



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie

CURRICOLO: Italianistica

CICLO: XXXIV

Figure della reversibilità
Aracoeli e il romanzo in Morante

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Emanuele Zinato

Dottoranda: Stefania Giroletti

Abstract del lavoro

L'obiettivo generale del lavoro è quello di proporre una rilettura complessiva della poetica morantiana alla luce del suo ultimo romanzo, *Aracoeli*.

Quest'opera occupa di conseguenza una posizione centrale, ma non esclusiva, all'interno del mio lavoro, risultando inserita in una prospettiva intertestuale interna. Il tentativo di colmare l'ancora attuale carenza di studi su questo romanzo si affianca infatti alla necessità di una revisione critica del suo ruolo all'interno del percorso poetico dell'autrice.

La scelta di assumere un'ottica retrospettiva si fonda sull'ipotesi che *Aracoeli* non rappresenti un'eccezione nella produzione romanzesca della scrittrice, né, tantomeno, il fallimento di un progetto artistico (Garboli, Rosa, Sgorlon et al. parlano di parodia o palinodia). L'ultimo romanzo di Morante è piuttosto considerato come il reagente in grado sia di mettere in discussione una serie di ipostatizzazioni critiche sull'autrice, sia di rivelare alcuni caratteri strutturali della sua invenzione romanzesca. Attraverso *Aracoeli* si intende quindi riorientare l'attenzione sul senso della proposta formale che la scrittrice porta avanti in pieno Novecento, facendo emergere i caratteri peculiari del suo modo di fare romanzo.

La struttura di questo studio presenta un andamento progressivo. Partendo da *Aracoeli*, amplia gradualmente il proprio raggio di ricerca fino ad affrontare aspetti generali di poetica morantiana, i quali intercettano a propria volta questioni aperte di teoria del romanzo.

A livello metodologico si è deciso di dare centralità al testo e ai processi di analisi e interpretazione. Si è inteso in questo modo distanziarsi dagli orientamenti critici principali che attualmente si confrontano con l'opera di Morante, quello filologico e quello *gender-queer*, per illuminare aspetti ulteriori e forse meno considerati della pratica romanzesca di questa autrice.

Il mio lavoro si è potuto avvalere di un confronto con le carte manoscritte presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e del prezioso dialogo sia con l'attuale curatrice del fondo, Eleonora Cardinale, sia con la sua predecessora Giuliana Zagra.

Il primo capitolo della tesi conduce un'analisi complessiva di *Aracoeli* attraverso strumenti orlandiani. Rifacendomi agli ultimi lavori di Francesco Orlando

sull'estendibilità al piano dell'*inventio* di uno studio figurale, ho individuato nella reversibilità la figura di invenzione in grado di fornire una lettura complessiva dell'opera, che tenga insieme il piano tematico e quello formale, e che punti a favorire un'interpretazione meno dicotomica tanto del romanzo, quanto della concezione del reale che lo sostanzierebbe. Ho quindi analizzato il riprodursi di rapporti di reversibilità in una serie di figure – nello specifico gli edifici, i corpi e la storia – attraverso cui ho inteso illuminare l'ambiguità dell'intero romanzo.

Da strumento di interpretazione dell'opera specifica, la reversibilità viene proposta come chiave di lettura complessiva della poetica morantiana. Il secondo e il terzo capitolo allargano infatti l'inquadratura all'intera produzione dell'autrice, focalizzando l'attenzione su due elementi fondamentali del suo modo di concepire il romanzo: il personaggio e la trama. La reversibilità, come compresenza e rovesciamento di opposti, può infatti spiegare l'oscillazione che rende indefinibile il trattamento di queste categorie narratologiche da parte di Morante, sulle quali la critica si è spesso divisa: chi identificandone il carattere ottocentesco, chi, al contrario, rivendicandone la modernità novecentesca. Su questi due aspetti si concentra la questione estetica attorno all'arte morantiana, a cui si tenta di rispondere ipotizzando la capacità di questa scrittrice di tenere assieme, e andare oltre, i poli apparentemente opposti del realismo e del modernismo.

Fondamentali per l'inquadramento teorico di questi capitoli sono stati gli studi sul personaggio romanzesco che da Lukács a Debenedetti fino a Stara, a Testa e ai lavori del gruppo pisano coordinato da Donnarumma hanno riflettuto sulle evoluzioni di questa categoria e sulle sue funzioni nella letteratura. Per quanto concerne la trama sono state prese in considerazione, in particolare, le recenti problematizzazioni di Donnarumma e Baldi a proposito della persistenza delle trame nel modernismo e i lavori di Kermode, Ricoeur e Brooks intesi a valorizzare la funzione ermeneutica della trama oltre i pregiudizi critici che hanno portato a svalutarla come convenzione ingenua o commerciale. I concetti di realismo e modernismo sono stati problematizzati mettendo in dialogo Lukács, Auerbach, Benjamin (*il narratore*), Bertoni, e le recenti linee di ricerca del gruppo di studiosi gravitante attorno alla rivista «Allegoria» (fra cui Luperini, Tortora, Donnarumma, Castellana, Zinato, Baldi).

All'interno dei due capitoli indago le dinamiche di difesa e decostruzione delle due categorie, la cui tenuta pare collassare in *Aracoeli*. Mia intenzione è dimostrare,

ragionando secondo il principio di reversibilità, come il massimo della crisi possa rovesciarsi in riaffermazione di una vitalità. E viceversa, essendo le opposte tensioni compresenti e interdipendenti.

Personaggio e trama sono da intendersi, in maniera differente ma parallela, come luoghi di interferenza fra letteratura e mondo. La loro centralità rivela un interesse per un'arte non autoreferenziale. In quest'ottica, l'ultimo capitolo ragiona sul progetto morantiano di romanzo popolare. Il concetto particolarmente scivoloso di "popolare" viene inquadrato da un punto di vista teorico (con rimando a Bachtin, Pasolini e, in particolare, Gramsci) e storico-letterario (con un *focus* sul romanzo popolare, nello specifico sul *feuilleton*). Il capitolo intende fare luce sulla concezione di arte popolare dell'autrice, rintracciandola in una serie di interventi saggistici, con lo scopo di valorizzare un progetto di lunga durata, il quale sottende una riflessione costante sulla funzione dell'intellettuale rispetto alla società e dell'arte rispetto al mondo e all'uomo. Anche in quest'ultimo caso, l'exasperazione raggiunta da *Aracoeli* rappresenta la denuncia di una difficoltà che, in ottica di reversibilità, non costituisce però un'univoca dichiarazione finale di fallimento.

Indice

7	0. Introduzione
7	1. Alcune coordinate critiche
18	2. <i>Aracoeli</i> : il conflitto delle interpretazioni
27	3. Una scelta di campo
37	1. La reversibilità. Una lettura figurale di Aracoeli
37	1. Anticipazioni: il bivio di <i>Via dell'Angelo</i>
44	2. Reversibilità come figura dell' <i>inventio</i>
49	3. Una rete figurale: edifici, corpo, storia
54	3.1 Tre case
63	4. <i>Aracoeli</i>
65	4.1 Edifici
65	4.1.1 Contraddizioni
73	4.1.2 Polarizzazioni
79	4.1.3 Reversibilità
84	4.2 Corpi
98	4.3 Storia
111	2. Sdoppiamenti. Strategie di resistenza del personaggio
111	1. Difesa del personaggio-uomo: letteratura come mimesi
115	2. L'avversario di Don Chisciotte
121	3. La favola degli dèi
138	4. La morte degli eroi
151	5. Il figlio dell'uomo
163	3. «Il tempo non esiste, lo so, però stringe». Tempo e trama nei romanzi di Elsa Morante
163	1. Una duplicità senza soluzione
172	2. Trame <i>oltre</i> realismo e modernismo
184	3. La fantasmagoria della cattedrale: <i>Menzogna e sortilegio</i>
191	4. «Il disordine si può descrivere con ordine?»: la trama in <i>Aracoeli</i>

194	4.1 La voce narrante
199	4.2 La voce d'autore: fra testo e peritesto
204	4.3 Il movimento dell'intreccio
207	4.4 L'inizio e la fine
213	4. Il romanzo popolare
213	1. "Varia e Serafino": la mediazione popolare
218	2. Una definizione paradossale
223	3. Il romanzo popolare
228	4. Il compromesso gramsciano: una letteratura artistico-popolare
235	5. La parte dei lettori e quella dei critici: <i>La Storia</i> è un romanzo popolare?
244	6. Una risposta indiretta: Morante e il cinema
254	7. Un progetto di lunga durata
262	8. "L'appassionata tensione e il necessario fallimento": <i>Aracoeli</i> e il romanzo popolare
267	Bibliografia

etwas unzerstörbares ist

G. Lukács

Le citazioni dalle opere sono tratte (eccetto indicazione contraria) dall'edizione di riferimento:
Morante E., *Opere*, a cura di Cecchi C., Garboli C., voll. I e II, Mondadori, Milano 1988-1990.
I corsivi e le ulteriori marcature all'interno delle citazioni sono d'autrice (eccetto indicazione contraria).

Legenda sigle

- [M.S. I] → *Menzogna e sortilegio*
- [I.A. I] → *L'isola di Arturo*
- [S.A. I] → *Lo scialle andaluso*
- [M.S.R. II] → *Il mondo salvato dai ragazzini*
- [S. II] → *La Storia*
- [A. II] → *Aracoeli*
- [P.C.B.A. II] → *Pro o contro la bomba atomica*
- [L.A. II] → *Lettere ad Antonio*
- [R.D.] → *Racconti dimenticati*

Introduzione

1. Alcune coordinate critiche

Nella *Prefazione* al Meridiano delle opere di Morante, i curatori Cecchi e Garboli si augurano che gli apparati critici e bio-bibliografici a corredo dell'edizione favoriscano lo studio di «un Autore così discusso, quanto così poco esplorato».¹ Siamo allo scoccare degli anni Novanta. Morante ha ottenuto nel tempo importanti riconoscimenti da parte di intellettuali di fama internazionale, quali Debenedetti, Lukács e Fortini. A partire dagli anni Sessanta ha i propri critici “di fiducia” (Pampaloni, Pasolini, Fofi, solo per citarne alcuni) e si compongono le prime monografie sulla sua opera (la prima in assoluto è quella di Pupino del 1967).² Il suo romanzo *La Storia* ha rappresentato un caso letterario equiparabile a quello del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa o del *Dottor Živago* di Pasternak ed è stato tradotto e letto al di fuori dei confini nazionali: sorte rara per un romanzo italiano.

Eppure, all'altezza degli anni Novanta, ancora non può dirsi superato un certo senso di disorientamento di fronte all'opera di questa scrittrice. Ciò non significa che non se ne parli, anzi: «[n]on esiste in tutto il Novecento letterario italiano un autore più odiosamato», sostiene Garboli nella *Fortuna critica* che chiude il Meridiano.³ La sua opera è in grado di scindere i lettori «in due blocchi contrapposti, gli insofferenti e i sedotti» con la conseguenza di «alimentare una letteratura critica inferiore e pettegola, a

¹ Cecchi C., Garboli C., *Prefazione*, in Morante E., *Opere*, a cura di Cecchi C., Garboli C., Mondadori, Milano 1988-1990, vol. I, p. XV.

² Pupino A. R., *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Longo, Ravenna 1968.

³ È Garboli stesso a dichiararsi come autore principale della *Fortuna critica*, elaborata in dialogo con Cecchi, ma scritta individualmente: «ripubblico anche il succinto paragrafo che precede la *Fortuna critica* che scrissi poco meno di dieci anni fa in collaborazione con Carlo Cecchi per l'edizione delle *Opere complete* nei Meridiani Mondadori. Si tratta di due o tre paginette [...]. Esse portano qui la mia firma; e di fatto furono scritte da me, al mio tavolo, mentre Carlo Cecchi, impaziente di sedere davanti a uno scrittoio, un po' leggeva quel che scrivevo, un po' suggeriva, un po' camminava, un po' mangiucchiava, un po' sbevuechiava, e molto se ne andava in giardino a guardare per aria e a giocare coi gatti». Garboli C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995, pp. 12-13.

tutto scapito di indagini approfondite e di analisi intelligenti».⁴ È il carattere divisivo dell'opera di Morante a intralciare, per Garboli, il formarsi di analisi all'altezza della complessità dell'opera.

Probabilmente il critico si riferiva nello specifico alle reazioni che, negli anni Settanta, hanno investito *La Storia*. Queste sono considerabili come emblematiche, più in generale, di una postura ideologica nei confronti dell'arte, la quale tende a ridurre la complessità a un'analisi dei contenuti espliciti e del loro valore programmatico: marxisti, cattolici, femministe, avanguardisti possono spartirsi equamente la responsabilità di una lettura parziale e riduttiva dell'opera di Morante.

Dagli anni Ottanta, però – con il postmoderno e la cosiddetta fine dell'ideologia – è una critica di stampo biografistico a egemonizzare il campo della ricezione dell'opera morantiana. Se nel corso del decennio precedente si potevano accusare i lettori, più o meno metaforicamente, di *zdanovismo*, in questo caso si potrebbe forse parlare di una tendenza al *voyeurismo*, di fronte alla quale, ancora una volta, a passare in secondo piano sono i testi, mentre si profilano ulteriori schieramenti di campo.

Un approccio biografistico all'opera di Morante contraddistingueva già, in realtà, il saggismo di Garboli, il quale sapeva avvalersi della conoscenza diretta dell'autrice per stabilire interconnessioni illuminanti fra vita e scrittura. Esemplificativa del successo di questa linea di lettura è sicuramente la scelta dei curatori del Meridiano – fra cui ricordiamo essere lo stesso Garboli – di stilare una *Cronologia* costruita attraverso frammenti autografi di scritture (anche) private al posto della tradizionale introduzione critica complessiva all'opera dell'autrice.⁵

⁴ Cecchi C., Garboli C., *Fortuna critica*, in Morante E., *Opere*, cit., p. 1656.

⁵ Afferma una necessità di aggiornamento degli apparati critici del Meridiano anche Porciani, in un intervento scritto in occasione del centenario della nascita della scrittrice, augurandosi che il fervore di iniziative organizzate possano tradursi in una reale svolta negli studi morantiani: «Di fronte a questa indubbia vivacità di iniziative e pubblicazioni non è possibile non esprimere l'auspicio che, al di là delle giuste celebrazioni e del dovuto omaggio a una delle massime voci romanzesche del Novecento, il centenario sia anche l'occasione per riflettere sulla storia della ricezione dell'autrice e per stilare una dichiarazione di intenti critici. Al riguardo sembra urgente colmare, in primo luogo, la scollatura che si avverte tra i risultati della critica e la fruizione 'comune' di Elsa Morante, affidata a volumi i cui apparati, per quanto preziosi e prodotti da una penna di rara finezza interpretativa come quella di Cesare Garboli, non possono più costituire quell'aggiornato viatico di cui chi si avvicina a Morante ha bisogno per affacciarsi sull'universo poetico della scrittrice». Porciani E., *Uscire dalla camera dei cliché. La critica su Elsa Morante nel centenario dell'autrice*, pubblicato su «Le Parole e le Cose» in data 19 settembre 2012, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6688>.

Questa tendenza, fomentata anche dalla pubblicazione, nel 1986, del libro di memorie private *Maledetta Benedetta. Elsa Morante e sua madre*,⁶ scritto dal fratello Marcello, si impone nonostante la stessa riservatezza di Morante, la quale soleva sostenere che «tutto quello che si può sapere di lei, della sua opera, del suo pensiero e delle sue convinzioni, speranze, tremori, è affidato una volta per sempre ai suoi libri».⁷

Al contrario è proprio la sua vita ad assumere una posizione di rilievo nella lettura delle opere, o, addirittura, a saturare l'intero campo di interesse: nel 1993 la raccolta *Cahiers Elsa Morante* a cura di Schifano e Notarbartolo enumera, fra una minoranza di saggi dedicati all'opera, una cifra significativa di brevi ricordi d'autrice da parte di altri scrittori o amici, come Schifano stesso, Dacia Maraini, Tonino Ricchezza, Dario Bellezza, Anna Maria Ortese, (ecc.). Il senso (e il tono) dell'operazione è ben riassunto dalle parole di Lalla Romano: «Elsa era già leggenda, da viva; adesso è oggetto di culto. Per me è stata sempre “persona poetica”, così com'era; vale a dire, in un suo modo, naturalmente poetica».⁸ Mito e natura, imprevedibilità, eccentricità trasmigrano dalla personalità all'opera senza soluzione di continuità.

Una forma di curiosità e di attenzione alla persona autoriale sopravvive a lungo nella storia della ricezione dell'opera di Morante, come dimostrano la pubblicazione, sempre da parte di Schifano, di un romanzo incentrato sull'ultima intervista che l'autore stesso fece alla scrittrice in letto di morte, *E. M. O la divina barbara. Romanzo confidenziale non finito*; o il libro di Anna Folli, che ricostruisce la storia d'amore fra Morante e Moravia e l'intrecciarsi della vicenda sentimentale con quella poetica.⁹ Di entrambe le pubblicazioni è interessante la forma: il saggio si trasforma in biografia romanzata, come a dire che l'intenzione dell'analisi si scioglie nella creatività del racconto. Un impianto simile ha la recente biografia di René de Ceccatty, significativamente intitolata *Elsa Morante. Una vita per la letteratura*, in cui l'indagine delle zone d'ombra della vicenda privata dell'autrice (i due padri, i rapporti con la madre, gli amori, le amicizie) assurge a strumento privilegiato di scandaglio dell'opera.¹⁰

⁶ Morante M., *Maledetta benedetta: Elsa Morante e sua madre*, Garzanti, Milano 1986.

⁷ Così scrive Gianni Venturi, riportando la risposta di Morante alla richiesta di farsi intervistare per il profilo d'autore che il critico stava curando. Cfr. Venturi G., *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 1.

⁸ Romano L., *Elsa e io. Appunti per un ritratto di Elsa Morante*, in Schifano J. N., Notarbartolo T. (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1993, p. 29.

⁹ Cfr. Schifano J. N., *E. M. O la divina barbara. Romanzo confidenziale non finito*, Elliot, Roma 2014 e Folli A., *MoranteMoravia: storia di un amore*, Neri Pozza, Vicenza 2018.

¹⁰ Cfr. De Ceccatty R., *Elsa Morante: una vita per la letteratura* (2018), Neri Pozza, Vicenza 2020.

L'eredità di un saggismo biografistico, che in Garboli puntava a un'integrazione fra vita e opera, sembra quindi sbilanciarsi nel corso del tempo sempre più verso la vita, favorendo, inoltre, il diffondersi di una prosa artistica, per lo più allusiva o narrativa, a scapito degli studi che Garboli stesso si augurava si diffondessero sull'autrice.

Il proliferare di approcci biografistico-poetici all'opera di quest'autrice non è però dovuto unicamente all'autorità di Garboli, o all'eccentricità effettiva del personaggio di Morante: responsabile è anche la ritrosia dell'ambiente accademico-letterario a considerarne (e classificarne) l'opera.

Nel 1993, a Perugia si tenne il Convegno nazionale di studi su Elsa Morante, con l'obiettivo di «concentrare di nuovo l'attenzione sull'insieme delle sue opere, preparando, anche, a leggerle e rileggerle in modo nuovo».¹¹ In tale occasione Berardinelli, dopo aver sottolineato la grandezza letteraria di Morante («[n]essun altro scrittore del Novecento italiano, credo, ha avuto come Elsa Morante la vocazione, la religione del romanzo»)¹² ribadisce come, «nonostante i giudizi ammirati» e «i riconoscimenti che alle opere di Elsa Morante [...] hanno tributato critici famosi e geniali»,¹³ persista una forma di sordità da parte di «narratologi, o scienziati delle strutture narrative, che quasi non si sono accorti di quanta coscienza meta-letteraria, storica e tecnica, contenessero i romanzi di Elsa Morante».¹⁴ Il pregiudizio dell'*establishment* nei confronti di questa scrittrice è stato, a parere del critico, di triplice natura: avanguardistico, politico e, in senso lato, scientifico. Nel primo caso alla scrittura di Morante è stato rimproverato un certo tradizionalismo stilistico e formale; nel secondo i suoi avversari vanno iscritti a un fronte critico prima populistico e poi «super-marxista» («qui si va dal neorealismo alla Nuova Sinistra, con qualche rara eccezione»),¹⁵ il cui giudizio di valore risulta vincolato a un ideologismo miope se applicato alla letteratura; infine Berardinelli connette la generale e prolungata distrazione della critica nei confronti di questa autrice a una più generale e preoccupante metamorfosi del ruolo del critico che, «avendo messo al bando, come non scientifico, non professionistico, sia il giudizio di gusto che il giudizio di valore, si [è] tramutat[o] in

¹¹ AA. VV., *Per Elsa Morante. La narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del Novecento*, Linea d'Ombra, Milano 1993, p. 7.

¹² Berardinelli A., *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, in AA. VV., *Per Elsa Morante*, cit., p. 11.

¹³ *Ivi*, p. 31.

¹⁴ *Ivi*, p. 32.

¹⁵ *Ivi*, p. 33.

lettor[e] senza giudizio».¹⁶ Il critico chiude il proprio intervento con un auspicio di inversione di rotta, che spera facilitato dal mutamento del panorama letterario italiano e preannunciato dallo stesso convegno.

Gli anni Novanta rappresentano a tutti gli effetti una svolta nella ricezione critica di questa autrice, tanto nei metodi quanto nei contenuti. Si inizia a parlare di una Morante moderna, sulla scia di intuizioni che furono di Pupino, ma che vengono approfondite attraverso l'impiego della critica psicanalitica. Una maggiore attenzione al testo permette di allontanarsi da approcci immediatamente ideologici ai suoi contenuti, andandone effettivamente ad esaltare l'ambiguità, a lungo identificata da Garboli come motore vivo della mitopoiesi morantiana. Ci si allontana, inoltre, da una critica di stampo biografistico, nell'intenzione di stemperare il *voyeurismo* e le simpatie o antipatie personali generate nel tempo da una donna controversa e inafferrabile, spostando l'attenzione su strutture formali o elementi narratologici.

Due studi cardine in cui si condensa il portato di questa svolta critica sono il volume collettaneo *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio* (1990), attraverso i cui interventi (di Lugnani, Scarano, Bardini, Diamanti, Vannocci) si rovescia l'interpretazione ottocentesco-realistica del romanzo d'esordio di Morante, focalizzando l'attenzione sullo statuto patologico della voce narrante e sulla presenza strutturale del referente freudiano;¹⁷ la monografia di Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta* (1995), attenta alle strutture formali e alla valorizzazione delle tecniche costruttive del romanzo morantiano.¹⁸

Verso la fine del secolo, Bardini coniuga nel suo saggio *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta* (1999) rigore filologico e profondità interpretativa, facendo interagire uno studio del paratesto e delle principali varianti d'autore dell'*Isola di Arturo* e di *Menzogna e sortilegio* con la riflessione di Morante sul romanzo, scandagliata anche attraverso i principali riferimenti teorici dell'autrice, dal realismo lukácsiano

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Lugnani L., et al. (a cura di), *Per Elisa: studi su Menzogna e sortilegio*, Nistri-Lischi, Pisa 1990. L'eredità di questa impostazione si può leggere negli studi di Giuntoli Liverani e Splendorini. Cfr. Giuntoli Liverani F., *Elsa Morante: l'ultimo romanzo possibile*, Liguori, Napoli 2008; Splendorini I., *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: una scrittura delle origini*, Le Lettere, Firenze 2010.

¹⁸ Rosa G., *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano 1995. Rosa ha curato anche un profilo d'autrice per la casa editrice Il Mulino. Cfr. Rosa G., *Elsa Morante*, Il Mulino, Bologna 2013.

all'esistenzialismo.¹⁹ Attraverso questa operazione il critico orienta la ricezione verso il superamento del pregiudizio di un'autrice irriflessa, culturalmente anarchica, disordinata e inconsapevole, focalizzando l'attenzione, oltre che sull'opera, sulla riflessione saggistica della scrittrice.

Anche Concetta D'Angeli, trattando nello specifico la seconda fase della produzione morantiana – quella che, secondo la periodizzazione di Garboli, va da *Il mondo salvato dai ragazzini* a *Aracoeli* – argomenta attraverso un confronto con il materiale d'archivio l'effetto ideologico e stilistico dell'influenza sull'autrice della riflessione di Simone Weil, valorizzando il dialogo intellettuale di Morante con altre grandi pensatrici del suo tempo.²⁰

Un'operazione del genere sarà portata a compimento nel 2012, in occasione del convegno di Varsavia a cura di Palandri e Serkowska, significativamente intitolato *Le fonti in Elsa Morante*, attraverso cui si dichiara superato tanto il mito dell'ingenuità morantiana, quanto lo stigma della sua alterità rispetto al panorama letterario o intellettuale circostante: si contraddice, quindi, l'idea – di matrice garboliana – che la scrittrice fosse immune a qualsiasi *anxiety of influence*.²¹

Si deve invece al lavoro di Porciani sulla scrittura giovanile di Morante, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante* (2006), la riemersione di tutta una fase lungamente rimossa della produzione artistica di questa autrice e l'abbattimento di un ulteriore *cliché* della critica che tende a considerare l'autrice come nata "adulta", con *Menzogna e sortilegio*.²² Porciani intende confutare in tal senso l'idea che Morante

¹⁹ Bardini fu fra i primi studiosi a fare uso delle carte acquisite, in prima *tranche*, dalla Biblioteca Nazionale Centrale nel 1989. Cfr. Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999.

²⁰ Cfr. D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003. Un'attenzione al ruolo intellettuale di Morante è anche nella raccolta di saggi a cura di Martínez Garrido. Cfr. Martínez Garrido E. (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo 21.*, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2003.

²¹ Cfr. Palandri E., Serkowska H., *Le fonti in Elsa Morante*, Ca' Foscari digital publishing, Venezia 2015. Un precedente importante di questo approccio si trova in Lucamante S., *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Fiesole 1998. L'affermazione di Garboli a proposito dell'immunità alla bloomiana *anxiety of influence* si trova in *Fortuna critica*, cit. p. 1654. Una lettura interessante del modo di rapportarsi di Morante con la tradizione culturale, che riesca a conservare la forte autonomia e originalità morantiana pur nella dipendenza da certi modelli, è fornita da Concetta D'Angeli: «la originalità di scrittura, che la Morante ha sempre rivendicato per sé e della quale è necessario darle atto, trova la sua origine proprio nell'atteggiamento insieme umile e aggressivo mantenuto verso il passato culturale e nel modo, non puntiglioso ma padronale, di comportarsi verso la tradizione: un modo fatto di libertà, spregiudicatezza, competenza, ma anche di ammirazione, e di orgoglio di appartenere a quella tradizione e di riconoscersi». D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 13.

²² Porciani E., *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli 2006.

«letterariamente, non si sa da dove venga»,²³ indagando il retroterra *feuilletonistico*, fiabesco, fantastico-romanzesco, realistico e proto-freudiano che anima il laboratorio della sua scrittura e continuerà su questa traiettoria nel recente *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante* (2019).²⁴

Bardini, Porciani e in parte anche D'Angeli possono essere identificati – in merito ai rispettivi lavori – quali precursori (e in certi casi portavoce) di una vera e propria svolta filologica negli studi morantiani,²⁵ connessa alla sistematizzazione progressiva dell'Archivio Morante a cura di Giuliana Zagra presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Il procedere dei lavori dell'Archivio è stato celebrato attraverso due mostre: *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante* (2006); e *Santi sultani e gran capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante* (2012), organizzata in occasione del centenario della nascita dell'autrice.²⁶ Il catalogo della mostra attesta il nuovo e fecondo interesse della critica nei confronti delle scritture “minori” dell'autrice (diari, racconti inediti, appunti, favole infantili, scritti sul cinema), da iscriversi in una più generale attenzione alle pratiche di scrittura morantiana. L'analisi di questo tipo di materiale, oltre a concedere uno sguardo obliquo e tridimensionale sulla Morante “maggiore”, quella dei romanzi, inserendola in una prospettiva diacronica e favorendo studi di intertestualità interna, permette di confutare il mito di un'eccezionalità creativa, di una scrittura quasi rabdomantica, distanziandosi quindi dall'immagine critica, lungamente tramandata, di una scrittrice misteriosa e invasata, strega e fattucchiera, per sondarne il laboratorio materiale, la fatica dei processi creativi.

Il lungo confronto degli studiosi con l'archivio ha quindi portato parallelamente alla realizzazione di saggi come quello di Bardini, *Elsa Morante e il cinema* (2014), dedicato al multiforme rapporto fra l'autrice e l'arte cinematografica; oppure a scandagli sulle opere maggiori, come i lavori di Zanardo sulla *Storia* o la tesi di dottorato di Oliva su

²³ Si tratta di una delle cinque affermazioni attraverso cui Garboli cerca di fissare un ritratto d'autrice nel 1990. Cfr. Cecchi C., Garboli C., *Fortuna critica*, cit. p. 1653. Lo stesso Garboli, il quale inizialmente considera il lungo tirocinio morantiano una fase artisticamente poco interessante, smentirà questa sua posizione, riconoscendone la qualità e l'importanza nell'evoluzione della scrittura dell'autrice. Cfr. Garboli C., *Dovuto a Elsa*, in Morante E., *Racconti dimenticati*, a cura di Irene Babboni, Einaudi, Torino 2002.

²⁴ Cfr. Porciani E., *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza Università Editrice, Roma 2019.

²⁵ Porciani stessa parla di “svolta filologica” nella sua *Introduzione a Nel laboratorio della finzione*, cit., a cui si rimanda per una ricostruzione maggiormente dettagliata della ricezione critica dell'opera di Morante.

²⁶ Cfr. Zagra G., Buttò S. (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, Colombo, Roma 2006 e Zagra G. (a cura di), *Santi, sultani e gran capitani in camera mia: inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2012.

Aracoeli.²⁷ Una fra le più recenti descrizioni dell'archivio, corredata da una sintesi dei metodi di scrittura morantiani e da una descrizione della sua biblioteca e discoteca si trova nel saggio di Zagra, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante* (2019).²⁸

La ricerca filologica si rivela quindi una delle direzioni principali intraprese dalla critica morantiana nel tentativo di superare idiosincrasie accademiche passate: è significativo che sia un bisogno di distanza emotiva e di ritorno al testo a caratterizzare questa svolta. L'ingresso di Morante in accademia, ad ogni modo, non è dovuto solo al proliferare di studi di tipo filologico, ma si deve in buona parte all'affermarsi degli studi culturali e, nello specifico, ai *gender studies*.

In realtà, il rapporto di Morante con il femminismo è contrastato. Lo è stato mentre la scrittrice era in vita e ha continuato ad esserlo nel conflitto delle interpretazioni a proposito della sua opera. Secondo Garboli «nessuno dei messaggi della Morante ha per destinatarie le donne, né può essere indiziato di solidarietà con la loro lotta, la loro ideologia, le loro battaglie in favore dell'emancipazione femminile».²⁹ Morante non è una madre, soprattutto se si vogliono riconoscere nei suoi romanzi processi di emancipazione femminile o sorellanza: la scrittrice si rivela in tal senso piuttosto «una pessima matrigna».³⁰ È risaputo che la stessa autrice preferisse identificarsi con le figure dei *ragazzini*, di cui invidiava, come nel personaggio di Arturo, la leggerezza ancor prima che la libertà.³¹ Altrettanto conosciuta è la sua opposizione ad essere chiamata scrittrice al femminile e – ancor di più – ad operazioni editoriali che avvalorassero, raggruppandole, le scritture femminili:

Basterebbe la distinzione – che ancora si usa fare dovunque – fra *scrittori e scrittrici*: come se le categorie culturali fossero determinate dalle categorie fisiologiche (sarebbe lo stesso che dividere

²⁷ Cfr. Bardini M., *Elsa Morante e il cinema*, ETS, Pisa 2014; Zanardo M., *Il poeta e la grazia: una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2017; Oliva C., *Nel laboratorio di Elsa Morante: percorsi critici e filologici tra le carte di Aracoeli*, tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma 2017.

²⁸ Cfr. Zagra G., *La tela favolosa: carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci, Roma 2019.

²⁹ Garboli C., *Elsa come Rousseau*, «La Repubblica», 20 maggio 1995 ora in Garboli C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, cit., p. 223.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ In una lettera a Giacomo Debenedetti a proposito dell'*Isola di Arturo* Morante scrive: «Le dirò dunque, su questo mio romanzo, la seguente, unica cosa [...]: e cioè che la sola ragione che io ho avuto (di cui fossi consapevole) nel mettermi a raccontare [XXXXXXX] la vita di Arturo, è stata (non rida) il mio antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo. [...]. Mentre che ora, dopo questi anni di Isole e di Arturi, mi trovo ricacciata nella mia attuale e irrimediabile condizione [XXX] di donna [XXX] – ormai, anzi, di vecchia». Morante D., *L'Amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Einaudi, Torino 2012, pp. 190-91.

gli autori, per esempio, in autori *biondi e bruni, grassi e magri*). In realtà, il concetto generico di *scrittrici* come di una categoria a parte, risente ancora della società degli harem.³²

Morante si dimostra consapevole dei rapporti di potere e di discriminazione su cui si regge la società e ingaggia la propria personale lotta per affermarsi come intellettuale in un campo ostile, assolutamente non paritario. Eppure, non sembra desiderare che una simile lotta si rifletta in maniera immediata nelle sue opere. Una motivazione è identificata da Garboli nell'antimodernità di Morante, ossia nel fastidio dell'autrice nei confronti di qualsiasi manifestazione della cultura moderna borghese, di cui il femminismo – l'idea di una donna emancipata e acculturata – rappresenterebbe un paradossale precipitato.³³

Si potrebbe in maniera più generica ipotizzare che, alla base di un simile rifiuto di una "settorializzazione" di genere della propria opera, stia un'idea universale di letteratura, la cui ambizione sarebbe quella di raggiungere un pubblico altrettanto universale.

Una parte della critica femminista non apprezza a tutti gli effetti i romanzi di questa autrice: ne è un esempio il saggio di Marise Jeulard Meynaud, *Le identificazioni della donna nella narrativa di Elsa Morante* (1989). La studiosa passa in rassegna le caratteristiche psicologiche, sociali e culturali dei personaggi femminili morantiani, giungendo alla conclusione che ciascuno di essi sia espressione di una visione tradizionalista e passivizzante della donna – madre, inconsapevole e schiava – a propria volta inscrivibile in una più generale concezione astorica e dolente dell'umanità; sineddoche quindi di un pensiero fatalista e retrogrado.³⁴

L'evoluzione negli anni della stessa critica femminista, che passa da un pensiero essenzialista alla teoria della post-differenza – la transizione, detta in sintesi massima e approssimativa, dai *women's* ai *gender* fino ai *queer studies*³⁵ – ha contribuito al contrario a un recupero di questa autrice. L'approccio critico *queer* o post-femminista, identificando nello stesso genere una costruzione (e costrizione) sociale, si rivela meno interessato all'identificazione e rivendicazione di una presupposta specificità femminile e più attento al ruolo decostruttivo di identità in perenne movimento e metamorfosi

³² La dichiarazione d'autrice è tratta da un'intervista degli anni Sessanta riportata in parte nella *Cronologia* del Meridiano. Cfr. Cecchi C., Garboli C., *Cronologia*, in Morante E., *Opere*, cit., p. XXVII.

³³ Cfr. Garboli C., *Elsa come Rousseau*, cit.

³⁴ Cfr. Jeuland-Meynaud M., *Le Identificazioni Della Donna Nella Narrativa Di Elsa Morante*, in «Annali D'Italianistica», vol. 7, 1989.

³⁵ Un riferimento teorico basilare per inquadrare l'evoluzione dei *gender studies* è Judith Butler. Cfr. in maniera esemplificativa Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990; e Id., *Undoing gender*, Routledge, London 2004.

(*queer*, appunto). Di conseguenza il giudizio di valore non risulta necessariamente vincolato alla presenza di soggetti e valori femministi, ma si concentra sul ruolo decostruttivo e liberatorio di ogni marginalità. Un potenziale disturbante nei confronti della logica egemonica (eteropatriarcale), se non dalla donna, può essere incarnato da animali, omosessuali, folli, bambini. Alla centralità della donna e della madre si sostituisce quella dell'ibrido, quale alterità incommensurabile che nega ogni definizione: negli studi morantiani apre la strada in tal senso la lettura di *Aracoeli* di Serkowska, in cui Manuele si fa espressione del mito dell'androgino come rifiuto della distinzione sessuale e di ogni fissazione di identità.³⁶

Per la maggior parte, l'approccio *queer* alle opere morantiane caratterizza gli studi delle università estere.³⁷ In Italia, invece, questo campo risulta egemonizzato dal pensiero della differenza: emblematicamente, nel 2005 (ventennale della morte dell'autrice), mentre in America, presso la Purdue University, Stefania Lucamante e Sharon Wood curano la raccolta di saggi *Under Arturo's Star: the Cultural Legacies of Elsa Morante*, in cui si valorizzano metodologie post-femministe di analisi dei romanzi morantiani, in Italia viene pubblicato il volume *Una signora di mio gusto. Elsa Morante e le altre*, in cui si discute la funzione dello sguardo specifico femminile nella decostruzione di un canone.³⁸ Anche il numero di «Nuovi Argomenti» dedicato a Morante nel 2012, in occasione del centenario della nascita, è costruito partendo da un retroterra teorico simile, come si può dedurre dalla scelta dei curatori di chiedere a cinque narratrici donne di raccontare il proprio rapporto (letterario) con Morante, nell'ottica di valorizzare una linea di pensiero femminile nel campo della letteratura.³⁹

³⁶ Cfr. Serkowska H., *Uscire da una camera delle favole: i romanzi di Elsa Morante*, Rabid, Krakow 2002. Ma si vedano anche i lavori di Gragnolati. Cfr. ad es. Gragnolati M., *Differently Queer: Temporality, Aesthetics, and Sexuality in Pier Paolo Pasolini's Petrolio and Elsa Morante's Aracoeli*, in Holzhey C., Gragnolati M., *De/Constituting Wholes: Towards Partiality Without Parts*, Turia + Kant, Vienna 2017.

³⁷ Si confrontino in particolare Lucamante S., Wood S., *Under Arturo's Star: the Cultural Legacies of Elsa Morante*, Purdue University press, West Lafayette 2006; Fortuna S., Gragnolati M., *The power of disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Legenda/Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2009; Lucamante S., *Elsa Morante's politics of writing: rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Fairleigh Dickinson University press, Madison 2015.

³⁸ Cfr. Mazziotti M. P., Lattarulo S. (a cura di), *Una signora di mio gusto: Elsa Morante e le altre*, Apeiron, Roma 2005. Il volume conclude una serie di iniziative organizzate dalle biblioteche di Roma durante il ventennale della morte dell'autrice. Da questa esperienza deriva anche il libro di Monica Farnetti, *Tutte signore di mio gusto*, impostato sulle medesime linee teorico-interpretative. Cfr. Farnetti M., *Tutte signore di mio gusto: profili di scrittrici contemporanee*, La Tartaruga, Milano 2008. L'impostazione è la medesima anche del libro di Cazalé Bérard C., *Donne tra memoria e scrittura: Fuller, Weil, Sachs, Morante, Carocci*, Roma 2009.

³⁹ AA.VV., *Morante un secolo: cento anni dalla nascita di Elsa*, «Nuovi Argomenti», 5. Serie, 57, 2012.

Recentemente, questo tipo di prospettiva teorica guida i lavori di Tiziana de Rogatis, ponendosi alla base della categoria di «realismo stregato», coniata dalla studiosa per identificare una modalità femminile di percezione del reale, straniante e deformante (“stregata” appunto), ma proprio per questo in grado di smascherare e scartare le dinamiche oppressive della logica patriarcale.⁴⁰

Considerata nel suo complesso, l’ottica degli *studies*, oltre a valorizzare alcune tematiche (la donna, la madre, il rapporto madre-figlio/figlia, l’ermafrodito, l’omosessuale, il diverso), favorisce un approccio empatico e collocato alla scrittura morantiana, con la quale, come scriverà Nadia Setti in un saggio raccolto nel volume collettaneo *Morante la luminosa* (2015), si instaura un vero *corpo a corpo* in grado di aprire nuove prospettive di interpretazione del reale: «[q]uando leggo Morante non posso mettermi dietro uno schermo e stare a guardare».⁴¹ Viene rivendicato, proprio in relazione a un simile coinvolgimento, l’effetto divisivo dell’opera morantiana: «[l]e pagine di Morante non lasciano mai indifferenti, sono motrici di differenza, cioè di partecipazione e fuga, senso e dissenso, a livelli profondi, inconsci, in ogni caso al livello del pathos cioè di ciò che si sopporta, del dolore al di sotto del livello della coscienza».⁴²

Accanto alla lettura collocata, al “partire da sé” femminista e alla difesa di una parzialità ideologica – da connettersi alla funzione latamente politica di cui gli studi culturali investono i prodotti artistici – questo tipo di critica favorisce, nell’ambito degli studi morantiani, un recupero del ruolo della biografia nell’interpretazione dei testi.⁴³

⁴⁰ «Questo codice stregonesco non è riducibile ad una citazione ironica oppure ad un involucro retorico di dubbio gusto ma è, al contrario, la dimensione espressiva che consente di mettere in scena le diverse tracce della soggettività femminile moderna e delle sue costruzioni matrilineari. La verità di questo realismo stregato risiede in uno spazio intrapsichico nel quale l’universo delle dominate e il racconto di quel dominio sono messi in scena come una rete di relazioni, tramata da furti, metamorfosi, sdoppiamenti e riusi». De Rogatis T., *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, in «Allegoria», n. 80-2020, p. 100.

⁴¹ Setti N., *Il corpo gaudioso doloroso della scrittura morantiana*, in Fortini L., Misserville G., Setti N. (a cura di), *Morante la luminosa*, Iacobelli, Roma 2015, p. 21.

⁴² *Ivi*, p. 22.

⁴³ Si veda ad esempio Cazalé Bérard: «la critica di genere si è orientata verso un tipo di approccio che associ strettamente la lettura dei testi con i dati autobiografici e biografici a disposizione, con la convinzione che la scrittura sia un processo continuo di ricreazione, di rielaborazione della vita, della quale sposa le durate, le pause, il ritmo, le pulsazioni, per ricostruirne l’origine, le peripezie, le relazioni». Cazalé Bérard C., *Donne tra memoria e scrittura*, cit., p. 15.

Il prodotto critico in cui convergono e si condensano queste linee di tendenza metodologico-teoriche è sicuramente la monografia di Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura* (2012).⁴⁴

La presenza di Morante in Accademia – stabilizzatasi a partire dal 2012 – si è affermata quindi attraverso due modalità parzialmente contrastanti: quella filologica e quella *cultural*. In questo caso, avendo acquisito Morante un riconoscimento artistico generale, non si può parlare di *indifferenti* o *sedotti* – come faceva Garboli negli anni Novanta – bensì, prendendo a prestito (e forse non del tutto a proposito) le parole di Porciani, di *morantisti* e *morantiani*.⁴⁵ Se i primi sono coloro che applicano il filtro del metodo di fronte alle sirene morantiane del coinvolgimento, i secondi sono gli “ammaliati”, «vuoi per un’amicizia giovanile vuoi per il sortilegio della sua scrittura».⁴⁶

Riconoscendo i rischi critici tanto dell’emozione quanto del tecnicismo, della partigianeria quanto della neutralità, la studiosa si augura lo stemperamento di un eccesso nell’altro. Nei suoi lavori mette in pratica questo auspicio leggendo le opere morantiane attraverso il concetto orlandiano-freudiano di “formazione di compromesso” che, oltre a orientare un’interpretazione del testo in grado di conservarne l’ambiguità, potrebbe essere considerato come un generale suggerimento metodologico, volto a scansare posizioni e approcci assolutizzanti nei confronti dell’opera di questa autrice.

⁴⁴ Nella *Premessa* al volume, Graziella Bernabò, trattando del metodo utilizzato nella composizione della biografia letteraria di Morante, afferma: «una scrittura di questo genere, così profonda e sconfinata, dolorosa e splendida, esige, a mio parere, un approccio critico che non sia esclusivamente tecnico, restando per il resto avaro di sé; ma che implichi anche una forte adesione emozionale, una scommessa e una qualche misura di “impossibilità”» (11); e aggiunge «[c]ondizione imprescindibile di questa ricerca, oltre all’esame delle fonti libresche, è stata la ricostruzione, almeno parziale, delle reti di relazione di Elsa Morante, e quindi il ricorso a quanti, parenti o amici, hanno accettato di rievocare le esperienze di vita e di cultura con lei condivise, senza negarsi alla sofferenza che tali ricordi possono procurare» (14). Bernabò G., *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012.

⁴⁵ Porciani ricorre per la prima volta a questa definizione in un saggio pubblicato sul blog «Le parole e le cose» nel 2012, in occasione del centenario della nascita della scrittrice. La studiosa non intende riferirsi direttamente all’approccio *cultural* parlando dei *morantiani*, ma circoscrive con il termine una più generica adesione empatica nei confronti di quest’autrice. Nella presente lettura si opera quindi una forzatura, motivata dal fatto che gli studi *cultural* dell’opera morantiana tendono a recuperare alcune posture critiche ‘tipiche’, secondo la definizione di Porciani, dei *morantiani*: l’empatia, la partigianeria e l’attenzione alla biografia *in primis*. Cfr. Porciani E., *Uscire dalla camera dei cliché. La critica su Elsa Morante nel centenario dell’autrice*, cit. Una rielaborazione arricchita del saggio si trova oggi in Porciani E., *Nel laboratorio della finzione*, cit. Palandri e Serkowska, nell’*Introduzione a Le fonti in Elsa Morante*, cit., aggiungono alla classificazione di Porciani una terza categoria, i *morantati*: «seguaci dell’opera di Morante come se fosse un culto, una chiesa a lei dedicata, o come se fossero affetti dalla sindrome detta pasolinianamente Morant o E.M. (Estremismo Morale o Estremismo Metapolitico)». Palandri E., Serkowska H., *Per Elsa Morante nel centesimo anniversario di nascita*, in Id. (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, cit., p. 7.

⁴⁶ Porciani E., *Uscire dalla camera dei cliché. La critica su Elsa Morante nel centenario dell’autrice*, cit.

2. Aracoeli: il conflitto delle interpretazioni

La *Fortuna critica* di Cecchi e Garboli non tratta, volontariamente, degli ultimi due romanzi di Morante. Se, per quanto riguarda *La Storia*, il *gap* risulta oggi pienamente colmato dall'antologia di Borghesi⁴⁷ e dai lavori filologici di Zanardo, lo stesso non può dirsi riguardo ad *Aracoeli*. L'ultimo romanzo di Morante resta il meno studiato e, probabilmente, il più incompreso. La scelta di Garboli di non mapparne la ricezione è, quindi, sintomatica di un imbarazzo generale nei confronti di quest'opera liminare; un imbarazzo e una difficoltà che durano nel tempo.

All'uscita del romanzo, la critica non era certo impreparata di fronte al carattere metamorfico delle opere di Morante. Una capacità di ininterrotta trasformazione era riconosciuta come la peculiarità artistica di questa romanziera. Se è vero che «[n]essun libro di questo Autore assomiglia agli altri della famiglia»,⁴⁸ allo stesso tempo, però, la critica aveva individuato una serie di *topoi* in grado di sintetizzarne la poetica con un certo livello di coerenza (e alcuni rischi di stereotipizzazione). *Aracoeli* sembra confutare questo medesimo processo di identificazione, determinando un disorientamento critico che si manifesta nel silenzio diffuso attorno all'opera.

La reazione non è in realtà dissimile da quella che aveva accolto *Menzogna e sortilegio*; ma si trattava, in quel caso, dell'opera d'esordio di un'autrice sconosciuta, di cui si cercava di prendere le misure, mescolando, a ragioni di interdizione, elementi di aspettativa. Con *Aracoeli*, al contrario, ci troviamo di fronte a una scrittrice affermata, che nemmeno un decennio prima era stata al centro di un caso letterario in grado di smuovere le più disparate voci critiche. Tanto più, di conseguenza, il silenzio risulta significativo.

La lettura che Garboli fa del romanzo in un'intervista a ridosso della sua pubblicazione restituisce le ragioni della generale reticenza: *Aracoeli* è – secondo il parere del critico – un'abiura. A colpire, nel romanzo, non è tanto la metamorfosi dei temi tipicamente morantiani, ma la loro deturpazione, o meglio, parodia: «*Aracoeli* è una parodia dei romanzi morantiani vecchia maniera».⁴⁹ Quello di parodia, accanto a quello di palinodia,

⁴⁷ Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018.

⁴⁸ Cecchi C., Garboli C., *Fortuna critica*, cit., p. 1653.

⁴⁹ Garboli C., *Aracoeli*, «Panorama mese» 1982, ora in Id., *Il gioco segreto*, cit., p. 199.

diverranno due concetti centrali nell'interpretazione del romanzo. «La parodia è un autodafé; un'esibizione oscena; il gesto con cui si straccia ciò che abbiamo amato di più. *Aracoeli* è questo gesto»:⁵⁰ la figura retorica si fa espressione formale di una negazione vasta, che riguarda un'intera poetica elaborata negli anni e, in maniera più generale, il mondo. Il parere di Garboli è, quindi, negativo: «penso che *Aracoeli* sia un romanzo di castrazione»;⁵¹ ad essersi essiccata sembra essere quella vena di ambiguità che permetteva all'autrice di condurre, attraverso l'arte romanzesca, il proprio personale *gioco segreto*, sempre in bilico fra luce e oscurità, fra liberazione e trappola, fra verità e menzogna, fra leggerezza e *pesanteur*.⁵² Quest'ultimo termine, di origine weiliana, si fa emblema dell'a-dialetticità dell'opera, la quale cedrebbe definitivamente alle leggi di gravità che la trascinano a terra.

Al posto dell'ambiguità domina nel romanzo la disperazione, altra parola chiave che torna nella maggior parte delle recensioni: «*Aracoeli* [...] si dimostra come una dichiarazione di immedicabile e irrimediabile disperazione, che lascia il terreno della storia per rivolgersi ad altro, e scoprire altrove i segni dell'impossibilità di sperare»,⁵³ scrive Fofi. Viene suggerita, per descrivere il tono del romanzo, la parabola della Cacciata senza più la speranza del Paradiso.⁵⁴ Seppur nella tenebra diffusa dell'opera si possano rintracciare i riverberi degli antichi bagliori di un *Eden* perduto, come tenta di fare Pampaloni, è infine necessario riconoscere che essa, nel suo complesso, è irrimediabilmente intaccata.⁵⁵

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, p. 200.

⁵² *La pesanteur et la grâce* è un libro di aforismi di Simone Weil, la cui lettura segna un momento importante nell'evoluzione poetica morantiana. Cfr. Weil S., *L'ombra e la grazia*, traduzione di Franco Fortini, Rusconi, Milano 1985. Sui rapporti fra Weil e Morante cfr. Borghesi A., *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata 2015 e D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit. Nella prefazione a *Pro o contro la bomba atomica*, Garboli ricorda come Morante, definendosi *pesante*, intendesse incolparsi di una progressiva perdita di *leggerezza*, a livello esistenziale e poetico. Cfr. Garboli C., *Prefazione*, in Morante E., *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987.

⁵³ Fofi G., *L'età dell'oro a Montesacro*, «il Manifesto», 10 novembre 1982.

⁵⁴ Il riferimento alla Cacciata per descrivere il senso complessivo di *Aracoeli* godrà di un lungo successo critico. Cfr. ad es., recentemente, Schillirò M., *Tornare alla casa della madre: Vittorini, Morante, Celati*, ETS, Pisa 2019. Espressione massima della Cacciata è la metamorfosi degli animali e della loro funzione all'interno di questo romanzo, su cui si sono concentrati vari studi fra cui cfr. D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit.; Splendorini I., «*Grâce*» et «*pesanteur*»: *les métaphores animalières dans La Storia et Aracoeli d'Elsa Morante*, «*Italies*», 12, 2008. Sul nesso fra animali e condizione edenica si sofferma un saggio di Agamben che indaga i rapporti fra Morante e Spinoza. Cfr. Agamben G., *La festa del tesoro nascosto*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, cit. Lo statuto ambiguo dell'animale in Morante è invece messo in rilievo da Zinato: cfr. Zinato E., *Figure animali nella narrativa italiana del secondo Novecento: Sciascia, Primo Levi, Calvino, Volponi, Morante*, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015.

⁵⁵ Il critico, nell'esprimere il suo giudizio complessivo sull'opera, stabilisce un suggestivo paragone con un racconto di Balzac: «In un famoso racconto di Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnue*, si narra la storia del

Da che cosa nasce la delusione che, alla lettura di *Aracoeli*, coinvolge i fedeli ammiratori di Elsa Morante, tra i quali ero e rimango? Da questo soprattutto: che abbiamo l'impressione di leggere un libro diverso da quello che la scrittrice aveva pensato e cominciato a scrivere. Di quel libro, ci è stata consegnata una versione invecchiata, imbellettata, che al pari del cuore del protagonista, «fa troppe rughe».⁵⁶

Alla base di quello che viene recepito alla stregua di un tradimento poetico sono per lo più identificate motivazioni biografico/personali: lo si intuisce indirettamente dal riferimento di Pampaloni a un libro invecchiato e contraffatto, ma lo dichiara esplicitamente pure Garboli – dettando, al suo solito, una linea interpretativa di lunga durata – suggerendo il nesso fra vecchiaia, malattia, lutti, maternità rifiutata con il collasso ideologico e formale dell'opera.⁵⁷

Garboli, Fofi, Pampaloni: i nomi scelti per sintetizzare le reazioni immediate all'ultimo romanzo di Morante non sono casuali. Si tratta, infatti, ricorrendo alle parole di Pampaloni, di *ammiratori*, ossia di critici abituati a confrontarsi con l'opera di quest'autrice, i quali esprimono un concorde senso di disorientamento, che confluisce in un giudizio complessivamente negativo nei confronti di quest'opera, di cui viene marcata l'alterità rispetto al resto della produzione della scrittrice. Il dominante e prolungato silenzio critico su *Aracoeli* va in parte collegato al verdetto di tali voci autorevoli e al profilarsi di un'inaspettata – nella storia morantiana – unanimità nella ricezione critica.

Poche furono infatti le voci a difesa della qualità del romanzo. Fra queste si distingue quella di Fortini che, al contrario di Pampaloni, rinnova la propria «ammirazione»⁵⁸ nei confronti di quest'autrice, di cui non aveva apprezzato pienamente *La Storia*, ma che in *Aracoeli* si manifesta nella propria grandezza tragica: una tragedia che non è disgrazia e

vecchio pittore Frenhofer che, per desiderio di perfezione, ricopre di pennellate insensate il capolavoro che aveva dipinto; di quella tela meravigliosa rimane scoperto, in un angolo, soltanto un incantevole piede nudo di donna. [...] siamo portati a rimpiangere il poeticissimo libro che sta sotto l'incalzare delle pagine di "storia": un gioiello luminoso seppur in parte nascosto, di cui la nostra grande scrittrice ci ha dato, alta e struggente, la nostalgia». Pampaloni G., *L'oscura madre*, «il Giornale», giovedì 18 novembre 1982.

⁵⁶ *Ibidem*, cit.

⁵⁷ «È impossibile non associare l'ultima metamorfosi di Elsa all'intuizione, folgorante, di *Aracoeli*, soglia e preludio della malattia», Garboli C., *Aracoeli*, cit., p. 195. Fofi accenna invece a una ragione storico-sociale, alla base del senso di fallimento e rinuncia che traspira dal romanzo nei confronti tanto della letteratura, quanto della Storia, mettendo in dialogo gli ultimi tre libri dell'autrice con l'evolversi del movimento giovanile e delle sue istanze fra gli anni Sessanta e gli Ottanta. Cfr. Fofi G., *L'età dell'oro a Montesacro*, cit.

⁵⁸ «Questo libro costringe alla ammirazione, sentimento diverso da quello dell'amore». Fortini F., *Aracoeli*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1982, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Meridiani Mondadori, Milano 2003, p. 1593. In opposizione all'affermazione di Fortini, risponde Pampaloni: «Io mi trovo nella situazione opposta del mio illustre amico: per *Aracoeli* ho un vero sentimento d'amore che taglia fuori l'ammirazione». Pampaloni G., *L'oscura madre*, cit.

nemmeno disperazione, ma è *coraggio* di «fissa[re] le rive estreme».⁵⁹ Il romanzo, per Fortini, non rappresenta un rifiuto del futuro, né un'abiura del passato, ma la necessità di un dialogo estremo con l'assoluto della morte, per riscattare entrambe le dimensioni temporali dalla potenziale insignificanza (storica e personale) che le minaccia. *Aracoeli*, quindi, è un libro estremo, sicuramente duro e definitivo, ma nella propria enigmaticità. Fortini riconosce in tal modo la presenza strutturale nel romanzo di quell'ambiguità che gli viene al contrario negata dalla parte maggioritaria delle interpretazioni critiche.⁶⁰ La lezione di Fortini, ad ogni modo, sarà recepita tardi e solo tangenzialmente dalla critica, mentre avrà maggiore successo, nel determinare il dibattito su *Aracoeli*, la posizione "assoluta". Si prenda, ad esempio, il profilo critico curato per la casa editrice Mursia da Sgorlon:

Ritroviamo dunque, in *Aracoeli*, le caratteristiche narrative più tipicamente morantiane [...]. Ma subito avvertiamo che questo ritorno non è felice. Al contrario è stanco, pesante, malato, iperbolico. Non vi è più la levità della favola che percorre *l'Isola di Arturo* [...]. Vi è la pesantezza greve di una storia che si degrada e si sfa nella dissoluzione e nell'orrore. Le ali della Morante non sono più capaci di trasportarci nel regno del sogno infantile e della leggenda, o almeno di farcelo intravedere. Si sono appesantite. Si sono incrostate di uno strato indigesto di tragedia miseranda.⁶¹

Il critico ragiona per binarismi: da una parte la leggerezza alata, la favola, il sogno infantile e la leggenda; dall'altra la pesantezza, l'orrore, la tragedia miseranda. Non ci sono mediazioni: la poetica morantiana viene assolutizzata tanto in positivo, quanto nel suo rovescio negativo.⁶² Fra *Aracoeli* e *L'Isola di Arturo* – sineddoche di tutta la produzione che precede l'ultimo romanzo – non esiste relazione.⁶³

Nel 1987 il gruppo torinese «La Luna» dedica svariati interventi di un proprio quaderno di lettura ad *Aracoeli*: i saggi, seppur in maniera meno perentoria rispetto a Sgorlon,

⁵⁹ Fortini F., *Aracoeli*, cit., p. 1599.

⁶⁰ Fa eccezione, posizionandosi sulla traiettoria fortiniana, il saggio di Mengaldo, il quale, pur riconoscendo in *Aracoeli* il «suicidio» di una poetica, intravede la persistenza di una fede mitopoietica, anche se portata agli estremi. Cfr. Mengaldo P. V., *Elsa Morante*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994.

⁶¹ Sgorlon C., *Invito alla lettura di Elsa Morante (1972-1985)*, Mursia, Milano 2012, p. 112.

⁶² Una lettura differente sul carattere perturbante del sogno, dell'immaginazione e della favola si trova in Porciani E., *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit.

⁶³ L'altro profilo critico di riferimento, quello curato da Venturi per la collana «il Castoro» (cfr. Venturi G., *Elsa Morante*, cit.) non integra la parte su *Aracoeli*. Venturi si pronuncerà sul romanzo in un articolo significativamente intitolato *La menzogna della bellezza*. Anche per lui *Aracoeli* si fa espressione della corruzione di una poetica impegnata a riqualificare il mondo: il romanzo cede quindi al brutto e alla deformità. A differenza del giudizio di Sgorlon, però, Venturi avanza l'ipotesi che lo stesso misurarsi con la bruttezza nasconda significati costruttivi. Cfr. Venturi G., *La menzogna della bellezza: Aracoeli*, «Narrativa», N. 17, 2000.

confermano un giudizio negativo sull'opera, di cui è messo in risalto il messaggio di disperazione. *Disamore e morte di Narciso* divengono espressioni chiave per interpretare il romanzo e il suo progressivo rifiuto del mondo e della letteratura. I saggi mostrano una maggiore attenzione alle strategie narrative del romanzo, per confermare però anche attraverso esse – in particolare analizzando la funzione della voce narrante – l'atteggiamento dimissionario dell'autrice rispetto alla realtà e alla possibilità di comprenderne il senso.⁶⁴

Ancora nella monografia di Rosa, *Cattedrali di carta*, si parla, riguardo ad *Aracoeli*, in termini di fine dell'ambiguità:

La figura dell'ossimoro qui viene nel contempo esaltata e distrutta nell'esplicita divaricazione dei due termini [...]. L'ambiguità, un tempo «sostanza dei sogni e degli dei [...] dolce, barbarico ritornello della natura» (*Menzogna e sortilegio*, p. 778), si scioglie nel riconoscimento di una dualità perfida, la stessa inscritta nell'«oscuro corpo» di *Aracoeli*, «caverna di stupendi misteri e di tenebre cruento» (p. 1310).⁶⁵

La studiosa, pur inserendosi nel solco del giudizio garboliano sull'opera – anche per quanto concerne l'interpretazione parodica della fittissima intertestualità interna – realizza la prima vera analisi critica approfondita del romanzo, indagandolo sia da un punto di vista tematico che formale e stilistico. Ne descrive, dunque, la modernità strutturale in relazione alla scissione psichica del soggetto, rintracciando nella crisi d'identità individuale e collettiva il nucleo generativo del suo messaggio di esasperazione.⁶⁶ Anche per Rosa *Aracoeli*, rompendo il *sortilegio* della *menzogna* che ha nutrito la produzione artistica precedente, sancisce «l'epilogo di un'esperienza artistica»: ⁶⁷ eppure è suggerita, nelle battute finali del saggio, la possibilità che una nuova

⁶⁴ Cfr. ad esempio Bruna Cordati, la quale, indagando lo statuto della voce narrante, riconosce la sua impossibilità di ordinare e gerarchizzare le varie altre voci che la attraversano, arrendendosi di conseguenza al caos esistenziale e formale. Cordati B., *Aracoeli: il racconto ed il rumore*, in Gruppo la Luna, *Lecture di Elsa Morante. Terzo quaderno*, Rosenberg & Sellier, Torino 1987.

⁶⁵ Rosa G., *Cattedrali di carta*, cit., p. 318.

⁶⁶ Sulla modernità del romanzo vedi anche Sgavichia S., *Il realismo impossibile di "Aracoeli"*, in Calderoni S. (a cura di), *Elsa Morante e il romanzo*, Cisle (Centro internazionale di studi sulle letterature europee) - Marco Sava edizioni, Milano 2018. Per uno studio interessante sul rapporto fra temporalità e strutture narrative in *Aracoeli* cfr. anche Stellardi G., *La fabbrica del tempo: strutture della temporalità in Aracoeli*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 21, 2014, https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.48733.

⁶⁷ Rosa G., *Cattedrali di carta*, cit., p. 352.

forma d'amore – meno magica, meno entusiastica o letteralmente esaltata – sia possibile anche nel riconoscimento dello statuto degradato del mondo.⁶⁸

Rosa apre la strada al secondo riferimento critico fondamentale per lo studio di *Aracoeli*: la monografia di Concetta D'Angeli. In primo luogo, la studiosa intende confutare l'eccezionalità di *Aracoeli*, dimostrando la sua appartenenza – ideologica, tematica e formale – alla cosiddetta seconda fase della scrittura dell'autrice, di cui, anziché la palinodia, rappresenterebbe l'exasperazione.⁶⁹ Pur riconoscendo la centralità dei procedimenti parodici all'interno dell'opera stessa – cui viene attribuito un significato mortifero, di progressiva perdita della realtà e della capacità mitopoietica della parola –⁷⁰ D'Angeli si sintonizza piuttosto con il giudizio fortiniano:

Aracoeli non può dirsi il capolavoro di Elsa Morante [...]. Ma è il libro più profondo e coraggioso della Morante: approdo conclusivo di tutta la seconda parte della sua scrittura, che ha accertato l'impurità e la necessità della storia, esso è soprattutto, nella discontinuità e nel ripetuto arrischiarsi al fallimento per dare rappresentazione all'indicibile, la dimostrazione di saper raccogliere la prova più difficile alla quale è chiamata la grande narrativa occidentale [...].⁷¹

Favoriscono un'interpretazione maggiormente ambigua del romanzo – parallelamente a una sua rivalutazione, anche due saggi di Zinato: uno concentrato sull'imperscrutabilità del corpo e delle sue possibilità percettive;⁷² l'altro sui «piaceri dell'Apocalisse».⁷³ Al posto della nostalgia del Paradiso, l'angelo caduto o cacciato di questo romanzo, Manuele, sarebbe il paradossale portavoce della sottile euforia del disvelamento e della distruzione, figura chiave e ossimorica di una letteratura che «appa[re] sempre al lettore

⁶⁸ Insiste invece sulla resistenza e centralità di un messaggio d'amore in *Aracoeli* l'analisi di Martínez Garrido. Cfr. Martínez Garrido E., *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Agorà & Co, Lugano 2016.

⁶⁹ Recentemente altri studi contribuiscono a rileggere il rapporto fra *Aracoeli* e le opere della seconda fase. Si veda, ad es. il saggio di Faienza sui rapporti di continuità fra *Aracoeli* e *La Storia*. Cfr. Faienza L., *Dalla storia al mito. Palinodie dell'ultima Morante*, «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 14, 2016.

⁷⁰ «Perdendo infatti il carattere tecnico e il valore comico, sempre più a mano a mano che si estende il suo uso, la parodia finisce per esprimere i territori, negativi e angosciosi per la Morante, dell'inautenticità, cioè dell'irrealtà e della non vita, cioè della sopravvivenza e della morte». D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 15.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Cfr. Zinato E., *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, «Cuadernos De Filología Italiana», vol. 20, 2013, http://dx.doi.org/10.5290/rev_CFIT.2013.v20.44173.

⁷³ Cfr. Zinato E., *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in Aracoeli*, in Id., *Letteratura come storiografia?* cit.

come un campo di tensioni, distruttive e ricompositive, destinate a restare, in parte, irrisolte».⁷⁴

Ha approfondito la funzione non unidirezionale dell'Apocalisse in questo romanzo anche Di Fazio, considerandola attraverso il concetto demartiniano di “crisi della presenza”: ossia di una negazione apparentemente totale del mondo e della parola, affrontabile e superabile però attraverso un processo di verbalizzazione. Secondo la studiosa è proprio la ricostruzione narrativa di Manuele a concedere la fuoriuscita dalla crisi rappresentata dal personaggio di Aracoeli e dalla sua sorte.⁷⁵

Per Pischedda, che nel suo volume *La grande sera del mondo*, enumera *Aracoeli* fra i vari romanzi apocalittici scritti fra gli anni Settanta e Ottanta, la narrazione di Manuele, al contrario di quanto sostiene Di Fazio, non è altro che una forma di lamento metafisico e unilaterale che non ricostruisce nulla, «un moto di suprema negazione escatologica»⁷⁶ in quanto il protagonista, come la sua autrice, non sa liberarsi da un anacronistico mito della purezza.

Come si nota, la lettura in negativo di *Aracoeli* non è del tutto superata e spesso dipende da un'interpretazione altrettanto appiattita – ma in senso contrario – della prima fase della scrittura morantiana: il gioco dei binomi toglie spazio all'ambiguità e reversibilità di immagini e forme.

Anche a causa dei pregiudizi attorno alla sua qualità e al suo carattere paradossalmente anti-morantiano, *Aracoeli* non è stato a lungo studiato da una prospettiva filologica. Fa eccezione il lavoro di Simona Cives che, oltre a descrivere la composizione del manoscritto e a riportare alcune note autografe importanti per l'interpretazione complessiva del romanzo, mette in luce il rapporto di *Aracoeli* con l'inedito di *Senza i conforti della religione* – che sta alla radice anche della *Storia* – avvalorando in tal modo l'ipotesi di un retroterra comune alle due principali opere della seconda fase.⁷⁷ Un esame approfondito della carte di questo romanzo è stato solo recentemente affrontato nella tesi di dottorato di Cecilia Oliva, la cui consultazione non è al momento disponibile.⁷⁸

⁷⁴ *Ivi*, p. 190.

⁷⁵ Cfr. Di Fazio A., *Tra crisi e riscatto: Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Pendragon, Bologna 2017.

⁷⁶ Pischedda B., *La grande sera del mondo: romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Aragno, Torino 2004, p. 157.

⁷⁷ Cfr. Cives S., *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in Buttò S., Zagra G. (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit.

⁷⁸ Di Oliva si possono leggere alcuni articoli che riportano i risultati delle sue ricerche. Cfr. in particolare Oliva C., «Una fabbrica di ombre equivoche»: note sui manoscritti di 'Aracoeli' di Elsa Morante, in

Il reale rovesciamento del giudizio critico su *Aracoeli* fa perno sugli *studies*. Il romanzo per lo più rifiutato dalla maggior parte della critica morantiana – o al massimo considerato come un’eccezione – viene rivalorizzato soprattutto in ottica *queer*. L’appuntamento più importante, in questo processo di riappropriazione, è stato rappresentato dal convegno di Berlino del 2008, organizzato da Fortuna e Gragnolati presso L’ICI Berlin: *The Power of disturbance. Elsa Morante’s Aracoeli*. Scopo esplicito del convegno era rivalutare la complessità teorica ed estetica di questo romanzo, focalizzando il modo in cui problematizza la questione identitaria. Gragnolati si è in seguito imposto come nome di riferimento in questo campo, approfondendo la sua lettura di *Aracoeli* nel saggio *Amor che move*, dedicato allo studio del rapporto fra corporalità e linguaggio in Dante, Morante e Pasolini e organizzando un ulteriore convegno a Vienna, intitolato significativamente *De/constituting Wholes: toward Partiality without Parts*, in cui nuovamente si interroga sul legame fra sessualità, estetica e nuova concezione della temporalità nell’ultimo romanzo di Morante.⁷⁹

A colpire, in questo tipo di letture, è il radicale rovesciamento dell’interpretazione del messaggio e del valore di questo romanzo: da libro disperato, parodia di una forma e di una poetica, espressione di resa di fronte al caos e all’insensatezza, *Aracoeli* diviene il romanzo della liberazione dalle costrizioni della logica binaria e della società patriarcale. Una liberazione considerata tanto a livello concettuale che formale: il romanzo, infatti, secondo Gragnolati «disrupt literary, psychoanalytic, and political paradigms as well as categories of identity, gender and sexuality».⁸⁰ La sua «forma senza forma» [A. II, 1427]⁸¹

Battistini L., Caputo V., De Blasi M., Liberti G.A., Palomba P., Panarella V., Stabile A. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016.

⁷⁹ Cfr. Gragnolati M., *Amor che move: linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano 2013 e Gragnolati M., *Differently Queer. Temporality, Aesthetics, and Sexuality in Pier Paolo Pasolini’s Petrolio and Elsa Morante’s Aracoeli*, in Holzhey E., Gragnolati M. (a cura di), *De/Constituting Wholes: Towards Partiality Without Parts*, cit. Un’ottica simile orientava già la lettura di Serkowska H., *Uscire da una camera delle favole*, cit., ed è approfondita nel volume a cura di Lucamante che raccoglie gli atti del convegno di Washington D.C. del **25 - 27 ottobre 2012. Si veda in particolare la sezione Queering Morante: Bodies That Matter from Diario 1938 to Aracoeli, in Lucamante S. (a cura di), *Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, cit. Si riconosce la condivisione di un retroterra teorico simile anche nel recente saggio di Balzani. Cfr. Balzani L., *Pale blue. L’infelice maschio tra L’isola di Arturo e Aracoeli di Elsa Morante*, relazione tenuta al convegno organizzato dall’Università dell’Aquila, *A sessanta anni dall’Isola di Arturo*, novembre 2018.**

⁸⁰ Fortuna S., Gragnolati M., *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Power of Disturbance*, cit. p. 2.

⁸¹ Si riprendono qui, per descrivere la composizione formale del romanzo, le stesse parole attraverso cui il fantasma di *Aracoeli* descrive sé stessa di fronte al figlio.

sarebbe quindi espressione di una concezione *queer* dell'esistenza e dell'identità, in grado di emancipare l'individuo da definizioni e ruoli rigidi e unilaterali.

In maniera paradossale, però, queste letture che individuano in *Aracoeli* la confutazione della logica binaria che struttura la società borghese eteropatriarcale cadono a propria volta in un gioco manicheo, finendo per interpretare in maniera totalmente positiva un romanzo che a lungo è stato considerato in senso esclusivamente negativo.⁸² Trattare, ad esempio, il tema dell'indeterminatezza identitaria soltanto in termini euforici – o leggere la ninfomania di *Aracoeli* solo come processo liberatorio rispetto alla concezione borghese di famiglia – significa piallare l'ambiguità tragica del romanzo.

Alla luce di questa rivoluzione della prospettiva critica, la storia della ricezione di *Aracoeli* finisce per riprodurre e addirittura esasperare il solito processo di polarizzazione del giudizio che generano le opere di Morante nei lettori, la cui ricaduta è un'interpretazione univoca del loro contenuto.

Morante si conferma quindi come autrice divisiva. Resta però da chiedersi se il dualismo sia un reale attributo ideologico e formale delle sue opere, oppure, piuttosto, un *tic* critico che si travasa – non del tutto propriamente – nella *Weltanschauung* della scrittrice. Dicotomica, quindi, è Morante, o è la critica che si approccia alla sua opera?

3. Una scelta di campo

Il quadro critico delineato permette ora di esplicitare le coordinate entro cui si colloca il presente lavoro. L'intento generale è quello di proporre una rilettura complessiva della poetica morantiana, partendo proprio dall'ultimo romanzo. *Aracoeli* occupa di conseguenza una posizione centrale, ma non esclusiva, in questo studio, che lo inserisce in una prospettiva intertestuale interna. Il tentativo di colmare l'ancora attuale carenza di studi su quest'opera si affianca infatti alla necessità di una revisione critica del suo ruolo all'interno del percorso poetico dell'autrice.

⁸² In tale direzione sono orientate anche le interpretazioni del romanzo raccolte in Fortini L., Misserville G., Setti N. (a cura di), *Morante la luminosa*, cit. Lo scopo del volume, come è dichiarato nell'introduzione, è quello di determinare una svolta nell'interpretazione critica dell'opera, dimostrano come in *Aracoeli* sopravviva quella «capacità di attraversare ogni inferno in un'ansia estrema di vita e di amore che fa di Morante una scrittrice luminosa, capace di parlare a tutti e per tutti», p. 10.

La scelta di assumere un'ottica retrospettiva si fonda sull'ipotesi che *Aracoeli* non rappresenti un'eccezione nella produzione romanzesca della scrittrice, né, tantomeno, il fallimento conclamato di un progetto artistico. L'ultimo romanzo di Morante è piuttosto considerato come il reagente in grado sia di mettere in discussione una serie di ipostatizzazioni critiche sull'autrice, sia di rivelare alcuni caratteri strutturali della sua invenzione romanzesca. Non è, quindi, la palinodia della produzione poetica precedente, ma un punto di osservazione privilegiato per riconsiderare nel suo complesso il modo di concepire la forma romanzo da parte di Morante.

Attraverso *Aracoeli* si intende in definitiva riorientare l'attenzione sul senso della proposta formale che la scrittrice porta avanti in pieno Novecento, facendo emergere i caratteri peculiari del suo modo di narrare in dialogo e conflitto con le tendenze del proprio presente.

Rispetto agli schieramenti in cui si divide il giudizio critico su *Aracoeli*, questo studio adotta una posizione intermedia, che si allontana tanto dalle letture disforiche, quanto da quelle euforiche del romanzo attraverso un'analisi che mira a illuminarne piuttosto le ambiguità ideologiche e formali. È a partire dalla messa in rilievo del carattere non univoco di contenuti e forme, infatti, che si rifiuta qualsiasi interpretazione manichea dell'opera, si rivaluta la sua posizione rispetto alla produzione precedente e si riconosce, nella compresenza degli opposti, il carattere peculiare dell'intera poetica morantiana.

In linea con la lettura di Porciani, il concetto di "formazione di compromesso" viene identificato quale strumento teorico fondamentale tanto per mettere in risalto l'ambiguità specifica di *Aracoeli*, quanto per interpretare e descrivere in senso complessivo una traiettoria del romanzo poco battuta nel Novecento letterario italiano.

Se per Porciani il compromesso realizzato dalla scrittura morantiana è quello fra *romance* e *novel*, questo lavoro intende suggerire quello ulteriore fra realismo ottocentesco e modernismo.⁸³ La convivenza conflittuale fra le due estetiche genera infatti, secondo l'ipotesi di questo lavoro, quell'ambiguità – contenutistica e formale – tanto di *Aracoeli*, quanto del resto della produzione romanzesca morantiana. Se i rapporti di proporzionalità fra le due mutano da un romanzo all'altro – ed è possibile affermare che in *Aracoeli* siano sbilanciati verso il polo modernista – non viene mai del tutto meno il dinamismo di una

⁸³ Si semplifica qui la complessità di categorie dalla lunga tradizione critica, distesamente affrontata nel terzo capitolo.

concezione del romanzo divaricata fra Lukács e Freud, fra Stendhal e Kafka, fra spinte – in sintesi – costruttive e controspinte disgreganti.

Alla base di una simile poetica di compromesso può essere rintracciata una riflessione più ampia sull'intellettuale e sulla sua funzione nella società. Come sostiene Fortini, in Morante la letteratura – che ha ormai da tempo perduto il mandato sociale e politico – conserva il proprio mandato etico-religioso: ovvero – sia pur *senza classe né partito* –⁸⁴ vuole comunicare e trasmettere messaggi universali sull'uomo e sul mondo.

È in una simile tensione etico-comunicativa che affonda le radici il progetto morantiano di romanzo popolare, che non riguarda soltanto *La Storia*, ma tutta la produzione della scrittrice, influenzandone le scelte stilistico-formali e determinando, in particolare, l'elezione del genere romanzesco a forma quasi esclusiva di espressione, a partire da *Menzogna e sortilegio*.

Questo lavoro ipotizza che, nella scelta di realizzare il romanzo popolare in pieno Novecento e nella concezione (gramsciana) del rapporto fra intellettuale e popolo che sottende, sia da individuare la mediazione primaria, da cui si originerebbero gli ulteriori compromessi che attraversano la poetica morantiana.

A livello metodologico si è deciso di dare centralità al testo, evitando tendenzialmente di considerare la biografia dell'autrice o il suo genere come determinanti nell'interpretazione di soluzioni in cui le opere si trovano immerse. La scelta poggia su una serie di ragioni.

Come esplicitato precedentemente, le letture *gender* o *queer* di *Aracoeli* rappresentano, allo stato attuale, la maggioranza degli studi prodotti su questo romanzo, mentre addirittura “classico” può essere considerato l'approccio biografico all'opera di Morante: una postura metodologica alternativa ha quindi in primo luogo lo scopo pratico di scandagliare aspetti attualmente meno considerati della scrittura di questa autrice.

Da un punto di vista teorico, inoltre, si intende in tal modo rivendicare una concezione di letteratura meno deterministica e farne un uso meno documentaristico. Fermo restando che ciascuna opera rappresenti il prodotto di un'individualità scrivente, si punta a valorizzarne la forma quale compromesso fra ragioni cosce e inconscie: le posizioni individuali si mescolano, nell'opera letteraria, a ragioni contestuali, convenzioni letterarie, discorsi altrui non immediatamente individuabili, nonché a posture ricettive.

⁸⁴ Morante E., *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito)*, Nottetempo, Roma 2004.

La forma – propria e altrui – è quindi considerata come ganglio di contraddizioni da interrogare in profondità.

L'analisi specifica di *Aracoeli* si è avvalsa della consultazione delle carte manoscritte conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, determinanti per la conferma o confutazione di alcune ipotesi di lettura. Si è scelto, ad ogni modo, di dare priorità al gesto interpretativo, in linea con l'obiettivo generale di realizzare un discorso complessivo su quest'autrice e sul suo modo peculiare di concepire e fare romanzo nel Novecento.

Fondamentale, in questo senso, è stato il confronto con le opere dei grandi teorici del romanzo – da Lukács a Bachtin, da Auerbach a Debenedetti per arrivare a Ricoeur, Brooks e Pavel, per citare solo i maggiori – che ha permesso di inquadrare le questioni attraverso cui interrogare la soluzione morantiana al problema del romanzo.

La struttura del presente studio presenta nel complesso un andamento progressivo. Partendo da *Aracoeli*, amplia gradualmente il proprio raggio di ricerca fino ad affrontare questioni generali di poetica morantiana: dalla figuralità interna all'ultimo romanzo, alla costruzione del personaggio e della trama nell'intera opera, fino al nodo del romanzo popolare. Ogni capitolo, ad ogni modo, è caratterizzato da un proprio movimento oscillatorio interno, che dal particolare va al generale o viceversa, di modo che l'opera singola sia sempre osservata in relazione a un contesto allargato.

Nel primo capitolo si conduce un'analisi figurale di *Aracoeli*. Assecondando l'ipotesi dell'ultimo lavoro di Francesco Orlando sull'estendibilità di uno studio figurale al piano dell'*inventio*, si mira a realizzare una lettura complessiva del romanzo, che sappia integrare la ricerca tematica e quella formale, valorizzando il portato di ambiguità intrinseco alla letteratura. Ragionare a livello di *inventio* sottende inoltre una postura critica specifica, che considera il testo nella sua relazione con un'extratestualità, evidenziando i suoi rapporti con il mondo.

La figura di invenzione individuata come dominante in *Aracoeli* è la reversibilità. La reversibilità è un rapporto antitetico a quello della polarizzazione: è intesa, infatti, come possibilità di rovesciamento di una polarità nell'altra. Alla linea retta e progressiva, che divide irreversibilmente un punto da un altro, preferisce la curva circolare che riaccosta gli antipodi esponendoli a una contiguità logica oltre che spaziale. La reversibilità riavvicina e sovrappone poli apparentemente opposti, rivelando l'insospettabile

compresenza dell'uno nell'altro e confutando una logica dicotomica nella rappresentazione del reale.

In quanto figura di invenzione complessiva, essa individua una serie di dinamiche astratte, le quali si rifrangono poi in una rete figurale concreta che, allargandosi all'intero testo, ne ipotizza un'interpretazione generale. Le figure attraverso cui sono stati osservati manifestarsi rapporti di reversibilità sono gli edifici, i corpi e la storia. Si tratta di tre immagini che danno origine a rappresentazioni divaricate all'interno del romanzo (la casa di infanzia vs lo squallore degli edifici del dopoguerra; il corpo materno vs il corpo femminile; l'anti-storia materna vs la grande storia paterna, per fare un'esemplificazione), le quali paiono alternarsi in un percorso di irreversibile degradazione. Scopo dell'analisi è, al contrario, individuare il senso poetico ed ermeneutico di una compresenza che ombreggia il polo positivo, tanto quanto è in grado di rischiarare quello negativo. L'idea di realtà che se ne deduce è quindi problematica e non unilaterale.

Le tre figure, inoltre, sono state selezionate perché, in modo simile, sono immagini di soglia fra un interno e un esterno, fra un privato e un pubblico, fra il sé e l'altro; rappresentano un luogo di esposizione e quindi di contraddizione. Sono state per questo motivo ritenute le più significative per illuminare le contraddizioni, le deformazioni ma anche le resistenze di un romanzo che – in maniera maggiormente tragica rispetto ai precedenti – si espone al mondo.

Balena infine l'ipotesi che, su un piano diverso, la reversibilità non sia solo da rintracciare nei rapporti interni che regolano il singolo romanzo preso in considerazione, ma anche nelle relazioni fra le opere di Morante: di modo che *Aracoeli* rappresenterebbe, assieme, il rovesciamento e l'inveramento di un romanzo come *L'Isola di Arturo*, per citare quello che è considerato il suo opposto per eccellenza. E viceversa.

Il secondo e il terzo capitolo allargano l'inquadratura all'intera produzione morantiana, focalizzando l'attenzione su due elementi fondamentali del suo modo di concepire il romanzo: il personaggio e la trama. La reversibilità, come compresenza e rovesciamento di opposti, può in qualche modo spiegare anche l'oscillazione che rende indefinibile il trattamento di queste categorie narratologiche da parte di Morante, sulle quali, infatti, la critica si è spesso divisa: chi identificandone il carattere ottocentesco, chi, al contrario, rivendicandone la modernità novecentesca.

Su questi due aspetti si concentra, quindi, la questione estetica attorno all'arte morantiana, a cui si tenta di rispondere ipotizzando la capacità di questa scrittrice di tenere assieme, e superare, i poli del realismo e del modernismo. Anche in questo caso, *Aracoeli*, nella sua esasperazione, è il negativo che permette di decifrare al meglio il contrasto fra luce e ombra da cui si generano le sfumature e i volumi di tutta l'arte morantiana.

Il capitolo che ragiona attorno al personaggio parte dalla constatazione della centralità di questa categoria nella riflessione poetica di Morante per indagarne di conseguenza la realizzazione pratica nelle pagine dei suoi romanzi. L'obiettivo dichiarato dell'autrice è difendere quello che l'amico Debenedetti chiamava *personaggio-uomo* dai processi di alienazione, e di preservare quello che Lukács definiva *tipo* per la sua capacità di sintetizzare nell'esperienza individuale una realtà collettiva.

Seguendo la linea interpretativa di Arrigo Starra e del gruppo di lavoro pisano coordinato da Donnarumma, una simile attenzione al personaggio e alla sua centralità nel processo creativo, corrisponde alla rivendicazione di una concezione di letteratura come mimesi, da intendere come dialogo con un'extratestualità in contrasto con definizioni autoreferenziali della stessa. L'orientamento verso *l'altro da sé* della letteratura, rappresentato dalla funzione personaggio, però, non ignora in Morante la difficoltà dell'obiettivo. L'audacia della difesa di questa categoria nel Novecento si coniuga infatti alla coscienza della sua fragilità.

Per trattare l'ambiguità dello statuto del personaggio Morante ricorre alla strategia del doppio. Il meccanismo dello sdoppiamento, di cui viene provata la presenza strutturale in tutti i romanzi morantiani, viene analizzato nella sua stessa ambiguità. Per Morante, infatti, paiono esistere due tipologie di sdoppiamento, non sempre scindibili l'una dall'altra: lo sdoppiamento parodico e quello narcisistico. Il primo va inteso in senso bachtiniano come possibilità di comprensione dialogica della realtà a partire da una perdita di integrità; nel secondo caso, al contrario, la divisione genera un autismo patologico che barrica l'io a qualsiasi contatto con il resto del mondo.

Partendo dai saggi di Morante, si è sintetizzata questa duplice funzione del doppio in due personaggi-matrice: Don Chisciotte (e il suo scudiero) e Narciso. In ciascuno dei personaggi creati dalla scrittrice si assiste alla lotta fra questi due prototipi, che emblemizzano i movimenti opposti di apertura (traumatica ma ri-generativa) all'alterità e chiusura egolalica.

Vengono quindi analizzati i meccanismi di sdoppiamento che interessano tre figure ricorrenti di tutta l'opera morantiana: i genitori, i fratelli e l'io narrante, considerati anche nel loro rapporto reciproco. Fra la caduta dei genitori, la morte dei fratelli idealizzati e la scissione dell'io esiste infatti una linea di continuità che inclina verso la soluzione narcisistica. Ogni scissione, però, accanto all'esito patologico, prevede sempre l'alternativa di una soluzione liberatoria e costantemente la crisi può rovesciarsi in possibilità.

Il dispositivo ambiguo del doppio funziona quindi nel rendere meno definitivo e sempre rovesciabile il verdetto di una battaglia fra due archetipi che incarnano indirettamente anche due traiettorie della letteratura: quella dialogica e quella autoreferenziale. È attraverso questa strategia che Morante cerca di difendere il personaggio-uomo nel romanzo novecentesco.

A differenza di quanto avviene con il personaggio, Morante non teorizza direttamente la questione della trama all'interno dei propri saggi. Eppure, l'inedita consistenza del *plot* nei suoi romanzi non è passata inosservata, tanto agli autori contemporanei alla scrittrice, quanto ai critici che, al contrario dei primi, l'hanno tendenzialmente rifiutata. Ancora recentemente la critica, seppur lontana dai pregiudizi sperimentali del secolo scorso, tende a sminuire l'importanza della costruzione delle trame in Morante, considerandole come la citazione ironica o paradossale di un ordine impossibile. Il terzo capitolo di questo lavoro si dedica, al contrario, a rivalutarne il peso e la funzione.

In primo luogo, il nodo della trama viene trattato da un punto di vista teorico e storico-letterario. A siglarne la definizione in senso negativo sarebbe stato il modernismo, che sulla questione della trama avrebbe misurato la propria distanza dalle estetiche realiste, inaugurando la contraddizione fra le due visioni dell'uomo e del mondo. Si radica, quindi, nel primo Novecento l'idea di trama come procedimento narrativo lineare, coattamente progressivo e di conseguenza artificiale e ingenuo, incompatibile con una concezione di realtà contraddittoria e conflittuale.

Attraverso le problematizzazioni di Ricoeur, Brooks, Kermode e Raccis – che, partendo da prospettive differenti, hanno ragionato sul bisogno di trame che attraversa il Novecento – si mira a elaborare una definizione meno statica di trama, la cui tensione compositiva non equivalga, necessariamente, a una semplificazione logica e formale del reale.

La concezione mobile di trama, che questi critici propongono nel campo degli studi letterari, contribuisce a una reinterpretazione della stessa sperimentazione narrativa morantiana, la cui peculiarità viene appunto individuata nel suo collocarsi *oltre* la dicotomia realismo-modernismo: le sue trame, infatti, conciliano spinte compositive e fughe centrifughe, tensione all'ordine e consapevolezza del disordine, volontà ermeneutiche e disperazione nichilistica.

La trama in Morante è sforzo formale di ricomposizione del reale, quindi strumento conoscitivo rispetto al mondo e al suo significato; è necessità di dominio del tempo, di modo che possa trasformarsi in esperienza (*Erfahrung*) trasmissibile agli altri: sta alla base di una concezione di letteratura come comunicazione. La composizione della trama non è però un processo immediato, meccanico o ingenuo: è piuttosto un problema, uno sforzo e un'aspirazione cui tendere.

Ciò è evidente in *Aracoeli*, romanzo in cui l'apparente facilità compositiva morantiana sembra svanire a favore di una forma dissestata e incontenibile. Questa forma diviene quindi il *focus* di un'analisi che, appoggiandosi anche alle carte manoscritte – in particolare osservando le varianti di inizio e fine del romanzo e gli appunti meta-riflessivi dell'autrice a proposito del senso e dell'organizzazione del materiale – mira a interrogare la deformazione di *Aracoeli* in relazione a quella tensione costruttiva che fino ad ora aveva strutturato le “cattedrali” romanzesche morantiane. L'ipotesi è che l'ultimo romanzo di Morante rappresenti non la confutazione, bensì la verifica estrema della tenuta dell'ordine di fronte al caos, cui il romanzo si sovraesponde nell'intenzione di resistere.

La resistenza della forma, assieme alla salvaguardia del personaggio-uomo, concorrono a formulare l'idea di una letteratura che comunichi con il mondo, cercando di renderlo comprensibile e, conseguentemente, agibile dall'uomo. Alla concezione di letteratura di Morante si è voluto dedicare l'ultimo capitolo di questo lavoro, incentrato sul romanzo popolare. La realizzazione del romanzo popolare è infatti identificata come la motivazione alla base delle scelte poetiche, ideologiche e formali della scrittrice, precedentemente descritte.

Il progetto di una letteratura attenta ai propri interlocutori viene ricostruito a partire dalle affermazioni di poetica contenute in alcuni saggi e, in particolare, attraverso gli interventi di critica cinematografica che la scrittrice elaborò per un programma radiofonico della RAI. Questi testi, che trattano di un'arte popolare per eccellenza come il cinema e che

venivano trasmessi tramite un mezzo di comunicazione di massa, risultano particolarmente interessanti sia per condurre un'indagine formale – la quale si interroghi sulle strategie stilistiche e retoriche adottate dalla scrittrice entro il *format* richiesto – sia per dedurre la concezione morantiana di romanzo popolare. La funzione delle convenzioni, l'immedesimazione attraverso il personaggio, il tono melodrammatico, l'esagerazione, il *pathos*, la facilità che non diviene semplificazione rappresentano le principali caratteristiche dell'arte popolare morantiana, la quale è, in sintesi, una mediazione fra alto e basso, fra innovazione e convenzione, fra letteratura e mondo, fra chiarezza e ambiguità.

La scelta di rifarsi a questo tipo di produzione saggistica è motivata dall'intenzione di rispondere indirettamente, ma attraverso le parole della stessa autrice, alle polemiche che negli anni Settanta, in coincidenza con la pubblicazione della *Storia*, avevano investito il senso del progetto morantiano di romanzo popolare. Il limite delle critiche rivolte al romanzo è stato identificato in una concezione ristretta e programmatica di popolare.

Al contrario, si è ricorsi alla riflessione di Gramsci sull'arte nazionale e popolare per dedurre una definizione maggiormente dialettica del concetto, considerato nella propria ambiguità, in quanto costretto a stare a cavallo fra esigenze di gusto (e di mercato) e motivazioni etico-politiche di reale democratizzazione della società.

Il rimando a Gramsci, inoltre, permette di focalizzare un'ulteriore questione che coinvolge la riflessione morantiana sul popolare, riguardante non soltanto le mediazioni attraverso cui si manifesta l'arte popolare, ma la prospettiva che la sorregge: quella di un riavvicinamento fra intellettuale e popolo. Il discorso di Morante attorno al popolare e la sua realizzazione pratica potrebbe quindi essere letto come una riflessione complessiva sull'intellettuale novecentesco, sulle sue responsabilità etiche, ma anche politiche, sulle conseguenze della sua distanza da un popolo (nonché sulle metamorfosi di quest'ultimo e sulla sua, sempre più marcata, indefinibilità).

Anche in questo caso *Aracoeli* sembra rappresentare l'abiura di un progetto a lungo maturato nel tempo dall'autrice: scadono tecniche e modi del popolare, così come sembrano scomparire i destinatari e con essi la fiducia nelle possibilità comunicative e trasformative dell'arte. L'involuzione va connessa al parallelo riflusso della vita politico-sociale del Paese, che sembra voltare definitivamente le spalle all'esperienza di democratizzazione del potere inaugurata dalla Resistenza e riaffiorata con i movimenti

giovanili (gli *analfabetos*) degli anni Sessanta-Settanta. La fase matura della società dei consumi pare disperdere, per Morante, la possibilità stessa di un popolo – tanto nella sua accezione di classe o politica, quanto in una definizione più ampia e creaturale.

La dimensione storico-culturale di un fallimento non va ignorata. Eppure, continuando a leggere il romanzo attraverso il principio di reversibilità, la manifestazione della crisi corrisponde a una possibilità di catarsi, in cui potrebbe rovesciarsi da un momento all'altro. E viceversa. Un principio di speranza sopravvive nell'ultima prova di scrittura, che è sempre un tentativo di contatto, anche quando sembra ridursi a un balbettio sconnesso.

In una lettera privata a Morante, Lukács aveva affermato che nelle sue opere «etwas unzerstörbares ist»:⁸⁵ c'è qualcosa di indistruttibile. Probabilmente non esistono parole migliori per definire l'incisività della scrittura di quest'autrice all'interno del panorama letterario novecentesco. Ciò che non si è distrutto, ad ogni modo, lo si può osservare al meglio partendo dalle rovine. Per questo – e forse paradossalmente – *Aracoeli* può essere il punto di osservazione privilegiato sull'arte narrativa di uno fra i più grandi romanzieri del Secondo Novecento italiano.

⁸⁵ Si tratta di una lettera inviata da Lukács a Morante il 23 luglio 1968. La lettera è riportata da Leonardo Lattarulo in un saggio che raccoglie i vari interventi, pubblici e privati, di questo intellettuale a proposito della scrittrice italiana. Lattarulo L., *Il giudizio di Lukács su Morante*, in Buttò S., Zagra G. (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., p. 71.

La reversibilità

Una lettura figurale di Aracoeli

Le macerie delle grandi costruzioni esprimono l'idea del loro progetto più efficacemente di quanto non facciano le costruzioni più modeste, per quanto ben conservate

W. Benjamin

1. Anticipazioni: il bivio di Via dell'Angelo

Nella vicenda redazionale di *Via dell'Angelo* sembra materializzarsi quel bivio che apparentemente divide l'opera di Morante in strade contrapposte e parallele, di cui una andrebbe ad interrarsi per riemergere solo, tardivamente e catastroficamente, nell'ultimo romanzo: *Aracoeli*.

Il racconto fu pubblicato la prima volta nel 1938 sul «Meridiano di Roma»; sopravvive in seguito alla rigida selezione d'autrice per la realizzazione delle raccolte *Il gioco segreto* (1941) e *Lo scialle andaluso* (1963): se ne deduce la coerenza con una poetica in evoluzione e con il progetto autoriale di auto-rappresentazione.

Porciani, studiando le carte dattiloscritte, dimostra come all'origine di questo fortunato racconto ve ne sia, in realtà, uno del tutto differente ma fregiato del medesimo titolo. Scritto nel 1937, il testo fantasma viene pesantemente cassato da un auto-commento della giovane scrittrice: «Annullato per insufficienza – Zero – 0 – Scemo eccessivo» (A.R.C. 52 I 1/7, c. 50r).¹ A monte di uno degli apici della produzione narrativa degli anni Trenta di Morante, sta quindi uno scarto, destinato a rimanere «il ramo minore di una vicenda redazionale che aveva dato il meglio di sé nella tessitura della 'vera' *Via dell'Angelo*».²

¹ La citazione dalle carte è tratta da Porciani E., *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, cit. p. 47.

² *Ivi*, p. 74.

Oggi – dopo una serie di rifacimenti di cui Porciani ricostruisce la genealogia³ – possiamo leggere questo racconto alternativo alla “vera” *Via dell’Angelo* inserito, sotto il titolo autoriale *Peccati*, nel libro postumo *Racconti dimenticati* (2002),⁴ dedicato alla fase giovanile dell’attività della scrittrice romana. *Peccati* è l’unico testo inedito della raccolta: Morante, quindi, l’aveva volontariamente – e definitivamente nel tempo – rifiutato. Forse perché parte del materiale era stato già riutilizzato per *Via dell’Angelo*, coerentemente con quella modalità sartoriale e modulare che caratterizza la scrittura di quest’autrice,⁵ in grado di spostare blocchi narrativi⁶ e riciclare nuclei di ispirazione in forme ritenute migliori; oppure quel racconto conteneva *in nuce* possibilità di sviluppo che contrastavano con alcune dominanti tematico-formali su cui si stava assestando l’identità autoriale di Morante.

Nella prefazione ai *Racconti* Garboli descrive questo figlio illegittimo in termini di esclusività: «è un racconto insolito, anzi unico. [...] e si fa leggere come un notturno, un’allucinazione o un incubo paradossalmente lieto».⁷ Se si sente l’eco, in questo giudizio critico, delle posizioni che accolsero in maniera maggioritaria l’uscita di *Aracoeli*, non si è sulla strada sbagliata; lo conferma lo stesso Garboli, stabilendo per primo un nesso fra le due opere, un ponte lungo che riavvicina fine e esordio della scrittrice: «[i]n *Aracoeli* la Morante punterà il suo sguardo sulla compresenza, in uno stesso oscuro luogo della fisiologia femminile, tra l’istinto del piacere e quello della maternità. Il tema di *Peccati* non è meno inquietante».⁸

³ Si veda lo schema che ricostruisce la doppia genesi del racconto in Porciani E., *Nel laboratorio della finzione*, cit., p. 59. Su *Peccati* cfr. anche La Monaca D., *Elsa Morante. «La risposta celeste della scrittura»*, Bonanno, Roma 2018.

⁴ Babboni I., Cecchi C. (a cura di), *Elsa Morante. Racconti dimenticati*, cit.

⁵ Uno studio del metodo di lavoro sartoriale di Morante si trova in Zagra G., *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, cit. Cfr. anche Zagra G., Buttò S. (a cura di), *Le stanze di Elsa Morante. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, cit., e Zanardo M., *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, cit., il cui primo capitolo è interamente dedicato alla prassi scrittoria (modulare) dell’autrice.

⁶ La definizione è di Pancrazi, usata per caratterizzare la qualità dell’intreccio in *Menzogna e sortilegio*, qui ripresa per sintetizzare una metodologia complessiva di riutilizzo del materiale scritto da parte dell’autrice. Cfr. Pancrazi P., *Fantasia e sortilegio della Morante* [1948], in Id., *Scrittori d’oggi: segni del tempo: serie quinta*, Laterza, Bari 1950, p. 98.

⁷ Garboli C., *Dovuto a Elsa* in Morante E., *Racconti dimenticati*, cit., p. XIV.

⁸ *Ibidem*. Può risultare interessante sottolineare che il conflitto fra maternità e piacere è già presente in alcune pubblicazioni dei primi anni Trenta (*Romanzo del piccolo Bepi*, *Giorno di compere*, *Qualcuno bussa alla porta*). Per la ricostruzione della trama di questi racconti cfr. Porciani E., *L’alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit.

Il tema è il corpo femminile, la sua ambiguità fatta esplodere dall'irruzione della sessualità, il grande rimosso (in apparenza almeno) della scrittura morantiana, unitamente (e non a caso) alla storia:⁹ Elisa è pietrificata in un'infanzia patologica e mitopoietica; Nunziatella infagottata e repressa in una sorta di superstizione religiosa che le impedisce di manifestare il proprio desiderio nei confronti di Arturo; Ida subisce la sessualità come un assalto e la sublima in una maternità oblativa. E se anche appaiono prostitute – come Rosaria in *Menzogna e sortilegio* o Santina nella *Storia* – sono ammantate di un'ingenuità bonaria, per nulla perturbante, in quanto non è il desiderio erotico a orientarne le scelte, piuttosto necessità economiche, vizi in fin dei conti innocenti (la golosità di Rosaria), contesti sociali.¹⁰ Alla prova dei fatti, anzi, si rivelano madri migliori di quelle naturali: Elisa trova in Rosaria un affetto inattuabile nella glaciale Anna; Santina accoglie nelle sue passive e remissive braccia la disperazione del suo magnaccia Nello D'Angeli, reietto sociale appesantito da traumi infantili di abbandono e violenza.

La magnifica reticenza attraverso cui Rosaria parla del sesso come di un luminoso *dormire* degli sposi, dell'orgasmo come un *Empireo*, è segno di una sublimazione idealizzata (e infantilizzante) dell'eros, di cui viene rimosso il lato d'ombra – quello coattivo, distruttivo o semplicemente dispersivo, fine a sé stesso.¹¹ Conseguentemente, facendo ingresso nel teatro femminile morantiano, Aracoeli può apparire a tutti gli effetti «una Madonna [...] capovolta, sconsacrata, rovesciata, dalle cui estremità impiccate il

⁹ Un'accusa di rimozione della storia rivolta ai romanzi di Morante è ad esempio quella di Pasolini in *Petrolio* (appunto 3 D), su cui si sofferma anche Concetta D'Angeli. Nell'appunto il protagonista Tetis va a trovare un'amica scrittrice, in cui molti critici hanno identificato Morante, tentando di svelarle un segreto storico che lei si rifiuta di ascoltare: «E poiché quella persona inutilmente cercata e pregata da Tetis era uno scrittore, se ne deduce facilmente come nei libri di quello scrittore, per quanto pieni e completi in se stessi essi fossero, mancava in realtà "qualcosa": e ciò li destinava, di conseguenza, a una fatale ambiguità». Pasolini P.P., *Petrolio*, Mondadori, Milano 2005, p. 29. Cfr. D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia, Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 22-26. Secondo l'interpretazione di Giovanna Rosa, invece, questo rimosso che destina all'ambiguità le opere morantiane è il sesso: «In Aracoeli scoppia il paradosso dirompente di un vitalismo esasperato che non ha mai saputo riconoscere e quindi rappresentare la fonte prima della sua intensità: l'ardore erotico. Nell'ultima opera, cioè, è presente senza più diaframmi o rifrangenze quel «qualcosa» che Pasolini lamentava mancare nei romanzi morantiani fin'allora pubblicati». Rosa G., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 15.

¹⁰ Sulla figura della prostituta nei romanzi di Morante cfr. Zanardo M., *"Si nasconde in una vecchia puttana: trovàtemi!" La prostituzione nelle opere di Elsa Morante*, Hal, 2012, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01314760>.

¹¹ «[...] il dormire degli sposi è un dormire magnifico, tutto un unico sogno! Ma la meraviglia è questa: che moglie e marito sognano insieme un medesimo sogno uguale, e in questo sogno gemello si ritrovano insieme così ricchi e contenti che un pezzente, un pecoraro, quando dorme con la sua sposa, gode la stessa signoria d'un papa [...]. Soprattutto sul finire del sogno, un minuto arriva in cui entrambi gli sposi volano fino all'Empireo: tanto che, se non si risvegliassero proprio in quel punto, si riterrebbero morti, e già gloriosi in cielo» [M.S. I, 904].

manto azzurro ricasca lasciando scoperte le cosce liberate e indecenti».¹² La sua voce trasfigurata dal desiderio erotico, non è più quella chioccia e bonaria di Rosaria, ma «un balbettio, stravolto da un'impazienza feroce» [A. II, 1338] e l'orgasmo «uno strido arido» a seguito del quale «il suo corpo s'irrigidisce» [*Ibidem*], come morto.

È possibile accostare questo personaggio a quello di Lena, protagonista di *Peccati*, la quale, come Aracoeli, è «turbata dalla scoperta di un'impetuosa forza erotica che la spaventa e l'attrae al contempo».¹³ Trovandosi nel mezzo di un'orgia, la piccola Lena manifesta sensazioni contraddittorie, espresse esplicitamente nella prima versione del racconto, rielaborate in seguito in maniera più allusiva, non per questo meno perturbante:

Allora tre sensazioni istantanee e di ugual forza la travolsero: il disgusto misto ad attrazione di uno che in sogno, sceso in una valle di lebbrosi, ne tocchi inorridito la carne viva e bruciata dalle piaghe; lo spaventoso panico di una cerva inseguita dai lupi; e una curiosità deliziata, quasi estranea al suo corpo malmenato e smanioso, per cui il succedersi di quei volti era ai suoi occhi come un sovrapporsi di paesaggi in fuga.¹⁴

Allora, sola fra quei volti e quelle pupille, si trovò ad essere come una lepre o cerva, inseguita in caccia, che fugge attraverso paesi selvaggi. La paura che la incalza vela i suoi miti occhi; ma pure, non senza un piacere sbigottito, ella intravede nel panico quando il balenare di un fiume, quando la dolce ombra di un anfratto, o l'avventarsi dei tronchi e dei fogliami, o la pace di un lago. Dentro di lei queste forme fuggenti si riflettono rovesciate, un vertiginoso paesaggio fiammeggia nel suo cuore che trema: essa ne gode. [R.D. 288-89]

L'enumerazione si raffina in una metafora prolungata che, sviluppando il tema unico della creatura braccata, ha l'effetto di sminuire l'orrido (la ferita, il contagio) per aumentare l'ambiguità attraverso un'elaborazione figurale meno dispersiva o cumulativa. Emerge così con maggiore incisività un senso di reversibilità (*queste forme fuggenti si riflettono rovesciate*) alla base dell'esperienza – e quindi della concezione del mondo trasmessa. Il corpo, malmenato e smanioso, *gode* pure nella paura cieca della preda. Aracoeli è vicinissima a Lena proprio per questa idea di reversibilità. Anche in lei – come approfondiremo – il corpo sessuato apre a una contraddizione, che diviene la cifra del romanzo e del suo senso ossimorico di «vertigine cosmica sostanzialmente piacevole, anche se sostanziata di un piacere mortale».¹⁵

¹² Garboli C., *Un libro solo* in «Panorama mese», 1982, p.74.

¹³ Porciani E., *Nel laboratorio della finzione* cit., p. 43.

¹⁴ Il testo della versione scartata si trova in Porciani E., *Nel laboratorio della finzione*, cit., p. 44.

¹⁵ Zinato E., *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in Aracoeli di Elsa Morante*, cit., p. 188.

Che *Peccati* possa rappresentare una sorta di anticipazione – ancora grezza e giovanile – di *Aracoeli* contribuisce a problematizzare l'effetto di rottura rispetto alla produzione precedente che spesso è stato attribuito al romanzo estremo di Morante. Persiste però la possibilità di interpretare la storia di Lena come una sorta di binario cieco, una direzione rifiutata dalla stessa autrice, la quale andrebbe a definire la propria poetica matura *e contrario* a una simile traiettoria, percorrendo piuttosto la linea tracciata dalla vera *Via dell'Angelo*. *Aracoeli* sarebbe quindi l'esplosione terminale di una malattia latente, a lungo dominata, ad ogni modo estranea al corpo sano degli altri romanzi.

Se però, di fronte alla doppia linea genetica di *Via dell'Angelo*, si focalizza l'attenzione sulla radice comune dell'ispirazione, piuttosto che sul bivio della scelta finale, risulta evidente un livello di contaminazione fra il racconto rifiutato e quello pubblicato. I due testi, come gemelli eterozigoti, seppur diversissimi, lasciano balenare qua e là l'impronta di una matrice comune, svelano nell'uno l'improbabile fisionomia dell'altro.

Essi infatti condividono, oltre al tema (l'iniziazione sessuale di due adolescenti), la struttura generale dell'intreccio. Si tratta di un impianto molto semplice e quasi favolistico, in cui una situazione statica viene mobilitata da un incontro a cui seguono conseguenze differenti. Per Antonia, protagonista di *Via dell'Angelo*, l'apparizione del giovane sconosciuto corrisponde a una fuga dal convento in cui è reclusa da anni, che si conclude nella casa di lui, in una nuova forma di prigionia autoimposta:

Poi, pensando, scese in silenzio dal letto e si accostò alla finestra; e volgendo il viso per non guardare di fuori, ne chiuse ermeticamente gli sportelli. [...] Allora, con un piccolo e selvaggio sorriso, preso un capo dello spago che le legava la treccia, Antonia lo annodò attorno al polso inerte dell'altro. [S.A. I, 1461]

Anche nella vita di Lena la presenza dello straniero Andrea produce un turbamento nella grigia quotidianità e sarà per soddisfare le sue esigenze (vino e altri vezzi) e attirare la sua attenzione che la giovane si darà alla prostituzione, decidendo infine di non tornare più nella sua vecchia casa:

Ma il vino le dava coraggio: ella entrò nella città, come un giovane uccello dalle piume variopinte che un mattino ha scoperto l'ardente foresta autunnale. [...] e già le pareva di vedersi, grande, passeggiare sotto quei portici. Vestita di abiti regali, rossi e cerulei, simile alla fenice delle montagne, ad una vaga fiera. Di sotto gli archi, di fra i colonnati, voci innamorate la chiamavano, si spegnevano sonnolente e sazie, e qua e là fuggiva il suo proprio riso. «Colombella mia». [R.D. 290]

I due finali, seppur divaricati nei movimenti contrapposti di chiusura e apertura, si corrispondono nella reciproca ambiguità: nessuno può infatti dirsi lieto, se non solo paradossalmente. L'atteggiamento compiaciuto di Antonia rivela le sfumature morbose di chi teme l'abbandono e desidera patologicamente essere amato. L'ultima immagine del racconto – Antonia sogna suor Lucilla che piange sul fondo delle scale cucendo pianete – suscita il sospetto che la ragazza non sia mai uscita dalla cappella in cui è stata messa in punizione, e che la vicenda narrata non sia altro che una fantasia compensativa-vendicativa che la consoli della solitudine in cui è segregata. Lucilla è, fra le tre, la suora che maggiormente è affezionata alla protagonista, l'unica che potrebbe versare lacrime per lei, quella che le cuce camiciole azzurre ricamate da nascondere sotto gli abiti neri – non a caso il dettaglio che maggiormente piacerà al ragazzo-fantasma che la rapisce.

Dall'altra parte il riso folle di Lena, la sua proiezione verso un destino di ricca e amata cortigiana, la sua euforia da uccello che ritrova il suo *habitat*, sono turbati dalle immagini barocche e pesanti della città e dall'apodittica dichiarazione del narratore: «E la città sollevava faticosamente le membra di marmo, riapriva gli occhi opachi al fastidio della luce. Tale fu per Lena l'entrata nella città dell'inferno» [R.D. 290].

L'apertura è *anche* un'ordalia, la chiusura una prigionia nell'illusione: i due termini oscillano fra polarità positive e negative senza trovare un equilibrio definitivo. Senza, di conseguenza, poter indicare una soluzione.

Il funzionamento di una dinamica di reversibilità si manifesta anche nel rapporto fra le dimensioni alto-basso all'interno dei due racconti. Le traiettorie che le giovani si trovano a percorrere conducono invariabilmente verso il basso (che è il corpo e il desiderio sessuale): Antonia «non aveva mai saputo prima che la città sprofondasse in così neri vicoli» [S.A. I, 1456] e solo dopo varie angosce giunge «in una stanzetta dal soffitto basso» [*Ibidem*]; Lena viene accompagnata nella cantina dei vini dall'oste che – in cambio di una bottiglia per Andrea – abuserà di lei:

Dalla cantina salivano soffi gelati, insieme all'odore marcio e fermentato delle botti, e pareva di scendere per lungo cammino, in fondo sotto la terra, fino a pianure taciturne immerse in remoti specchi stellari. Ma presto si arrivò in una stanza dal soffitto basso, una specie di grotta odorosa di vini, con una sola angusta finestrella. [R.D. 275]

Se il basso è la zona ambigua, pericolosa, sporca e angusta del corpo, non meglio si rivela la dimensione opposta: quando Lena si trova infatti a salire – e non più a scendere – le

scaie, lo fa comunque per prostituirsi, dichiarando simbolicamente l'identità degli antipodi. Anche nel racconto di Antonia, l'alto è luogo d'oppressione: affacciandosi alla finestrella della stanza del suo ospite misterioso, la ragazza osserva affascinata una casa solitaria «in cima ad inaccessibili alture» [S.A. I, 1458], dalle cui vetrate un gioco di luce imita il volo degli uccelli. Leggerezza e luminosità tanto affascinano Antonia, quanto inorridiscono il giovane:

E faticosamente si accostò, e levò in alto verso quella casa il volto disfatto con uno sguardo di cui non si può esprimere l'orrore: esso era pieno del più infuocato desiderio, e assolutamente vuoto di speranza. Poi con uno sforzo adirato, che parve colmarlo di malessere e di amaro disgusto, egli torse gli occhi di lassù, e guardò in basso. [S.A. I, 1459]

Il ragazzo, nell'impianto metaforico del racconto, è al contempo (oltre che una probabile allucinazione) un prigioniero evaso (ha ancora alle caviglie gli anelli delle catene) e l'angelo del titolo (a cui lo avvicinano i piedi appunto pesanti e l'attitudine di portarsi via i fanciulli dalle case). La sua figura si sovrappone quindi a quella della statua – nucleo primario (ricordiamo) di entrambi i racconti:

[...] una statua di pietra, dalle gigantesche ali ripiegate [...]. Era un'informe figura, decapitata e monca, in atto di avanzare su larghi piedi anneriti. Ogni memoria si era perduta riguardo alle sue origini [...]. Ma si aggirava la voce che fosse un vero angelo, che Dio aveva scacciato dal Paradiso in seguito a qualche colpa grave, e condannato alla terra. [S.A. I, 1447].

Le ali sono gigantesche ma non sanno librarsi oltre la forza di gravità che preme al suolo; la testa è decapitata a favore dei larghi piedi su cui si concentra l'attenzione dell'osservatore; il paradiso (l'alto) è meta perduta e ambita. Come il palazzo che osserva il ragazzo-angelo dalla finestra della sua stamberga, il paradiso è un misto fra costrizione e pace: un castello dietro cui si cela una prigioniera.

Aperto/chiuso; alto/basso; paradiso/prigioniera gli opposti si ribaltano l'uno nell'altro, così come i due racconti apparentemente antitetici si incrociano in più punti, dichiarando proprio nel segno dell'ambiguità la propria parentela genetica più profonda.

Ambigui sono i corpi di entrambe le fanciulle, attraverso i quali si manifesta – nello spuntare del seno – il lavorio del desiderio erotico:

[Antonia] Chinando il capo: - Ho già il petto, - ella mormorò compiaciuta. [S.A. I, 1458]

[Lena] Già due poppe piccole, quasi appena due punte, andavano tentando la stoffa del suo vestito; non timide, anzi impudenti, tanto Lena le ostentava per sua gloria nel camminare, sporgendo insieme il ventre incavato e alzando la testa come gli uccelli quando bevono. [R.D. 269-70]

Entrambe cercano di sublimare o ammansire l'impulso erotico in un atteggiamento materno, chiamando "figlio" l'amante vero o presunto:

[Lena] «Se Andrea fosse mio figlio, - pensava, - e potessi stringerlo, baciarlo appena sveglio!». [R.D. 276]

[Antonia] Inoltre, egli camminava a stento, come chi trascina un peso, ed era pallido: «Oh figlio mio!», pensò Antonia. [S.A. I, 1455-56]

Che alla fine una si prostituisca e l'altra forse stia solo sognando determina uno scarto minimo che non debella il nucleo di una compresenza (donna e madre) generatrice di ambiguità contenutistiche e formali allo stesso tempo.

Quello che Garboli ha definito – pensando all'ultima scena di *Peccati* - «il ridere esultante delle puttane», le quali «abbandonati i sogni» si preparano ad entrare «nella città dell'inferno»,¹⁶ è simile a quel «piccolo e selvaggio sorriso» [S.A. I, 1461] con cui Antonia si barrica nella casa forse sognata dell'angelo-carcerato che l'ha rapita e condotta fino al luogo più profondo della città.

Il riso doppio, che porta dentro sé contemporaneamente l'eccitazione di una liberazione e la disperazione di una perdita, ci riconduce ad *Aracoeli*.

2. Reversibilità come figura dell'inventio

La vicenda editoriale di *Via dell'angelo* può essere considerata emblematica sotto due punti di vista. In primo luogo, il rapporto fra *Peccati* e *Via dell'angelo* sembrerebbe prefigurare quello fra *Aracoeli* e il resto della produzione. Ragionando secondo formule, si potrebbe dire che:

Peccati : *Via dell'angelo* = *Aracoeli* : resto della produzione

¹⁶ Garboli C., *Dovuto a Elsa*, cit., p. XV.

La presenza di *Peccati* in *Via dell'angelo* contribuisce quindi a mettere in discussione l'idea di due binari paralleli sui quali procederebbe l'immaginazione morantiana.

In secondo luogo, sul piano dei contenuti e della visione del mondo, la rilettura di *Via dell'angelo* attraverso *Peccati* mette in rilievo una serie di rapporti di reversibilità alla base dell'immaginazione poetica della scrittrice. La reversibilità costituirebbe di conseguenza, a rigori di proporzione, la chiave interpretativa attraverso la quale *Aracoeli* concede di rileggere l'intera produzione morantiana, mettendone in risalto l'ambiguità. Un'ambiguità dovuta alla percezione di una compresenza e co-appartenenza degli opposti, da cui si innescano processi di rovesciamento (semantico ma anche formale).

In maniera generale, questo tipo di lettura andrebbe a contrapporsi a un'idea dicotomica, tanto della produzione morantiana, quanto dei suoi contenuti. Come è stato in precedenza rilevato, i romanzi di Morante sono stati spesso considerati come generatori di binomi (alto/basso – bene/male – natura/storia – fantasia/realtà – uomo/animale – giovane/adulto – madre/donna – Ottocento/Novecento), a partire dai quali viene dedotta una visione unilaterale della realtà. È innegabile che il movimento polarizzante caratterizzi *una* delle dimensioni ideologico-formali di questa scrittrice. Mettere in luce i rapporti di reversibilità contribuisce però a mostrarne l'instabilità e insufficienza: non c'è madre senza donna; né natura non intaccata dalla Storia; né ragazzino eternamente tale o fantasia totalmente aliena alla realtà nei romanzi di Morante. Le polarità sono compresenti. Nell'una è sopita la minaccia o profezia dell'altra: nella creaturalità animale, ad esempio, cova il ghigno della bestialità, la pulsione di morte (si pensi alla gatta Rossella nella *Storia*, che sbrana i canarini e fugge selvatica, affamata e diseredata; tutto il contrario della cagna Bella, la quale, nello stesso romanzo, fa da madre sostitutiva al protagonista Usepe. Eppure, le due figure sono compresenti e complementari).

La polarizzazione è la reazione di fronte alla percezione di una contraddizione; l'obiettivo sarebbe quello di semplificare il reale tracciando linee nette che escludano elementi perturbanti quanto speranze vane. È una tendenza psicologico-interpretativa spesso affidata, nei romanzi di Morante, alla voce narrante (che è alibi d'autore).¹⁷ Eppure,

¹⁷ Nel saggio in risposta a un'inchiesta di «Nuovi Argomenti» *Sul Romanzo* (1959) Morante dichiara in maniera esplicita che, di fronte alla crisi moderna delle certezze, l'autore, il quale non può sostenere *la* verità, dà vita a degli alibi (i personaggi) che si limitano ad articolare *una* verità: «S'intende che quella da me rappresentata non è *la* realtà; ma una realtà relativa all'io di me stesso, o ad un altro io, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza però, m'appartiene, e nel quale io, adesso, m'impersono per intero» [P.C.B.A. 1505]. La voce d'autore va quindi certamente cercata nella voce narrante, ma non identificata

l'univocità apparente di questa voce può risultare smentita mettendo in risalto il piano figurale dei romanzi. Questo in particolare in un romanzo estremo come *Aracoeli*.

Il concetto di figura e figuralità è complesso e irriducibile a un'unica definizione. Secondo la lezione di Francesco Orlando, figura è qualsiasi luogo di alterazione del rapporto di trasparenza fra significante e significato.¹⁸ È un'increspatura – formale e logica – che genera piacere per la compresenza di istanze contrastanti. Usando un lessico freudiano, Orlando parla di figura come formazione di compromesso:

se anche fosse facile cogliere il concetto di formazione di compromesso in astratto, credo ben più difficile in concreto considerarne il fenomeno con equità intellettuale e con neutralità emotiva. Tanto più difficile in quanto con l'espressione Freud non ha inteso l'esito in sé di uno scontro di forze psichiche, bensì la manifestazione linguistica in senso lato – semiotica – di un tale esito: la quale fa posto da sola, simultaneamente, a entrambe le forze in contrasto diventate significanti in contrasto.¹⁹

Come sottolinea Baldi, «a differenza della contraddizione, il compromesso consente ad istanze di segno opposto di rimanere valide»:²⁰ si tratta di un superamento senza sintesi conciliatoria. Ogni figura è un campo di battaglia attivo, che genera complessità, «neutralizzando l'opposizione fra vero e falso e facendosi in questo modo custode del fascino profondo di qualsiasi discorso letterario».²¹

Il concetto di figuralità si fa espressione in Orlando di una concezione di letteratura come plurivocità, frizione, emersione di un represso²² che può essere contemporaneamente biografico, sociale, ideologico, formale e addirittura logico: nella figura possono

con essa, essendo ciascun personaggio un punto di vista relativo, che trova integrazione nel dialogo con altri personaggi, in cui ugualmente la voce autoriale si rifrange (anche contraddicendosi).

¹⁸ Se ne ricordano almeno due altre accezioni: quella della retorica classica, dalla quale pure Orlando parte per la sua riflessione (cfr. Lausberg H., *Elementi di retorica* (1949), Il Mulino, Bologna 1968 e Mortara Garavelli B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1989); e quella di Auerbach. Il filologo tedesco, nel saggio *Figura* (Auerbach E., *Saggi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1983), allude alla portata profetica di alcune immagini, partendo dal Cristo dei Padri della Chiesa fino alla *Divina Commedia*. Ulteriormente sviluppato da Franco Fortini, questo concetto sta alla base di una dialettica figurale, secondo cui ogni figura richiama un compimento; quindi, racchiude in sé una forma di superamento e di futuro: «La possibilità di leggere simultaneamente e unitariamente sia l'oggetto che il suo prolungamento figurale assume che il principio di non contraddizione è solo parzialmente vigente ed è costantemente in tensione con quello di identità e superamento dei contrari. In questo senso la concezione figurale mi è parsa contigua al pensiero dialettico». Fortini F., Jachia P., *Fortini. Leggere e scrivere*, Marco Nardi Editore, Firenze 1993, pp. 50-51).

¹⁹ Orlando F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, p. 4.

²⁰ Baldi V., *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 183.

²¹ *Ivi*, p. 185.

²² Orlando sostituisce progressivamente il termine “represso” al tradizionale “rimosso” con l'intenzione di includervi «non solo contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci». Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), Einaudi, Torino 1992, p. 25.

scontrarsi la razionalità aristotelica, imperniata sul principio di non contraddizione (vero o falso) e altre logiche simmetrizzanti simili a quelle dell'inconscio (vero e falso).²³ Sulla figurabilità, con il suo portato di conflitto, complementarità e reversibilità, può orientarsi un tipo di critica che tenti di rendere il senso problematico di un'opera, come suggerisce Zinato:

Orlando avanza una teoria che, facendo consistere l'opera di contraddizioni e di coppie di opposti, legittima una critica capace di valorizzare nei testi soprattutto la compresenza dei contrari in equilibrio dinamico, drammatico e conflittuale e l'ambiguità ideologica.²⁴

Orlando, fin da subito, cerca per la figura una definizione che scavalchi i limiti della retorica classica; fondandosi sulla neoretorica arriva a identificare

[f]igure del significante, figure del significato, figure del metro e della rima, figure di grammatica, figure di sintassi, figure di logica, figure del rapporto coi dati di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario e del destinatario come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga dalle convenzioni figurali già stabilite ecc. In certi casi lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata.²⁵

Il passaggio dall'ambito micro a quello macro-figurale rivela l'ambizione di abbracciare attraverso questo tipo di analisi l'intero piano semantico di un testo. Affinché il processo interpretativo sia completo, però, è per Orlando necessario integrare la dimensione testuale (*elocutio* e *dispositio*) con quella extra-testuale che l'ha originata:

inventare la propria materia significa sceglierla dal mondo, prelevare qualcosa e chiuderlo in quelle famose quattro sbarre, inizio e fine dell'opera. Nell'inventare la propria materia lo scrittore in qualche modo la modifica, il che è lontanissimo dalla fesseria dell'opera d'arte che parla sempre e soltanto di se stessa. L'opera d'arte parla del mondo, però in ogni opera d'arte c'è un mondo diverso.²⁶

²³ La definizione di inconscio non rimosso e quindi il riconoscimento di una logica dell'inconscio, il cui funzionamento sarebbe imperniato sui due principi generali, di generalizzazione e simmetria, deriva a Orlando dalla lettura delle opere di Ignacio Matte Blanco. L'incontro con Matte Blanco è fondamentale per astrarre il metodo psicanalitico – e la teoria letteraria che Orlando ne deduce – da biografismo e contenutismo: «Matte Blanco viene piuttosto a confermare quanto un lettore profano di Freud può avere sospettato da sempre: che le forme tipiche del discorso dell'inconscio hanno portata ancora più universale, più onnipresente dei suoi contenuti tipici». Orlando F., *Illuminismo, barocco* cit., p. 7.

²⁴ Zinato E., *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico controtempo*, «Il Verri», 46, giugno 2011, p. 47.

²⁵ Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 62.

²⁶ Diazi A., Pianzola F., *Conversazione con Francesco Orlando* in «ENTHYMEMA» 1, 2009, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/421>, p. 207.

L'ultima fase del lavoro di Orlando, dedicata alle figure dell'invenzione, indaga propriamente il legame che l'arte come forma intrattiene con il mondo esterno. L'*inventio* rappresenta infatti per Orlando la selezione e il ritaglio di porzioni di realtà in una determinata forma:²⁷ è in sintesi il «modo in cui il singolo testo letterario mette in forma i propri contenuti».²⁸ Le sue figure sono «conglomerati semantici complessi»,²⁹ attraverso cui identificare nel testo reti di rapporti che ne condensino il senso generale. Si tratta quindi di «nessi [...] che il testo instaura trasversalmente rispetto agli elementi che lo compongono»,³⁰ i quali permettono di allargare sull'opera una sorta di ragnatela interpretativa, che ne indagli tanto la coerenza interna, le tensioni portanti, quanto il rapporto con un esterno.

L'idea centrale [...] è proprio che ogni interpretazione sia prima di tutto un tentativo di cogliere nei temi, nelle situazioni, nelle immagini e nei personaggi un comune denominatore semantico che permetta di procedere a un'astrazione più ampia. In questa prospettiva un tema è concepibile come tale solo se è in grado di rivelare la modalità attraverso cui l'opera modella e dà forma al mondo che rappresenta, mediando tra codici collettivi e autoriali da un lato e mondo dei referenti dall'altro.³¹

Considerare i temi nei termini di figure dell'*inventio*, significa quindi individuarne e astrarne la funzione di organizzatori logico-formali all'interno di un'opera. Il loro carattere ibrido (di mondo che prende forma) ne determina il ruolo di mediazione fra una concezione di autonomia dell'arte e una – contraria – di immediato rispecchiamento. Il tema è figura dell'*inventio* perché formazione di compromesso originaria fra forme esteriori e forme specifiche dell'arte: cova e riproduce la propria ambiguità trasmettendo alla letteratura lo statuto di discorso stratificato, pluriprospectico e inquieto: proprio e altrui.

²⁷ «E l'invenzione? Perché nessuno si è mai posto il problema se esistano figure dell'invenzione? [...] Perché esisteva il tabù sui referenti. Chiedersi se in letteratura ci possono essere figure dell'invenzione significa fare entrare dalla finestra quello che si era voluto cacciare dalla porta, cioè il problema del rapporto tra letteratura e realtà, fra letteratura e mondo. Mentre la disposizione e l'elocuzione esistono solo per l'opera d'arte, i referenti della realtà della letteratura esistono anche prima e fuori dalla letteratura salvo l'assimilazione che la letteratura ne fa rendendoli qualcosa di completamente unico». Diazzi A., Pianzola F., *Conversazione con Francesco Orlando*, cit., p. 206.

²⁸ Sturli V., *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 30.

²⁹ Iotti G., *Sul progetto di una ricerca intitolata «figure dell'invenzione»*, in Amalfitano P., Gargano A. (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando*, Pacini editore, Pisa 2014, p. 275.

³⁰ Sturli V., *Figure dell'invenzione*, cit., pp. 51-52.

³¹ *Ivi*, pp. 44-45.

Un'indagine operata attraverso strumenti orlandiani sul corpo testuale di *Aracoeli* permette contemporaneamente di proporre una lettura integrale del romanzo e di conservare (e esaltare) l'ambiguità semantica di cui è intrisa la visione del mondo che lo sorregge, in perenne dialogo con un contesto extra-testuale.

La proposta è quella di individuare nella reversibilità la figura di invenzione su cui si incardina l'immaginazione poetica di Morante, intesa quale continuo superamento delle tentazioni polarizzanti che nel bene o nel male – nella stanzetta barricata della favola o nella resa disperata al caos – rappresentano una rinuncia alla comprensione, conservazione e agnizione del reale attraverso l'arte.³²

In particolare, è interessante osservare la possibilità – che nel romanzo estremo di Morante balugina – di un rovesciamento del negativo in un positivo paradossale. Se poi allarghiamo l'osservazione all'opera completa della scrittrice, questo tipo di lettura contribuisce a riposizionare *Aracoeli* in rapporto ai romanzi precedenti: non la loro parodia e palinodia, non tanto il controcanto e l'abiura, ma lo svelamento del lato d'ombra che attraversa l'intera produzione. Un'ombra che conferisce però qualità alla stessa luce nel riconoscerla precaria e minacciata.

3. Una rete figurale: edifici, corpo, storia

Dinamiche di reversibilità strutturano l'idea di mondo e di forma in Morante. Le immagini in cui si sedimenta questo tipo di rapporto possono essere parecchie, ma particolarmente interessanti per ricorsività e rilevanza sono le strutture architettoniche, o meglio le figure edili.

La centralità di questo tipo di figure è attestata fin dagli esordi della scrittrice. In *Lettere ad Antonio [Diario 1938]* – libro dei sogni e fucina di elaborazione poetica – compare per la prima volta il riferimento alla cattedrale. Interessante notare che proprio queste immagini di complessa e armoniosa architettura si innalzano dal contesto torbido

³² Dal saggio *Pro o contro la bomba atomica* (1965): «giacché l'arte, per la sua definizione propria, non può fermarsi alla denuncia: vuole altro. Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è – abbiamo veduto – in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciosa dei suoi contemporanei [...], da solo ha dovuto, come scrittore, fissare, per così dire, in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza» [*P.C.B.A.*, II, 1546].

costituito dai sogni erotici della scrittrice, la quale lamenta la propria «schiavitù» rispetto ai «bisogni fisici: materiali e sessuali» [L.A. II, 1579]. Da una parte desiderio carnale, «vis[i] d'ombra» [L.A. II, 1595], «carne squamosa, umiliata, senza forma» [L.A. II, 1581], «corp[i] enfiat[i]» [L.A. II, 1617]; dall'altra «grandi cattedrali» [L.A. II, 1623] in cui «architettura e musica si confondono» [*Ibidem*] e in cui trovano spazio le «creazioni artistiche» [L.A. II, 1593] dei personaggi.

Partendo dalla metafora esplicita che la scrittrice instaura fra cattedrale e forma del romanzo,³³ è possibile considerare l'architettura un'espressione di superamento nella forma di tutto ciò che appartiene alla sfera extra-testuale (la biografia, gli impulsi, la storia) e che appesantisce l'arte trascinandola verso il basso.³⁴ Significativo, però, che proprio all'interno della cattedrale avvengano incontri con suore perverse e blasfeme: traccia di una dimensione *altra* che non può essere rimossa ed eliminata, di un contagio che smussa geometrie e perimetri sacri.³⁵

Si tratta quindi fin dall'inizio della percezione di una compresenza: muratura e vetrate; struttura e disordine; basso e alto, corpo e pensiero, idiosincrasie personali o sociali – con il proprio corredo di frustrazioni, umiliazioni e rimorsi – e sublimazione artistica. La cattedrale può essere interpretata come figura primaria di una forma che a sua volta tenta di mediare la contraddizione, articolando pieni e vuoti, pesantezza e levità.³⁶ Le figure edili, discendendo da questa originaria immagine di cattedrale, ne ereditano il compromesso generale che pone l'entropia accanto (o dentro) alla *ratio* formale.

³³ «ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate» [L.A., II, 1592].

³⁴ Si veda, a esempio, l'interpretazione di Berardinelli, il quale riconosce nell'immagine della cattedrale la forma archetipica del romanzo: «Non credo di dare interpretazioni psicanalitiche azzardate se dico che è da questa zona oscura (l'umiliazione familiare, sociale, sessuale) che si alzano le cattedrali misteriose. Quasi che il caos onirico, con le sue sabbie mobili, cerchi o prometta un cosmo nella solida architettura della costruzione romanzesca». Berardinelli A., *Elsa Morante e il sogno della cattedrale*, in Motta A. (a cura di), *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante*, in «Il Giannone» X, 19-20, gennaio-dicembre 2012, p. 104.

³⁵ L'estratto a cui si fa riferimento risulta essere anche uno dei maggiormente censurati da parte della stessa autrice, indice di turbamento e contraddizione irrisolta: «Sono in una immensa cattedrale, altissima, dai numerosi altari. Gente piuttosto dimessa vi si aggira, io sento in me uno spirito ingenuo, un po' fanatico. C'è fra la gente una suora, piccola, magra e anziana, di quelle in cuffietta. [...] È un'ipocrita, una viziosa, cerca di usare delle parole e cose sante per soddisfare i suoi sensi degenerati e maligni. [...] A. mostra di non accorgersi di nulla, ma io son certa [*****]. Quando la monaca si ritira, a lungo io gusto [*****]. Vedo che intorno mi guardano compunti e solleciti, anch'io del resto mi sento avvilita, [*****]» [L.A. II, 1590-91].

³⁶ Sostiene Porciani: «L'immagine della cattedrale assurge a figura della decisiva formazione di compromesso al fondo della multiforme visione del sogno della Morante: la dialettica fra bassezza psicologica e "architettura" narrativa, tra materia onirica e sogno creatore». Porciani E., *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 117.

Il loro nucleo di ambiguità emerge in maniera più generale se si indaga la doppia funzione a cui le ha adibite la letteratura, in particolare a partire dal XIX secolo, epoca d'oro del romanzo: sono infatti spesso espressione di un meta-discorso e allo stesso tempo dettaglio realistico.³⁷ Servono per parlare di una forma e per provocare un “effetto di realtà” in maniera interscambiabile. Danno concretezza a ciò che è astratto e incistano l'idea dentro la materia: l'architettura, infatti, è innanzitutto disciplina di immaginazione, solo successivamente manufatto.³⁸ La struttura architettonica è zona di transizione sotto molteplici aspetti, più o meno metaforici: soglia attraversabile che conduce da un interno verso un esterno e viceversa; compresenza di una dimensione privata e sociale (le facciate, ad esempio, dichiarano alla “strada” uno *status*), luogo proprio e altrui, intersezione di spazio e tempo (ogni monumento occupa uno spazio ed è coinvolto in processi di decadimento o risignificazione). La porosità è il carattere maggiormente recepito dal riuso letterario e saggistico di immagini architettoniche, accanto al concetto di costruzione e modellizzazione del reale. Anche in questo caso si tratta di aspetti potenzialmente contraddittori, i quali vengono integrati: il movimento e la staticità, il turbamento e la protezione, se vogliamo anche la distruzione (infiltrazione in un sistema di elementi esogeni) e la costruzione (resilienza della struttura).

È stato Ricoeur a dimostrare, in un saggio presentato alla triennale di Milano nel 1994 intitolato *Architettura e narrativa*, il significato profondo della metafora architettonica in letteratura:

Nel corso dell'analisi mi domanderò se non sia legittimo andare oltre l'analogia fino a delinearla come un vero e proprio intreccio, un intrico tra la «configurazione» architettonica dello spazio e la «configurazione» narrativa del tempo. In altri termini, si tratta di incrociare lo spazio e il tempo attraverso il *costruire* e il *raccontare*.³⁹

³⁷ Hamon evidenzia nel suo saggio su letteratura e architettura nel XIX secolo questa doppia funzione partendo dall'uso che ne fa Proust all'interno della *Recherche*: «Partiamo da una constatazione: il discorso critico o teorico sulla letteratura è il luogo di una metafora filata insistente, che prende a prestito volentieri dall'architettura il vocabolario descrittivo». Dall'altro lato: «l'architettura è, in generale, il modo più facile per assicurare in qualsiasi opera un “effetto di reale” fornendo alla finzione una cornice, un ancoraggio e uno sfondo verosimili. Non ci si deve quindi stupire di incontrare continuamente l'architettura [...] all'origine dei grandi momenti storici di progresso o di crisi del pensiero “mimetico” occidentale». Hamon P., *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo* (1989), CLUEB, Bologna 1995, pp. 24 e 26.

³⁸ «Nell'architettura è la finzione (le planimetrie) che precede il reale (l'edificio costruito) ed è una realtà invisibile (l'armonia, i ritmi, misure e legalità della natura) che articola insieme due realtà visibili (l'edificio da una parte, la natura dall'altra)». Hamon P., *Esposizioni*, cit., p. 51.

³⁹ Ricoeur P., *Architettura e narrativa* (1994), in Riva F. (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Castelvecchi, Roma 2013, p. 50. Il filosofo riprende esplicitamente il concetto di cronotopo di Bachtin: «Chiameremo cronotopo [...] l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine [...] lo trasferiamo nella teoria della

Le due discipline, le quali paiono manipolare materiali agli antipodi (pietre o parole), condividono secondo il filosofo gli stessi atteggiamenti – individuati già in *Tempo e racconto* solo da un punto di vista narrativo – di prefigurazione, configurazione e rfigurazione dello spazio e del tempo, quindi dell'esperienza del reale.⁴⁰ A equipararli è quindi la prospettiva ermeneutica attraverso cui si avvicinano al reale:

Il rapporto che tanto il racconto quanto l'architettura intrattengono con la vita risulta al tempo stesso di radicamento e di elevazione: radicamento nel bisogno quotidiano ed esistenziale che fa dell'umano un essere che parla e che abita, elevazione per l'innalzamento che questo bisogno riceve attraverso la forma che gli viene data. Il passaggio dalla semplice parola alla letteratura e dal semplice abitare al costruire corrisponde così a un vero e proprio «salto di qualità».⁴¹

La trascendenza dell'effimero in un ordine si traduce nell'ossimoro di un'elevazione radicata, che mentre formalizza l'informe riconosce la propria esposizione a un esterno (a una contraddizione in generale) e quindi la propria stessa precarietà. Gli edifici – figurati o reali – sono letti in una prospettiva fenomenologica che li riconosce come inseriti in un movimento interno e esterno. Non si tratta tanto di monumenti inattaccabili, quanto di forme che si modellano attorno a una serie di fattori che sono intrinseci e contestuali: l'urbanistica, la storia, la società – l'Altro in maniera più generica e astratta – interagiscono nella definizione di una struttura di senso.⁴²

Lo spazio proprio e altrui dell'architettura – e del testo a rigor di metafora – si avvicina al corpo inteso fenomenologicamente come centro e decentramento: nucleo fondativo dell'io, della sua azione nel mondo e punto cieco (*Nullpunkt*)⁴³ inosservabile, che confuta

letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura». Bachtin M., *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Torino 2001, p. 231.

⁴⁰ Cfr. Ricoeur P., *Tempo e racconto*, vol. 1 (1983), Jaca Book, Milano 1986.

⁴¹ Riva F. (a cura di), *Leggere la città*, cit., p. 17.

⁴² Hamon, riprendendo in parte il discorso di Ricoeur, distingue tre ragioni alla base del fascino che l'architettura esercita sulla letteratura. In primo luogo l'oggetto architettonico «può essere concepito essenzialmente come un *oggetto ermeneutico*, nella misura in cui, nell'oggetto architettonico, un *dentro* (sempre più o meno nascosto) si distingue necessariamente da un *fuori* (più appariscente, più esposto, più visibile)»; inoltre «ogni oggetto architettonico potrà essere visto dal testo come un *oggetto discriminatore*, differenziale, che analizza lo spazio per interfacce e vicinanze, per divisioni e contiguità: un oggetto che apre e ostruisce, distingue qualcosa di congiunto da qualcosa di disgiunto [...]»; infine «ogni oggetto architettonico può essere concepito in modo prioritario dalla letteratura come *oggetto gerarchizzato*, come un *sistema di costrizioni* che definiscono incastri [...]». Hamon P., *Esposizioni*, cit., pp. 30-32.

⁴³ Il corpo come contraddizione e esposizione all'altro (interrelazione) appartiene a una lettura fenomenologica che da Husserl arriva a Merleau-Ponty: «L'evidenza dell'altro è possibile perché io non

qualsiasi principio di piena appartenenza, governabilità e proprietà. Nel corpo convivono il tempo personale dell'esperienza privata e quello anonimo della biologia. È la membrana che circonda il soggetto, lo identifica, ma al contempo, risultando permeabile, fa entrare l'esterno: il cibo, l'aria, le malattie. Ancora più a fondo, dichiara che qualcosa di esterno, inteso come estraneo, è radicato nell'individuo e ne mette a repentaglio l'ordine (fisico-psichico) – il quale ordine va ricostituito in rapporto all'alterità che lo confuta.

Come sostiene Hamon, nel suo studio su architetture e letteratura del XIX secolo,

[1]a letteratura ci dice anche che l'architettura non è che la moltiplicazione della pelle e del vestito. Sono tutte ambiguità concretizzate: una pelle, una stoffa o un muro che sono anche involucri, mettono in contatto e separano, riuniscono e mantengono la distanza.⁴⁴

Hamon, partendo da Proust, riconosce nel concetto di reversibilità il rapporto semantico che fonda il paragone fra edifici e corpi:⁴⁵ espressioni entrambi di un compromesso e immagini di compresenza di dimensioni, qualità o funzioni sempre a rischio di rovesciarsi le une nelle altre. La letteratura, in quanto soglia fra universo semiotico e reale, si inserisce in dialogo metaforico con queste figure, condividendone la natura ibrida e quindi riconoscendosi in essa.

Edifici e corpi sono protagonisti dell'ultima opera di Morante: attorno ad essi può essere verificata la determinazione di una rete di rapporti di invenzione in grado di racchiudere una lettura complessiva tanto del romanzo, quanto – attraverso esso – della poetica dell'autrice. Le dinamiche di reversibilità attivate dall'uso di queste figure, scoprono sotto la disgregazione la permanenza di elementi costruttivi.

Nella rete figurale che andremo a delineare, accanto ad architetture e corpo, trova un posto di rilievo anche la storia: elemento esogeno per eccellenza (quantomeno di primo acchito) nell'universo romanzesco morantiano, la tematizzazione e concezione della storia e del suo ruolo ripropone dinamiche di reversibilità, che oscillano fra un dichiarato rifiuto e

sono trasparente per me stesso e perché la mia soggettività si trascina dietro il suo corpo». Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione* (1945), Bompiani, Milano 2003, p. 457.

⁴⁴ Hamon P., *Esposizioni*, cit., p. 23.

⁴⁵ «Come se, in questo gioco di metafore, Proust volesse sottolineare che l'architettura non è soltanto arte di instaurare o di ridurre distanze, spazi, ma anche – in quanto arte che organizza i giochi dell'interno e dell'esterno, dell'intimo e del pubblico – arte del *corpo*, delle sue "fatiche", dei suoi desideri, dei suoi involucri, delle sue articolazioni, delle sue disarticolazioni e "reversibilità", delle sue relazioni con altri corpi». Hamon P., *Esposizioni*, cit., p. 22.

una fiducia retrospettiva, uno slancio utopico e paradossale di carattere benjaminiano, che si solleva dalle stesse rovine.⁴⁶

Prima di affrontare l'analisi di *Aracoeli*, percorriamo rapidamente il funzionamento di alcune figure edili nei romanzi che l'hanno preceduto.

3.1 Tre case

Partiamo dalla casa nuziale di *Menzogna e sortilegio*, ampiamente descritta secondo l'ottica retrospettiva della figlia-narratrice Elisa, che la conserva fissa e presente nella memoria, come «una maschera sospesa» [M.S. I, 570]. La sensazione di stabilità precaria trasmessa immediatamente dalla similitudine è connessa alle idiosincrasie relazionali della coppia che abita l'appartamento: un sentimento asimmetrico, pericolosamente incline a trasformarsi in rancore, lega infatti l'altezzosa Anna, innamorata in realtà del cugino Edoardo, al devoto Francesco. Entrambi, in questo matrimonio, proiettano paralleli desideri di ascesa sociale, la quale risulterebbe coronata dal trasferimento nel quartiere impiegatizio della città. Dalla casa quindi: ma questa – *maschera sospesa* – è la menzogna che incuba il caos, confermandosi come spazio incapace di conservare e proteggere alcuna fantasia familiare. La casa si manifesta piuttosto come luogo di contraddizione: più si chiude più minaccia l'esplosione e tradisce la contaminazione.

Elisa guida lo sguardo dentro le stanze buie della nuova dimora, smascherandone la pretenziosità di facciata: alla tappezzeria damascata o decorata da intarsi dorati fa da contrasto l'ampiezza ridotta delle stanze, in particolare il «bugigattolo» [M.S. I. 571] in cui dorme la nonna Cesira, fra i personaggi più ambiziosi del romanzo. Delle antiche aspirazioni a un riscatto sociale che l'avevano convinta a sposarsi con un nobile decaduto, rimangono, a ornare l'esigua stanzetta, uno scrittoio e uno scrigno di legno nero, di cui è massimamente gelosa: feticci di un sogno ormai ampiamente scaduto. La sensazione complessiva di un decoro posticcio è trasmessa inoltre dagli «stuoini verdognoli» che schermano le finestre affacciate sul cortile interno, al posto delle «persiane di color

⁴⁶ Sulle intersezioni fra la concezione della storia di Morante e quella di Benjamin cfr. Boscagli M., *Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History* in Marotti M. O. (a cura di), *Revising the Canon. Contemporary Women Writers*, Pennsylvania State University press, Penn 1996 e Zanardo M., *Il poeta e la grazia*, cit.

bruno» [M.S. I, 571] dal lato della strada; inoltre possono essere enumerati i vari «[a]dornamenti esecrabili» [M.S. I, 561] di gozzaniana memoria, acquistati dal padre per conferire lustro all'abitazione, ma il cui effetto paradossale è di amplificazione della miseria:

Il tappeto da tavola, finto orientale, con fili argentei nella trama, [...] ricopriva il tavolino rotondo al centro. Sul quale si ammirava altresì il portafiori di peltro dorato, col suo mazzo di polverosi e tristi semprevivi. Al di sopra dello scrittoio, si ammirava la grande oleografia [...]. Dopo il quadro, rimane da ricordare il soprammobile sulla mensola: una baiadera di porcellana colorata, indorata, adorna d'alti braccialetti ai polsi e alle caviglie, e appoggiata, in atto di danza, ad un'anforetta minuscola per uso di portafiammiferi o portastecchini. Infine, ricorderò la lampada di bronzo dal paralume rosso, sul nostro tavolino da notte; la quale recava sul sostegno un gentiluomo anch'esso di bronzo, in bautta e costume, e in atteggiamento declamatorio: forse un qualche personaggio d'opera. [M.S. I, 560]

Gli spazi che circondano l'abitazione contribuiscono a investire la figura di un senso ulteriore di fallimento e stagnazione: il palmizio «triste quanto un albero morto» [*Ibidem*] nel cortile interno abbatte il *topos* del giardino segreto quale luogo immaginario di fughe fantastiche;⁴⁷ il campo che si può osservare dalla camera nuziale è «disordinato, sterile, diviso da recinti di ferro spinato» [*Ibidem*], a immagine di un'impossibile regressione verso l'idillio agreste e i suoi ritmi circolari, spezzati metaforicamente dal filo spinato e minacciati da una «brulla montagna tutta sparsa di cocci e vetri» [*Ibidem*], dietro cui si intravedono i fumi di una fabbrica. Il progresso, lontano ed evanescente come un miraggio, si manifesta concretamente in una motta di «rifiuti e rottami» [*Ibidem*], in spazzatura che minaccia i confini della città. Né il passato (simbolizzato dalla campagna), né il futuro (il progresso) paiono rappresentare prospettive di riscatto da un immobilismo che invade gli spazi, fossilizzandoli nella loro menzogna.

Una menzogna che, come la chiesa su cui si affaccia la camera da letto dei genitori di Elisa, in finto stile gotico su struttura moderna, produce un effetto di *kitsch*.⁴⁸ Il risultato

⁴⁷ Sul giardino come luogo simbolo del romanzesco cfr. Zanotti P., *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Le Monnier, Firenze 2001.

⁴⁸ Sul concetto di *Kitsch* si veda la definizione che ne dà Orlando: «un termine intraducibile, mal definito e insostituibile. [...] mobilità senza dubbio la dimensione estetica. Ma lo fa secondo sottintesi cominciati non prima della civiltà borghese di pieno Ottocento: sottintesi da cui è mobilitata, insieme, una terza dimensione difficile da qualificare meglio che come storico-culturale. [...]». Frattanto, si confermano costanti assumibili come l'equivalente d'un concetto di *Kitsch* [...]: inautenticità o sospesa prova di autenticità dell'esperienza, basso costo intellettuale se non morale della ricontestualizzazione. Occasioni in cui un non vissuto si spaccia, con credula o presuntuosa comodità, quale vissuto». Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, p. 228.

è un senso di inautenticità, grossolanità culturale e miseria materiale complessiva, che coinvolge esterni e interni.

La condizione della casa (e della famiglia che la abita) riproduce nei fatti quella dell'intero quartiere piccolo-borghese della città di P., stretto fra gli oscuri e decadenti palazzi nobiliari e il fango e la sporcizia dei disordinati caseggiati popolari:

Sul lato settentrionale della città, infine, sorge un quartiere non meno povero di quello ora descritto, ma più moderno. Al tempo della mia infanzia, esso era ancora in via di formazione; molti dei suoi grossi caseggiati serbavano ancora odore d'intonaco, e nelle strade, abbastanza larghe, s'incontravano cumuli di mattoni, e pozzi di calce. Poco fuori dal portone di casa si trovavano i prati, dove giocavano con gran chiasso i figli dei minatori, dei ferrovieri, e insomma della gente del popolo; mentre che ai figli degli impiegati, gente povera ma pretenziosa, non era lecito di stare così per le strade. Sebbene nuova, tuttavia questa zona della città, nella sua modernità promiscua, misera e indiscreta, è forse di tutte la più squallida. [M.S. I, 41]

La dimensione domestica è contaminata da quella collettiva (e viceversa): di conseguenza la storia privata della famiglia di Elisa risulta coinvolta nella condizione generale di una società scissa e difficile da rivitalizzare. La corruzione parallela dei poli della scala sociale, fra parassitismo nobile e fatalismo popolare, non trova alcuna mediazione positiva nella classe borghese, incapace di rivestire un ruolo propositivo e trainante a livello economico e valoriale. Risiamo al *kitsch*, all'incapacità di originare una forma e cultura proprie, alla subordinazione e imitazione che generano frustrazione e rancore, *menzogne e sortilegi*.

Attraverso la descrizione dell'assetto urbano e di quello domestico una serie di discorsi sociali e storici si fa spazio nel romanzo e nella sua dimensione "infatuata". Di conseguenza è anche possibile riconnettere parte del bovarismo⁴⁹ della narratrice (e di tutti i personaggi del romanzo) a cause materiali, le quali mettono in discussione l'autonomia e autosufficienza dell'universo romanzesco. Come ha sostenuto Mengaldo, *Menzogna e sortilegio* è anche «una radiografia delle differenze di classe» e «la fuga dalla

⁴⁹ Il bovarismo dei personaggi di *Menzogna e sortilegio* – in particolare di Elisa – viene identificato da Donnarumma come una perversione del modello flaubertiano e donchisciottesco: una mitopoiesi incontrollata perché non mediata dalla distanza di una voce narrante (o di uno stile) in grado di controllare e in parte confutare la materia incandescente delle illusioni romanzesche. Quello che il critico chiama bovarismo senza flaubertismo si fa espressione di un rifiuto della realtà, in cui si condenserebbe il senso complessivo del romanzo. Cfr. Donnarumma R., «*Menzogna e sortilegio*» oltre il bovarismo, in «Allegoria», a. 11, n. 31, 1999.

realtà che caratterizza la massima parte dei personaggi [...] è il prodotto di una precisa condizione di impermeabilità fra le classi e di disfacimento sociale e antropologico».⁵⁰

Il romanzo morantiano che maggiormente è sembrato collocarsi «fuori dalla Storia, [...] nella più completa ignoranza della tragedia che si era appena compiuta»,⁵¹ rivela al contrario un forte collegamento non solo con la storia in generale, ma propriamente con la tragedia della Seconda Guerra Mondiale, come afferma la stessa scrittrice:

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 romanzo, non si parla affatto.⁵²

Anche se non se ne parla mai direttamente, sembra possibile individuare l'incubazione della tragedia della guerra proprio nell'immobilismo *Kitsch* e nel rancore piccolo borghese, destinato a manifestare la propria tendenza autodistruttiva nell'adesione al fascismo.⁵³ La città di P., gli interni delle case e la società nel suo complesso tematizzano quindi la minaccia dell'implosione al di sotto di geometrie apparenti, arredi ornamentali e maschere fittizie.

Chiusura e *kitsch* caratterizzano la forma stessa del romanzo, riproducendo una simile e contraddittoria dinamica di ripiegamento e deflagrazione. La struttura a cornice e il

⁵⁰ Mengaldo P. V., *Menzogna e sortilegio*, in Moretti F., (a cura di), *Il romanzo*, vol. V: Lezioni, Einaudi, Torino 2003, p. 580. La posizione di Mengaldo si avvicina a quella di Cases («la tragedia privata assume le dimensioni di una tragedia collettiva», Cases C., «*La Storia*». Un confronto con «*Menzogna e sortilegio*», in «Quaderni Piacentini», n. 53-54, dic. 1974), che a sua volta riecheggia il famoso giudizio di Lukács su questo romanzo: «Con raro vigore rappresentativo ogni figura viene radicata nel proprio essere sociale; i tratti personali e di classe dei singoli personaggi sono fusi in unità come solo i grandi realisti sanno fare. Questo permette di superare il carattere di parabola del romanzo nel triplice senso hegeliano: e in questo superamento il momento decisivo [...] è [...] il momento dell'unità dialettica fra vita e significato della vita». L'intervento di Lukács su *Menzogna e sortilegio* appartiene al saggio *Il significato attuale del realismo critico* (Lukács G., *Il significato attuale del realismo critico*, in Id., *Scritti sul realismo*, Einaudi, Torino 1957); non compare però nell'edizione italiana del saggio. Per la versione in lingua originale cfr. Lukács G., *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, in Id., *Probleme del Realismus*, 1. *Essai über Realismus*, Luchterand, Neuwind Und Berlin 1971. La traduzione è di Bardini (Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., pp. 147-48).

⁵¹ Garboli C., *Introduzione*, in Morante E., *Menzogna e sortilegio* (1948), Einaudi, Torino 1994, p. VI. Ancora più radicale Giuntoli-Liverani, la quale sostiene che questo romanzo spezza «ogni cordone mimetico nei confronti del reale, per nutrirsi solo dal proprio interno, autoalimentandosi attraverso la continua rielaborazione di materiale attinto dall'universo letterario». Giuntoli Liverani F., *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, cit., p. 9.

⁵² Si tratta di un'intervista del 1959 a Morante riportata da Garboli. Cfr. Garboli C., *Introduzione*, in Morante E., *Menzogna e sortilegio*, cit., pp. VI-VII.

⁵³ Il nesso fra distruzione e cultura piccolo borghese è messo in luce da Morante durante la conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (1965): «La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca [...]; e i campi di sterminio, della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta di una rabbia di suicidio atomico» [P.C.B.A., II, 1540].

dominio indiscusso della voce narrante, la cui pedanteria si manifesta tanto nel testo quanto nel peritesto,⁵⁴ trasmettono, accanto a un'apparenza di controllo e intangibilità, una sensazione latente di minaccia.⁵⁵

La permeabilità della casa rispetto a un esterno che ne mette in discussione l'autonomia si fa immagine di una forma che, barricandosi nei confronti di un'invasione, la prefigura e attende.

* * *

Una soglia fra interno ed esterno, fra favola e realtà, fra natura e storia è anche la casa di Arturo a Procida. Mitica residenza del ragazzo stellato, viene descritta nella sua solitudine altera e nel disordine crescente che la invade, trasfigurandola in un luogo naturalizzato. Il giardino è «un trionfo di verzure selvagge» [I.A. I, 959], porte e inferriate sono corrose dalla ruggine, uccelli e animali di vario tipo si rincorrono al suo interno come in una foresta:

In alcune stanze disabitate della casa, le finestre, per dimenticanza, rimanevano aperte in tutte le stagioni. E succedeva, entrando d'improvviso, a intervalli di mesi, in quelle stanze, di scontrarsi con un pipistrello; oppure d'udire strida di misteriose nidiate nascoste in una cassapanca, o fra i travi del soffitto. [I.A. I, 967]

Gli elementi antropici, armadi e cassettoni, sono pieni di sabbia e di oggetti inutilizzabili («scarpe vecchie, fiòcine rotte, camicie ridotte a stracci» [I.A. I, 965]), ormai assimilabili a materiali organici come «piante subacquee, e stelle di mare, che poi si seccavano o marcivano nel chiuso dei cassetti» [*Ibidem*]. Da questa sua metamorfosi progressiva in natura la casa deriva quell'odore «mai più riconosciuto altrove» [*Ibidem*] che la identifica come esperienza eccezionale, extra-territoriale e irrecuperabile.⁵⁶

⁵⁴ Sul concetto di peritesto cfr. Genette G., *Soglie. I dintorni del testo* (1987), Einaudi, Torino 1989. L'onnipresenza della voce narrante ai due livelli testuali, la quale si manifesta nei commenti retrospettivi che interrompono la narrazione, nei continui richiami al lettore e nella titolazione dei vari capitoli e sottocapitoli, è rilevata anche da Bardini. Cfr. Bardini M., *Elsa Morante. Italiana. Di professione poeta*, cit.

⁵⁵ Sull'ambiguità degli spazi chiusi in Morante, sul loro legame con il corpo femminile e con problematiche (sociali) di soggettivazione si veda anche l'interessante saggio di Elisa Gambaro. Cfr. Gambaro E., *Immagine di spazialità nei racconti di Elsa Morante e Katherine Mansfield*, in «CULTURE» 2003:17.

⁵⁶ Orlando, analizzando le tipologie di oggetti non funzionali presenti nell'*Isola*, identifica nella categoria ambigua dello sterile-nocivo una delle dominanti del romanzo: sono infatti molti i manufatti riassorbiti progressivamente nell'ordine naturale con effetti non necessariamente positivi, al limite minacciosi. La definizione che Orlando dà di questa categoria si rivela efficace per problematizzare il rapporto che nel

Eppure, le sue stesse stanze non ignorano il tempo, raccontano di stratificazioni abitative di cui ancora possono leggersi le tracce: un convento prima, una caserma poi, la dimora di un ricco proprietario infine.

Le stoffe sporche e malridotte dei divani mostravano delle bruciacchiature di sigarette. E sulle pareti, come pure sui tavolini, si vedevano scritte e disegni: nomi, firme, frasi di beffa, o anche di malinconia e di amore, e versi ripresi dalle canzoni. [I.A. I, 968]

Queste testimonianze risultano incomprensibili ad Arturo, il cui passato recente è stato trasmesso in maniera incerta e lacunosa, «come avventure lontane di secoli» [I.A. I, 969]. Ad ogni modo, un principio di storia come dimensione diacronica che spezza o quantomeno disturba la circolarità naturale non è collocato solo in *limine* al romanzo, nella scelta finale di Arturo di abbandonare l'isola per arruolarsi in guerra, ma si incista all'interno dello stesso luogo simbolo dell'atemporalità, del privato e della protezione. Questa miccia temporale viene riattivata dalle interazioni umane che intralciano e variano il ritmo iterativo che contraddistingue le giornate della coppia nucleare del romanzo: Arturo e il padre Wilhelm. La prima esplosione si verifica con l'arrivo di Nunziata, la matrigna, la quale coinvolge in un processo di metamorfosi non solo le stanze (la camera da letto e la cucina, un tempo deserta) e le abitudini della casa, ma gli stessi corpi dei personaggi: in particolare il proprio, con la gravidanza, e quello di Arturo, con il manifestarsi del desiderio sessuale. Corpo e storia si alleano a opacizzare la serenità immobile del mito. Lo stesso ruolo gioca il carcerato Tonino Stella di cui il padre è invaghito. Per lui viene apparecchiato a festa il salone dei ricevimenti, inutilizzato da anni: lo sfarzo maldestro appare regale agli occhi gelosi di Arturo, che interpreta come un tradimento la concessione di questo luogo sacro a un estraneo e che da questo momento accelera il proprio processo di separazione dal padre: «e avrei riguardato a lui come a una favola» [I.A. I, 1366].

Così come la casa si pone all'intersezione di una dimensione naturale e di una storico-progressiva, il romanzo risulta in equilibrio fra spinte centrifughe e moti centripeti:⁵⁷ in

romanzo intercorre fra natura e cultura, fra dimensione atemporale e viceversa: «non c'è rivincita di natura su cultura che non renda percepibile un decorso di tempo, né percezione d'un decorso di tempo che non indichi una rivincita di natura su cultura». Orlando F., *Gli oggetti desueti*, cit., p. 410.

⁵⁷ Debenedetti nel suo saggio sull'*Isola di Arturo* identifica nel contrappunto fra dimensioni (logico-temporali, stilistiche e formali) differenti il tratto caratterizzante del romanzo; in particolare è la dialettica fra realtà e "sfocatura", fra esposizione orizzontale dei fatti e impennate mitico-favolistiche a determinarne il carattere peculiare: «Le minime impressioni della realtà mi si trasfiguravano in impressioni simili a

Arturo convive l'ansia di conoscere il mondo esterno e l'istinto a interrarsi nella propria "tana" fantastica. Proprio quando si avvicina il momento dell'addio a Procida, il giovane arriva a barricarsi nella propria stanza, cuore nel cuore della casa, estremo porto che prelude all'uscita definitiva verso il mare.

Nel ritmo narrativo le due dimensioni antitetice arrivano così a toccarsi, rivelandosi potenzialmente reversibili. Se da una parte, infatti, la storia non è altro che infelicità (*fuori del limbo non v'è eliso*),⁵⁸ la stessa dimensione chiusa della casa può ribaltarsi in un'immagine di prigionia. L'abitazione di Arturo non per nulla è speculare alla fortezza del penitenziario e può trasformare l'isola intera in una gabbia dorata:

La mia casa [...] nella mia memoria, è divenuta un luogo isolato, intorno a cui la solitudine fa uno spazio enorme. Essa è là, malefica e meravigliosa, come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola. [I.A. I, 958]

Realtà e illusione sono termini intrinsecamente mobili, entrambi possono rovesciare il proprio potenziale liberatorio in una minaccia carceraria, e viceversa. Né evasione, né rispecchiamento sono gli obiettivi dell'arte,⁵⁹ ma la problematizzazione di una compresenza, che di essa fa uno spazio di contraddizioni e contrattazioni precarie.

* * *

Il contatto fra romanzo e mondo sembra farsi più stringente nella *Storia*; parallelamente si assiste al crollo degli edifici esposti ai bombardamenti aerei. Prima di tutto è la casa della famiglia Mancuso a finire in macerie sotto gli occhi del lettore:

frammenti di una fiaba". Frammenti, però, solo frammenti. La fiaba dovrebbe dunque essere una specie di aggettivazione: l'intento deliberato era di comporre un romanzo della realtà». Debenedetti G., *L'Isola della Morante* (1957), in Debenedetti G., *Saggi*, a cura di Berardinelli A., Mondadori, Milano 1999, p. 1129.

⁵⁸ Il verso è tratto dalla poesia *Dedica* che apre il romanzo.

⁵⁹ Morante si ribella in più occasioni alla definizione di "scrittrice di favole" affibbiatale dalla critica; sull'evasione e sul concetto di realtà risultano particolarmente significative le parole conservate fra gli scritti per il cinema, risalenti agli anni Cinquanta, quando Morante si occupava di una rassegna per la RAI: «l'evasione non è per me; per il poco tempo che mi è dato in questa vita, io non cerco altro che la *realtà*, intendendo questa parola nel suo significato dovuto, e cioè: sostanza profonda e viva delle cose, di là dalla superficie labile e volgare delle apparenze». Morante E., *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-51*, a cura di Fofi G., Einaudi, Torino 2017, p. 117.

Il loro caseggiato era distrutto. Ne rimaneva solo una quinta, spalancata sul vuoto. Cercando con gli occhi in alto, al posto del loro appartamento, si scorgeva, fra la nuvolaglia del fumo, un pezzo di pianerottolo, sotto a due cassoni dell'acqua rimasti in piedi. [S. II, 453]

Il “rifugio” privato viene così scoperchiato, le sue impalcature sorreggono e scoprono, quasi impudicamente, il vuoto. La minaccia esterna, che già una volta aveva forzato il portone della casa della maestra Ida (e il suo corpo) nella persona di un soldato tedesco, ma che era stata integrata e sublimata nell'armonia della maternità, questa volta non lascia scampo.

Altri luoghi intimi e personali risultano profanati: è il caso, in particolare, del ghetto ebraico, spopolato e muto a seguito della deportazione in massa dei suoi abitanti.

La fontana era secca. Dalle loggette e dai ballatoi decrepiti della viuzza spiovevano le piante morte. Ai piani delle casupole non c'era più il solito imbandieramento di calzoncini, fasciole e altri cenci stesi ad asciugare; qua e là dai ganci esterni ne pendevano tuttora le cordicelle spezzate. E qualche finestra aveva i vetri rotti. Dall'inferriata di un terraneo, già adibito a rivendita, si intravedeva il locale umido e buio, spogliato del banco e delle merci, e invaso da ragnatele. Dei portoni, qualcuno pareva sbarrato, ma altri, sfondati nei saccheggi, erano appena accostati o semiaperti. [S. II, 653-54]

La violenza trasfigura il quotidiano e si rapprende in immagini di rottura dell'ordine (cordicelle spezzate, vetri rotti alle finestre, porte sfondate) e in un'invasione della natura (le ragnatele al posto delle merci) che, lungi dal trasmettere una qualsiasi sensazione di quiete regressiva, denuncia l'assordante e orrida assenza di una comunità umana. Se letto in una simile prospettiva, il progressivo ripiegamento di Ida allo stato vegetale non può essere interpretato – come è stato fatto - quale via di salvezza “astorica” nel romanzo. Andrebbe piuttosto riconosciuto come l'epilogo di un fallimento.⁶⁰

Che la natura non possa ricoprire le cicatrici della storia – aprendo zone franche e porti sicuri entro le sue faglie – lo dimostra anche l'invasione (metaforica) della “tenda d'alberi”, sorta di cattedrale naturale scoperta dal piccolo protagonista Ueseppe durante le sue scorribande periurbane. Nemmeno questo luogo può essere classificato come l'*Eden*

⁶⁰ Sostiene il contrario Martinez Garrido: «*La Storia* [...] inizia proprio dal secondo conflitto bellico mondiale per tornare a sommergersi, definitivamente, nel tempo astorico, l'unico che può offrire una possibile salvezza. Nel romanzo del '74 sono le donne, insieme ai bambini, agli animali e ai “poveri di spirito” sanno conservare l'essenza della realtà e della poesia. Ciò significa che ne *La Storia* prevale un'utopia spirituale di base cristianeggiante (il ritorno al Paradiso impossibile), in un certo senso versione sacra dell'utopia mitica del buon selvaggio». Martinez-Garrido E., *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, cit., p. 93.

separato dal mondo esterno: è proprio qui, infatti, che Ueseppe viene – in ordine – abbandonato dall'amico Scimò, minacciato da una cricca di *ragazzini* e poi colto da un forte attacco epilettico che lo avvicina alla morte. Il corpo, sottoforma di malattia, collabora a debellare l'esistenza di spazi alternativi che pretendano di ignorare l'esistenza e gli effetti del trauma.

Se non sussistono tane in cui ripararsi dall'invasione, ciò non significa che crollino tutte le architetture: talune si metamorfizzano, improvvisandosi case e suscitando, talvolta, guizzi di gioia ed entusiasmo nell'orrore. Ne è un esempio lo stanzone di Pietralata, in cui Ida e Ueseppe vanno a rifugiarsi da sfollati. Lo stanzone significativamente si trova ai margini di un quartiere periferico di Roma, reso zona abitativa dal regime fascista per confinarci le famiglie povere cacciate dal centro urbano. Questo stesso spazio, però, si è trasformato in «una zona franca e fuori legge» [S. II, 464] in cui fascisti e nazisti non osano farsi vedere: da simbolo di reclusione, luogo triste, decadente e incrostato di «polvere o melma» [*Ibidem*], è riuscito a trasformarsi in avamposto di ribellione. La nuova dimora di Ida e Ueseppe «[e]ra un edificio isolato, quadrangolare in fondo a uno sterro franoso; e non si capiva bene quale fosse stata la sua funzione primitiva» [*Ibidem*], forse deposito agricolo, poi scuola, ora abitazione di sfollati, spazio promiscuo e collettivo, non privo di conflitti e di invisibili divisioni, ma permeabile, chiassoso e cangiante. L'esistenza in quello stanzone viene vissuta in maniera opposta dai due fuggitivi: se «per Ida fu un supplizio quotidiano», per Ueseppe «fu tutta una baldoria» [S. II, 473].

L'effetto di un'apertura si mischia quindi a una sensazione ambigua di angoscia che si trasmette alla forma stessa del romanzo. Di fronte a un aumento del tasso di caos esterno e per poterlo controllare Morante erige una delle sue “cattedrali” più strutturate: sceglie prima di tutto un narratore onnisciente ed empatico, in grado di tenere le fila del racconto e di suscitare compassione nei confronti del destino dei diversi personaggi, carezzati da uno sguardo creaturale che favorisce nel lettore l'attivarsi di un processo catartico inedito nel Novecento. L'autrice, inoltre, organizza la materia in maniera apparentemente binaria, separando la cronaca degli eventi dalle vicende personali e quotidiane delle *genti meccaniche e di piccol affaire*, scindendo la Storia dalle storie. Una simile separazione è strumentale, ma si rivela precaria; si tratta di paratie difensive incapaci di reggere

veramente l'impatto dell'onda.⁶¹ Se da una parte è lo spazio alternativo del romanzo ad essere messo in tal modo in discussione, dall'altra non si rinuncia alla possibilità creativa di incidere sul reale: lo dimostra l'infiltrazione del giudizio soggettivo e l'affiorare dell'ironia dell'autrice negli apparati cronologici, luogo idealmente destinato all'alterità extra-testuale, ma sottilmente manipolato dall'arte.

4. *Aracoeli*

Le tre immagini di casa estrapolate testimoniano un innegabile processo di apertura della forma romanzo al mondo extra-segnico. Allo stesso tempo, però, ciascuna di esse si fa espressione di una conflittualità interna originaria, che da sempre vede contrapporsi tensioni costruttive e spinte disgreganti alla base della precaria soluzione formale che viene elaborata per contenerle calibrandole.

La casa, figura del romanzo, è una forma che si affaccia sul mondo, che si lascia scalfire e rovinare, crollando in alcuni casi su sé stessa con l'obiettivo di ricostituirsi diversa, ma sempre in grado di riflettere obliquamente il caos in un disegno.

Potremmo domandarci se questo obiettivo sussista in *Aracoeli*. L'irruzione del disordine appare in questo romanzo evidente e ne è stato più volte sottolineato l'effetto distruttivo sulla forma. In questo caso gli argini formali sembrano non riuscire a contenere e direzionare la spinta esogena, modellandola nella composizione artistica. La «trama disfatta»,⁶² lo «stile novecentescamente ultradecadente»⁶³ paiono trasmettere una più generale sfiducia di Morante nell'arte come ricomposizione e comunicazione:

è venuta meno l'antica fiducia di poter inscrivere entro l'opera il «sistema del mondo e delle relazioni umane». Non solo si è esaurito il modello ambizioso di riusare i modelli romanzeschi dell'«epopea borghese» ma la totalità dell'«epica moderna» si è disintegrata nella raffigurazione del caos irrimediabile del presente». [...]. Dell'antica «cattedrale», sono

⁶¹ Borghesi ha proposto una lettura alternativa del presunto binomio *La Storia/Romanzo*, ipotizzando una maggiore permeabilità fra gli universi apparentemente incomunicanti: «[f]orse Morante con quel suo titolo non voleva accostare due termini antinomici, come gran parte della critica ha sostenuto, ma suggerire una contiguità, una sinergia». Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante.*, cit., p. 58.

⁶² Rosa G., *Cattedrali di carta*, cit., p. 295.

⁶³ *Ibidem*.

rimaste unicamente le «vetrate, le scene isolate», disposte per di più secondo un montaggio che ne sottolinea la discontinuità.⁶⁴

Se una forma resiste, è forse quella afflosciata e precaria che Aracoeli assume in un'allucinazione di Manuele giunto alla meta del proprio viaggio:

Sì. Ma che fatica raggiungerci – raccattare quell'ultimo residuo d'energia viva nella mia poca polvere – e produrla in questa forma senza forma – che poi dovrò pagarla – ogni forma è una merce che costa. [A. II, 1427]

Una *forma senza forma*, una parodia oscena che costa dolore e contro cui Manuele si scaglia:

Mi vedo qui, a correre su una pista tracciata in un deserto, fra miraggi assurdi, segnali falsi e scenari vuoti; e ancora una volta mi ripeto che le chiamate di Aracoeli sono state, esse pure, un falso segnale; e il mio povero, ultimo romanzo andaluso una fabbrica di ombre equivoche, per trastullo dei miei giorni vani. [A. II, 1200]

La finzione, sinonimo di letteratura in Morante, è sottoposta a un atto di accusa che vorrebbe privarla di quella «misteriosa ambiguità» [A. II, 1404] che da sempre la contraddistingue. La menzogna – di cui massima espressione è la stessa forma – sarebbe quindi *solo* menzogna, mentre la realtà equivarrebbe all'informe.

Eppure, come fece notare Mengaldo, all'«eccezionale frequenza della parola *orrore*» in questo romanzo, si affianca quella «dell'intangibile suo opposto, l'*astro*» e di fronte alla devastazione che indubitabilmente egemonizza i campi semantici e l'idea di mondo che se ne deduce, si rimane «stupefatti che la lingua dell'autrice sia riuscita a reggerla e a significarla nel modo più penetrante, senza disfarsi a sua volta».⁶⁵

Risulta quindi interessante indagare la funzione che riveste la persistenza di figure edili in quest'ultima opera, domandandosi fino a che punto esse si limitino a essere il riflesso univoco del caos irricomponibile del presente.

Si potrebbe per ora avanzare l'ipotesi che se le figure edili possono rappresentare un limite materiale al carattere affabulatorio e alieno alla storia delle prime opere, allo stesso modo possono circoscrivere il messaggio apocalittico dell'ultima.

⁶⁴ *Ivi*, p. 306.

⁶⁵ Mengaldo P.V., *Elsa Morante*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cit., p. 167.

4.1 Edifici

4.1.1 Contraddizioni

Entriamo insieme al protagonista negli edifici di questo romanzo, partendo dal palazzetto in cui, all'età di 18 anni, Manuele fa il suo incontro con una madre-prostituta:

l'antica struttura architettonica era tutta assediata e stravolta da un'invasione di strutture estranee, rudimentali e intricate che ne facevano un deforme, misero labirinto. Era uno di quei casamenti, già palazzi, che all'esterno avevano serbato l'antica facciata imponente, per quanto mutilata e lesa; mentre all'interno, trasformandosi in dormitori e colonie di fuggiaschi e senzate, si sviluppavano in una proliferazione degenera, simile a una concrenza della natura. Per ogni spazio disponibile, fino nei passaggi e sui pianerottoli, s'erano impiantati ripiani, tramezzi, scalette provvisorie e ballatoi, montati alla meglio con materiali di scarto, quasi fossero quinte o praticabili di un misero teatro. [A. II, 1138-39]

L'immagine del palazzo si sovrappone allo stato d'animo del protagonista narratore e, veicolando la sensazione di una stortura e di una profanazione, prefigura il suo fallimento e la definitiva espulsione dalla sfera dell'amore eterosessuale.

Il capitolo, intitolato *Forfait* in allusione al prezzo di favore stipulato per una prestazione doppia, intermezza il racconto di due esperienze "erotiche" precedenti: un'avventura da spiaggia alla fine della guerra e una notte in collegio sotto i bombardamenti con il giovane Pennati. Mentre la prima scena preannuncia l'impotenza del narratore di fronte al sesso femminile, la seconda apre un varco alla speranza di trovare amore nella sublimazione di un affetto materno-filiale. La tendenza alla rimozione della sfera sessuale in Manuele si rivela nell'anacronia⁶⁶ che caratterizza l'ordine della narrazione dei tre episodi: il momento più puro e remoto (Pennati) si colloca in coda agli altri, quasi a superamento della contaminazione attraverso un moto regressivo.

L'introversione e il ripiegamento verso il passato sono fra i movimenti psicologico-narrativi dominanti del romanzo, destinati però a un senso di frustrazione. Se il presente è tutto una rovina, esso minacciosamente dilata all'indietro la propria ombra, contagiando lo stesso passato senza rimedio, se non forse l'annullamento nel grembo materno, unica «stanzetta calda, e provvista di tutto il necessario» [A. II, 1274] in cui nascondersi. Il

⁶⁶ Si riprende la definizione di anacronia formulata da Genette: «le varie forme di discordanza fra l'ordine della storia e quello del racconto». Genette G., *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 2006, pp. 83-84.

tempo della storia di Manuele, gli anni Settanta, la metropoli milanese e lo squallore delle stanze in cui vive e lavora richiamano altri squallori meno recenti; le rovine che incontra sulla strada del viaggio andaluso alla ricerca della madre defunta metaforizzano l'impossibilità di identificare un riparo nella memoria.

La realtà palese per la prima volta le proprie deformità agli occhi di Manuele a seguito della guerra, la quale porta a galla una serie di contraddizioni sociali ed esistenziali che investono la coscienza del protagonista adolescente attraverso la forma delle cose: fra queste il palazzetto torinese da cui siamo partiti. L'incoerenza fra gli interni dell'edificio e la facciata ancora integra e austera esprime la fantasmagoria di un ordine a rischio di implosione. La sensazione è quella di una corruzione latente che, operando dall'interno, sta riducendo progressivamente alla rovina una forma. Così, nel palazzo, l'androne, «ampio e di nobile architettura» [A. II, 1138] è allo stesso tempo «scuro e umidiccio come un cortile» [*Ibidem*]; lo scalone di pietra è ornato da un'«artistica balaustra in disfacimento» [*Ibidem*]; lungo le scale («rotte, sparse di cartacce e impastate di vecchio fango» [*Ibidem*]), dentro le antiche «nicchie, forse occupate un tempo da statue ornamentali» [*Ibidem*], si vedono ora «scritte sbilenche a carboncino e impronte di mani sporche» [*Ibidem*]. La traccia antica dell'edificio balugina nel momento stesso in cui sta per scomparire sotto cumuli di sporcizia: più che nostalgia sembra la denuncia di un immobilismo gattopardiano che vanifica il mutamento.

La successione fra classi all'interno dell'abitazione – dall'alto borghese alla proletaria – non appare infatti investita di alcun ruolo liberatorio: da una parte la promiscuità chiassosa, il caos, lo sporco, la sostituzione degli dèi antichi nelle nicchie delle scale lascerebbero pensare all'euforia di un rovesciamento; al contrario le classi popolari sembrano annichilite dalla miseria. La prostituzione rappresenta la punta di un processo di degradazione che investe l'intero tessuto sociale, il quale non riesce né a rinnovare, né ad abbattere le antiche “facciate”, ma neppure può mascherarne la sempre più evidente corruzione.

Un esempio è l'istituto familiare. Manuele, appena prima di entrare nella casa della prostituta, legge nella penombra dell'uscio (ingombra di materiali di scarto) una targhetta con su scritto *Famiglia*. Che la *Famiglia* sia paragonata a un ammasso di «casse da imballaggio, scope vecchie e fiaschi vuoti» [A. II, 1140] e sia il covo della prostituzione costituisce il riconoscimento dello svuotamento di questa istituzione, la quale si fa

emblema dell'incongruenza fra un ordine esteriore e una realtà in disfacimento. La contraddizione riguarda personalmente la vita di Manuele, la cui madre, Aracoeli, ha abbandonato tempo addietro il tetto coniugale per fuggire verso la *Quinta*, un bordello di alto borgo.

Aracoeli e la madre-prostituta del palazzetto torinese finiscono col sovrapporsi nella testa di Manuele (da cui il ribrezzo e il senso di ordalia e profanazione che accompagna la sua ascesa all'appartamento). Anche gli edifici in cui le due donne esercitano la professione possono essere messi a confronto:

[La Quinta] Doveva essere, in realtà, un villino abbastanza ordinario, per quanto 'distinto'; nel quale si esibiva, credo, quella maniera borghesemente pomposa, - insieme leziosa e greve - che fu già di moda sul principio del secolo e nelle famiglie veniva definita genericamente 'stile liberty'. Senonché in questo, come in altri casi, doveva trattarsi piuttosto di un genere spurio, dove si combinavano 'stili' falsi e disparati, secondo un ideale estetico approssimativo. [A. II, 1363]

Apparentemente i due immobili sono differenti: la struttura antica del primo si trasforma nel liberty posticcio del secondo. Anche in questo caso ci si trova di fronte, però, alla tematizzazione di un contrasto fra interno ed esterno, il quale non riguarda solo il fatto che quello che agli occhi di Manuele bambino appare come un castello - o addirittura un altare - sia in realtà un bordello, ma si esprime nel riuso di stili architettonici. La *Quinta* è un esempio classico di *Kitsch*, che svuota forme e oggetti di contenuto per ricombinarli scenograficamente, spesso con effetti di cattivo gusto. È una finzione e una negazione della profondità temporale, oltre che di qualsiasi logica contestuale. In quanto *Kitsch* la *Quinta* è una maschera dietro cui non c'è nulla. Significativo è il nome stesso del villino, che richiama il teatro, nello specifico quell'elemento scenico che nasconde sia i muri perimetrali, delimitando la scena, sia i materiali indispensabili alla rappresentazione. Quelli sono accumulati "dietro le quinte" e non si lasciano percepire agli occhi dello spettatore ingannato dalla finzione, come Manuele lo è dalla facciata.

Nella percezione allucinata del protagonista la villa è una fantasmagoria paragonabile al palazzo di Atlante ariostesco in cui si incastrano i destini dei personaggi, bloccati dai

propri stessi desideri.⁶⁷ Il desiderio di Manuelino è la stessa Aracoeli, simbolo dell'amore puro della maternità, nella realtà già corrotto dall'emersione violenta dell'istinto sessuale.

Ma poco importa quello che potei vedere in realtà, se il mio senso era intriso degli amati succhi materni, allucinanti quanto l'erba magica: per cui tutte le parvenze attuali di là da quel cancello mi si assunsero con violenza a un regno d'altra natura, di materia lievitante e falotica. [A. II, 1388]

Davanti al cancello pomposamente adorno e oscuramente minaccioso, Manuelino resta bloccato come Manuele adulto lo è nelle maglie di un'illusione compensativa sempre più artificialmente indotta (le droghe, l'alcool). A differenza del bambino, però, il quale non varcherà mai il limite che separa la facciata della *Quinta* dal suo contenuto, l'adulto ha avuto alcune possibilità di esperire la contraddizione. Entrando nel palazzetto della madre-prostituta a Torino, il protagonista accede al cuore segreto della *Quinta* del passato e ne rivela lo stato morboso, l'infezione immedicabile. Sono ormai sotto gli occhi di tutti i «praticabili di un misero teatro» [A. II, 1139]: l'agnizione smaschera l'illusione passata. Un simile processo di disvelamento retrospettivo coinvolge anche la casa dei *Quartieri alti* osservata prima e dopo il conflitto mondiale. Si tratta della residenza ufficiale della famiglia del protagonista, un appartamento in «un ampio palazzetto» [A. II, 1070] ubicato in una zona «favorita, in genere, dalle classi borghesi medie e superiori» [*Ibidem*]. Accompagniamo Manuele bambino su e giù per le scale, mentre compita le targhette affisse fuori dalle porte dei vari appartamenti:

L'appartamento sopra al nostro (quarto e ultimo piano – Attico) era intestato a un'*Eccellenza*, di cui non rammento il nome perché di rado avevo occasione di ascendere al quarto. Eppure, credo che l'intestatario fosse allora una celebrità: gran letterato, o simile, assunto alla Reale Accademia. Per nominarlo, al nostro portiere bastava dire con sussiego: L'ECCELLENZA.

Sotto di noi, al piano nobile, abitava la nostra padrona di casa: N. D. Lydia Zante, vedova anziana di un Generale. La sua targhetta si fregiava tuttora del grado: GENERALE, con in più altri titoli e onorificenze, cui sovrastava una coroncina.

Al primo piano teneva casa e ufficio il dott. Pacifico Milano, di professione notaio. Due porte: una, senza targhetta; e sull'altra un'ampia targhetta con la scritta: NOTARO.

E a noi dirimpetto, infine, dimorava un signore celibe, che viveva solo. Il biglietto da visita, che sulla sua porta sostituiva la targhetta solita, portava scritto: GR. UFF. Dr. ORESTE ZANCHI. [A. II, 1073]

⁶⁷ Ha lavorato sui richiami ariosteschi in Morante, nello specifico in *Menzogna e sortilegio* Lucia Dell'Aia. Cfr. Dell'Aia L., *Tradizione ariostesca e memoria mitologica in Menzogna e sortilegio*, in «Cuadernos de Filologia italiana, 24, 2017, <https://doi.org/10.5209/CFIT.55455>.

La marcatura – insistita anche a livello tipografico – su titoli e onorificenze, unitamente al sussiego dei sottoposti, svela la centralità della posizione sociale rispetto all’identità individuale dei vari inquilini. Il grado incornicia il nome e lo realizza in un certo senso, andando a stabilire gerarchie ferree, sulle quali si fonda l’ordine e la quiete della casa. Si tratta di un’armonia artificiale puntellata su divieti, fra cui quelli affissi in ascensore: «L’USO [...] È VIETATO AI CANI AL PERSONALE DI SERVIZIO AI FORNITORI AI BAMBINI» [A. II, 1071].

Assieme alle targhette è la dimensione dell’altezza a garantire distinzione, equilibrio e intoccabilità agli edifici e alle persone che li abitano: la zona residenziale *alta* in cui abita Manuele è simbolo di «signorilità accreditata» [A. II, 1070]; l’attico al settimo piano della zia Monda si affaccia su «nuovi quartieri, promiscui e già invasi dai traffici» [A. II, 1076], ma che appaiono «in una bassa distanza, formicolanti e confusi» [*Ibidem*] dalla splendida e pulita terrazza che la zia cura con dedizione.

Al suo ritorno a Roma dopo la guerra, Manuele si stupisce nel ritrovare la casa dei *Quartieri Alti* praticamente intatta. Viene a sapere poi, però, che «salvo l’Eccellenza, dei vecchi inquilini non c’era più nessuno. Tutti deceduti» [A. II, 1433]. Si incrina quindi l’apparenza di una continuità: seppur non siano evidenti lesioni esterne, l’interno non corrisponde alle aspettative. Si inverte al contempo una realtà già percepibile nel precedente elenco di “titoli”: dietro le etichette non c’è nessuno, l’ordine si fonda su una finzione e sulla repressione.

Allo stesso modo la casa di zia Monda ha subito una metamorfosi interna: la lordura che infesta i pavimenti, sparsi di cicche e ingombrati da casse, cassette e vestiti sporchi, insieme al decadimento della terrazza rivelano un processo di contaminazione, storicamente spiegabile nella compromissione dell’alta borghesia italiana con il fascismo. La zia, da sempre appassionata di *caudilli* e *mussolini* (Manuelino nell’infanzia lo interpretava come nome comune), si è infatti sposata con un gerarca fascista, commerciante oscuro in realtà, senza «titoli né famiglia degni di menzione» [A. II, 1423], esponente di un’umanità trasformista che persegue il profitto. Significativo che il sudiciume delle stanze contrasti con gli abiti da *cocktail* con cui gli sposini si presentano in società e con l’etichetta posta appena fuori dalla porta di casa, in cui il nome del «*dott. X.Y.*, con l’aggiunta di *e Signora*» [A. II, 1434] risulta sovrastato da una coroncina, distintivo nobiliare che la zia non aveva mai precedentemente sfoggiato.

Anche in questo caso il richiamo alla targhetta sollecita una rilettura del presupposto ordine alto-borghese (o nobile) pre-guerra, riportando l'attenzione a cosa si muovesse realmente dietro quelle placche dorate affacciate sulla scalinata che portava alla casa d'infanzia di Manuele. Ciò è indirettamente intuibile dalle descrizioni dei personaggi che abitavano i diversi appartamenti prima di correre incontro alla propria sorte: un avaro nevrotico, un fascista pederasta, una dama decrepita, ossessionata dalla perdita della bellezza e dalla morte. Emblematica è l'immagine della sua pelle, su cui – raccontano i domestici – la sera applicava due bistecche di carne cruda per conservarla al meglio: «E invero tuttora, decrepita, manteneva la pelle liscia: però di una materia tombale» [A. II, 1074]. Un senso di morte, degenerazione e disordine minaccia l'epidermide apparentemente liscia ma già corrotta della società.

Il disordine si riconosce attivo fin dentro le stanze della famiglia di Manuele: inizialmente si tratta di quello ingenuo e liberatorio del gioco, a causa del cui chiasso Aracoeli e il figlio venivano prontamente rimproverati dagli altri inquilini. In seguito, con la seconda maternità che riporta Aracoeli a quello stato indolente e selvaggio che avvicina l'uomo alla natura, si esprime tanto nel rifiuto materno dell'etichetta, quanto nella confusione di pizzi, merletti e bavagli in tutti gli anfratti: «la nostra casa pareva una piccola Corte Reale in attesa dell'Infanta. Dovunque – perfino in salotto – si vedevano gomitoli, pezze e nastri di tutti i colori della luce» [A. II, 1277]; situazione anarchica e pericolosa perché creativa e insensibile alle leggi di consumo del tempo, delle relazioni e della merce («Al posto del mercato borghese, qua regnava il giardino delle fate, o i troni di Nostra Signora de los Reyes» [A. II, 1278]). Ma lo stato di natura non rappresenta solo un'irruzione edenica nell'ordine razionale borghese: a seguito della maternità compare la ninfomania, esperita da Aracoeli come coazione violenta, che le impedisce di gestire i propri istinti sessuali. L'ordine della casa – in cui ogni stanza ha la propria funzione specifica – viene messo a repentaglio da un desiderio che impone di essere appagato in qualsiasi luogo ci si trovi e non necessariamente nella camera degli sposi. Le stanze vengono infine profanate dall'ingresso di amanti occasionali, fino al culmine dell'adescamento dell'attendente Daniele, fedele sottoposto del padre di Manuele e balio di quest'ultimo.

L'immagine maggiormente rappresentativa di un disordine dentro l'ordine e la denuncia della fallacia di quest'ultimo è quella dell'ascensore. Dopo una visita di controllo al contatore da parte di un operaio, Aracoeli utilizza le stesse regole (*vietato al personale di*

servizio, ai fornitori ecc.) per compiere un'effrazione, accompagnando l'uomo in cabina con l'intenzione di sedurlo. Il movimento dell'ascensore, a questo punto, assume un ritmo inconcludente e bizzarro seguito dagli occhi stupiti di Manuele:

Perplesso, intanto, miro la cabina in movimento, che, invece di scendere, è montata verso i piani alti, e subito ne ridiscende, per immediatamente risalire, prima di aver toccato il fondo. Le sue porte sono rimaste chiuse; e una seconda volta, e una terza, e ancora un'altra volta, io me la vedo ripassare davanti, su e giù, come per azione d'incantesimo. Dietro al suo vetro opaco e sordo, si scorge appena un volume d'ombre informi che si smuovono; ma è solo un'apparizione fuggitiva. [A. II, 1351]

Il fatto – e il moto che lo rispecchia – si prende apertamente gioco delle gerarchie e del significato stesso di alto e basso. Potrebbe essere quasi letto come momento di liberazione dalle apparenze, avvicinando quindi la funzione del corpo degenerare di Aracoeli a un salvifico ritorno alla natura che frantuma le istituzioni – e le architetture – borghesi (quello che la storia non è del tutto riuscita a fare, vista la resistenza delle “facciate”).⁶⁸ Se in parte ciò è vero, dall'altra non si può dimenticare che questa regressione a uno stato di natura (in realtà morboso) porta Aracoeli alla morte, ma ancora prima alla prostituzione in un villino liberty che riproduce una facciata simile a quella del palazzetto dei *Quartieri alti* (condividono, infatti, lo stile floreale), solo involgarita.

Avvicinandosi al presente della narrazione la dimensione del brutto rovina gli edifici del passato in maniera esplicita e non più contenibile dalle forme esteriori.

Esiste, a Torino, un quartiere, già d'alto rango, ma in séguito degradato a una sorta di ghetto per i più poveri immigrati meridionali. I suoi palazzi sono ridotti a montagne di tuguri, e il vecchio piano *nobile* di uno di questi palazzi è mio. È l'ultima eredità residua dei miei nonni paterni, ceduta, non so più da quando, in locazione a due anziane sorelle torinesi, che tuttora me ne pagano per posta il mensile dovuto, di bassissimo prezzo, ma puntuale. Io non ho mai veduto il mio possedimento; ma so che le due vecchie (mai viste da me, nemmeno loro) ne hanno stipato i locali di brande e lettucci, facendone, in conto proprio, una specie di dormitorio per maschi immigrati soli. [A. II, 1101]

Siamo nel 1975: il degrado industriale si abbatte sulle antiche architetture. La descrizione dell'appartamento ereditato da Manuele presenta comunque parecchie somiglianze con

⁶⁸ Una lettura che mette in rilievo il carattere pienamente sovversivo e liberatorio del corpo di Aracoeli (associato alla natura) e la sua funzione politica di disgregazione del sistema fallologocentrico e delle sue istituzioni repressive, fra cui la famiglia è quella di Adalgisa Giorgio. Cfr. Giorgio A., *Nature vs Culture: repression, rebellion and madness in Elsa Morante's Aracoeli*, «MLN» vol. 109, n. 1, gennaio 1994, <https://doi.org/10.2307/2904930>.

quella del palazzetto della prostituta visitato negli anni Cinquanta. In questo caso non si tratta di sfollati o fuggiaschi, ma di operai (che in tal modo vengono come equiparati) e non sono soppalchi, tramezzi o scalette a invadere l'ambiente, ma letti e brande che si accatastano a trasformare il piano *nobile* in un dormitorio per maschi immigrati. Le due zitelle assurgono a simbolo della meschinità piccolo-borghese che vampirizza il popolo. Manuele, però, al contrario del giovane che fuggiva in preda al panico dalla camera della *signora*, riconosce il proprio statuto parassitario di «sfruttatore e nemico» di «corpi di fatica» [A. II, 1101] a cui deve il proprio sostentamento economico.

Sembra una sorta di resa al presente, dichiarata da un io narrante lontanissimo da quell'agonismo nei confronti della disgregazione che caratterizzava la volontà ricompositiva di Elisa, la fedeltà alle Certeze Assolute di Arturo e la voce compassionevole della narratrice della *Storia*. Manuele vuole arrendersi alla bruttura e sono anzi i luoghi più anonimi e antiestetici a farlo sentire meglio perché privi di infingimenti:

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

Un cataclisma ha abbattuto i *duomi* e le *insegne* e questo, in maniera perversa, rasserena il protagonista che può abbandonarsi a una quiete paradossale, che elimina qualsiasi contrasto aderendo al disordine.

Il discorso si fa a questo punto scopertamente meta-poetico. L'incoerenza fra interno ed esterno che, materializzandosi in strutture architettoniche differenti nel tempo, ha messo in luce una contraddittorietà contemporaneamente psicologica, storica e sociale e ha posto sotto accusa le finzioni (la coerenza dell'io, il progresso, l'idillio del passato, la natura, il proletariato, la borghesia con le sue istituzioni ecc...) riguarderebbe quindi anche i rapporti fra forma artistica e realtà. La forma romanzo, il *duomo* per eccellenza, deve quindi crollare, adeguarsi alla slogatura del presente per non risultare una mera falsificazione, magari posticcia e *kitsch*?

Se la risposta a questa domanda potesse essere univocamente positiva, allora ci troveremmo di fronte all'abiura di almeno due principi fondamentali della poetica morantiana, espressi nel tempo e perseguiti nelle sue opere:

- 1) la realtà non equivale al presente e al suo rispecchiamento automatico
- 2) l'arte ha come obiettivo la restituzione di un'immagine integra del mondo e dell'uomo e non deve cedere ai valori della morte.

Verso la fine degli anni Cinquanta Morante affermava, nel suo saggio su Saba, *Il poeta di tutta la vita*, che «la poesia come la vita, vuole proprio dare una forma e un ordine assoluti agli oggetti dell'universo, traendoli dall'informe e dal disordine, e cioè dalla morte» [P.C.B.A, II, 1490] e che quindi «col nome di poema, o di romanzo, vengono definite le opere poetiche nelle quali si riconosce l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua interezza» [*Ibidem*].

All'apparenza non sussisterebbero tracce di un simile obiettivo in *Aracoeli*.

4.1.2 Polarizzazioni

Le reazioni di Manuele di fronte alla contraddizione tendono a polarizzarsi in un'alternativa fra rimozione o accettazione passiva dello stato di cose. Entrambi gli atteggiamenti negano la dimensione del futuro, sostituendola con tendenze involutive («Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimàngiami» [A. II, 1174]) o con la resa a prospettive catastrofiche («il domani si annuncia come uno stupro innominabile» [A. II, 1099]).

Da una parte c'è la «cameretta immortale» [A. II, 1061] e immobile di un'infanzia intatta, in cui l'accettazione piena dell'io si realizza nella fusione con il corpo materno; dall'altra lo squallore delle stanze milanesi in affitto, rifugio precario e insufficiente, in cui sprofondare nella solitudine. Manuele è scisso fra la metropoli che lo rigetta, adulto, nelle sue strade fredde e tetre, le quali minacciano di calcificarsi «in un'unica, dura piattezza carceraria dove [io] ballonzol[a] murato» [A. II, 1099], e la meta immaginaria di una terra materna fuori dal tempo e dallo spazio, come pare suggerire il fatto che Gergal, villaggio d'origine di Aracoeli, non si trova sulla mappa. Anche questo paesaggio, in realtà, una volta raggiunto, si manifesta attraverso immagini di pietrificazione: «il solito deserto calcareo del colore del sangue rappreso» [A. II, 1428]. L'esistenza di un'alternativa viene quindi messa in discussione da immagini parallele di immobilismo. Ma all'apparenza le strade, quella di una redenzione e quella della dannazione, sono divergenti.

Due case si fronteggiano nel romanzo, ponendosi quali soluzioni antitetiche e assolute, in cui riassorbire – negandola – la contraddizione: corrispondono significativamente all’abitazione della madre e a quella del padre. Il completamente positivo contro il completamente negativo.

Totetaco è il nome fanciullescamente storpiato del quartiere di periferia (Monte Sacro) in cui sorge la villetta dove Manuelino vive per quattro anni a stretto ed esclusivo contatto con la madre prima di trasferirsi ai *Quartieri alti*, nella casa di *famiglia*. È il luogo dello scandalo secondo l’ordine borghese, in quanto limbo in cui cresce il frutto di un legame non ancora ufficializzato. Per il bambino-adulto, rappresenta al contrario il paradiso perduto, patria dell’indistinzione e quindi simbolo dell’unità originaria e non discriminatoria: «Per me fra l’unità e i suoi multipli non esistevano confini precisi, così come l’io non distingueva chiaramente dal tu e dall’altro, né i sessi l’uno dall’altro» [A. II, 1186]. Manuele, richiamandosi all’ottica dell’infanzia, rifiuta di ridurre la descrizione della casa materna a uno sguardo razionale, che la identificherebbe quale villetta impiegatizia di qualità mediocre in quanto proporzionata allo stipendio allora non eccelso dell’ufficiale di marina che era suo padre. Usa per caratterizzarla le tecniche dell’esagerazione, iperbolizzando dimensioni e immagini, sfidando il principio di realtà. La casa ha tutte le finestre spalancate e vive in simbiosi con l’esterno, in uno scambio ininterrotto di profumi, luci e colori. Esterno e interno si corrispondono in armonia e allegria, tutto gira «come un carosello» [A. II, 1184] e tutto muta e si trasforma in un ininterrotto rapporto metamorfico:

Bisogna dire che esisteva una parentela stretta fra tutte le cose: tutte apparentate dalla luce [...]. Il cielo si travoltava nella terra e nell’acqua, e sempre meglio si riconoscevano le parentele. Tutti i colori si scambiavano. Era un divertimento continuo vedere i mutamenti dello spazio. [A. II, 1183]

La mobilità determina la leggerezza, che porta Manuele a paragonare l’abitazione di *Totetaco* a un aquilone assicurato a terra da un filo.

Leggerezza è un termine chiave – ambizione e rimpianto – della poetica morantiana.⁶⁹

Ripreso dalla riflessione di Simone Weil sulla *grâce*, racchiude la capacità artistica (ed

⁶⁹ Sull’influenza del pensiero di Simone Weil nell’opera di Morante, in particolare a partire dagli anni Sessanta, cfr. D’Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit. Cfr. inoltre Borghesi A., *Una storia invisibile: Morante, Ortese, Weil*, cit. Garboli nella sua introduzione alla raccolta postuma *Pro o contro la bomba atomica* ricorda un episodio, collocabile attorno al ’66-’67, in cui Morante si accusava di essere “pesante”.

esistenziale) di sollevarsi al di sopra di una forza di gravità che schiaccia a terra. Richiama il volo dell'immaginazione creativa, in grado di restituire serenità alla città minacciata dal drago, di mostrare, dentro lo specchio formale, la figura ricomposta e per questo "sollevata" del reale.⁷⁰ Una simile ristrutturazione del mosaico della realtà – infranto in una serie di contraddizioni – si avvale di quell'intelligenza metaforica che permette alle cose di riconoscersi in una rete di parentele, superando il trauma dell'atomizzazione, dell'inappartenenza e della solitudine.

Totetaco, nelle sue caratteristiche alternative alla bruta realtà, è figura di una letteratura creatrice che consola e rigenera il mondo attraverso le illusioni, le fantasmagorie. Queste sono significativamente connesse all'ottica infantile che rifiuta il limite della razionalità per rivendicare una logica simmetrica la quale, determinando nessi inaspettati, produce allegria, luce e colore.

Totetaco è immagine in cui si condensa un aspetto fondamentale della poetica morantiana, di cui sono espressione le favole di Elisa, o gli occhi di Arturo che ripuliscono il mondo dal vizio dell'irrealtà («*La lampada del corpo è l'occhio. Se l'occhio è puro, tutto il corpo ne sarà illuminato*»),⁷¹ ma soprattutto quelli di Useppe, in grado di assimilare uno sputo a una stella, trasformando e vivificando con l'entusiasmo e l'analogia il dato materiale. Useppe, scrittore di poesie «centrate su un COME» [S. II, 870] attraverso le quali si può raggiungere Dio, ovvero l'unità, può essere definito *alter ego* di Manuelino e della sua

Per il critico la resa alla pesantezza procede parallelamente all'invecchiamento (fisico, poetico e morale) della scrittrice: «diventò un'altra persona; e smarri, o uccise in sé, la gioia della sua grazia. [...] il tempo della grazia era terminato. Elsa cominciò a cambiare perché, dentro di sé, aveva finalmente capito e deciso: lei era diversa dai suoi modelli, non aveva e non avrebbe mai avuto niente di divino [...] lei apparteneva alla legge di gravità, alla pesanteur». Garboli C., *Prefazione* in Morante E., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., p. XIII. *Pesanteur* e *grâce* possono leggersi come tensioni, aspirazioni (e formalizzazioni) non tanto contrapposte, quanto compresenti nella scrittura di Morante, come testimonia Moravia: «Elsa oscillava in senso psicologico e culturale tra una concezione creaturale, premorale e dunque fisiologica della vita umana e un'idea di leggerezza angelica o se si preferisce demoniaca, ma in tutti i casi non fisiologica. Questo è stato il suo dramma secondo me e non si è mai decisa a scegliere completamente l'una o l'altra concezione. La natura era la fisiologia, ora salvata come innocenza, ora invece accusata di pesanteur, Ariele e Calibano, se vogliamo, ma un Ariele altrettanto incapace di disfarsi di Calibano quanto Calibano di Ariele». Elkann A., Moravia A., *Vita di Moravia* (1990), Bompiani, Milano 2018, p. 207.

⁷⁰ Nel saggio *Sul romanzo* (1959) Morante paragona il poeta al protagonista solare che nei miti affronta il drago dell'angoscia che riduce il mondo a irrealtà (che è disordine e mancanza di forma): «Anche nei miti, le lotte coi draghi infernali, le discese sotterranee, e le traversate dell'irrealtà notturna rispecchierebbero questa esperienza psicologica comune. Ma anche nei miti, appunto, si legge che il protagonista solare (ossia la immaginazione ragionante, consapevole del destino) risale sempre dalla prova della notte, portando la liberazione alla città devastata». [P.C.B.A. II, 1514-15].

⁷¹ La citazione appartiene all'introduzione d'autrice per l'edizione del 1969 dell'*Isola di Arturo*. I materiali sono consultabili in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 685.

ricerca di un'armonia primigenia ma, a differenza di quest'ultimo «ha [avuto] la fortuna di morir giovane contro il romanzo di chi ha la disgrazia di sopravvivere».⁷²

Manuele cresce, diventa adulto (vecchio rispetto all'età anagrafica degli altri protagonisti-narratori morantiani), scopre la separazione – o meglio la mutilazione – dalla madre («E invece, io non sono più la tua mamita» [A. II, 1377]) che procede dall'emersione della sessualità. La stessa sessualità che poi lo divide dagli altri, facendolo sentire eternamente escluso, estraneo e reietto. Così come lo relegano alla solitudine la guerra (che lo separa dalla sua famiglia) e la finta pace di un dopoguerra che, nella brutalità delle sue metropoli industriali, produce l'alienazione definitiva dell'individuo.

Dalla luminosa e trasfigurata casa della madre si approda quindi all'abitazione del padre, sorta di prodromo e prefigurazione del terribile edificio del Terminal di Milano, delle logore e sporche stanze di albergo, dell'ufficio di lavoro di Manuele, anonimo, angusto e freddo come un'anticamera della morte. L'ingresso in questa abitazione rappresenta la fine delle illusioni e l'accesso alla dimensione del disordine.

La casa, in cui il padre è andato a vivere dopo la morte di Aracoeli e in seguito alla diserzione dalla marina militare, è un palazzone proletario situato nel quartiere di S. Lorenzo. Manuele lo raggiunge immediatamente alla fine della guerra, quando spinto dal demone del «TORNAREACASA» [A. II, 1431] si accoda a carovane di sfollati, disertori, partigiani, alla ricerca delle proprie famiglie (del proprio passato). Entrando nel quartiere, il più popolare di Roma al tempo, si stupisce di trovarsi di fronte a «un teatro di rovine» [A. II, 1443]:

mi sviai per certe strade limitrofe, dove ancora, in ogni tratto, i fabbricati esibivano i loro squarci, piaghe e tronconi, come lebbrosi in una contrada indiana. [A. II, 1451]

Tornano immagini di malattia, già incontrate nella descrizione del palazzo torinese della prostituta, ma questa volta la morbosità non è coperta da un residuo intatto di facciata. Rispetto ai *Quartieri alti*, inoltre non sussiste alcuna apparenza di ordine e continuità. A S. Lorenzo le abitazioni – già povere e popolari – sono crollate o scopertamente lesionate. Come nella descrizione di *Totetaco* interno ed esterno si corrispondono, la contraddizione è debellata: in questo caso però sotto un segno negativo.

⁷² Sono le parole di Adriano Sofri in una lettera spedita a Morante fra il 1982-83. Cfr. Morante D. (a cura di), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, cit., p. 585.

Manuele sale le scale del palazzo facendo attenzione ai gradini marci per età e sporczia e osserva, sui muri scalcinati, le solite scritte sgorbiate, mezze cancellate come messaggi impossibili ormai da interpretare; lungo il tragitto non incontra nessuno: come se il posto fosse disabitato. Procedendo sempre di più verso l'interno, oltrepassando la soglia dell'appartamento paterno (non annunciato da alcuna targhetta, anzi con un buco al posto del campanello), si trova «dentro uno stanzone riquadro e vuoto di masserizie, da far pensare a luoghi disabitati» [A. II, 1444] che rispecchia perfettamente lo squallore del contesto generale.

Nell'ambiente stagnava un tanfo di rinchiuso che già dalla soglia quasi mi aveva ributtato indietro. Una finestra dai vetri chiusi, priva di persiane e d'imposte, illuminava crudamente il vuoto stanzone, dal quale si dipartiva un angusto corridoio sghembo, ostruito da mucchi di calcinacci. Questi parevano segnare il confine invalicabile dell'abitazione. [A. II, 1445]

Le macerie, il tanfo, la percezione di un limite e di un pericolo (il padre si avvicina camminando scalzo su cocci di bottiglia) ribaltano non solo l'ariosità di *Totetaco*, ma anche l'ordine della casa borghese dei *Quartieri alti*. La stessa luce, se appare, lo fa solo per smascherare il vuoto, deformando la funzione che Morante, ancora nel saggio sul Beato Angelico (*Il beato propagandista del Paradiso*) scritto nel 1970, riconosceva a questo elemento: «i colori sono un regalo della luce, che si serve dei corpi (come la musica degli strumenti) per trasformare in epifania terrestre la sua festa invisibile» [P.C.B.A. II, 1565].

Il virare al grigio delle tonalità atmosferiche si adatta alla presa di coscienza di una decadenza totale che ha smascherato le finzioni, *in primis* quella letteraria richiamata dal riferimento al teatro. L'accostamento fra teatro e rovina è ricorrente nel romanzo. Dal *misero teatro* della casa della proletaria prostituta di Torino, alla *Quinta* come retroscena di un inganno fino alla stessa Andalusia, terra materna piagata dalla guerra civile e dittatura franchista:

Verso il termine del vicolo, infossato fra due fabbricati, scorgo la vecchia rovina di un casamento di media altezza, quasi interamente distrutto per demolizione o crollo. Ne restano in piedi due quinte scoperchiate, con gli avanzi di una scaletta di pietra semisotterranea; e il vuoto rimanente m'è apparso stranamente profondo, nero come un pozzo. [A. II, 1107]

La scena è un buco nero, un pozzo, una voragine: tutte immagini di catabasi che richiamano il percorso di Manuele, il suo essere trascinato a terra, sentendosi sempre più pesante, a dispetto del leggero aquilone di *Totetaco* e dell'infanzia. *Totetaco* è ormai ridotta a un ammasso di macerie. Ne è simbolo il castello di Gergal che Manuele adulto intravede nel corso del suo viaggio andaluso, così differente dall'immaginaria magione di fate e madri esotiche, eternamente bambine:⁷³

Evidentemente, non è che un rudere senza valore, abbandonato dal *Conde* suo proprietario ai pipistrelli e ai rettili. Forse, l'interno è sprofondato. Né pareti, né pavimenti, né soffitti. Il tetto è aperto al vuoto. Così, nelle città asiatiche, le torri del silenzio, dove, sul fondo nudo, vengono esposti i morti, nuda e libera preda agli uccelli cannibali del cielo. [A. II, 1280]

Questa architettura sfondata, aperta sulla morte, tanto quanto il teatro scoperchiato si fanno immagine del romanzo che, come ebbe a dire Fortini, più di tutti «fissa le rive estreme» in una splendida «battaglia di sganciamento».⁷⁴ Uno sganciamento dalla vita di carattere sia biografico che letterario. Per Fortini *Aracoeli* «vuol farci varcare frontiere oltre le quali nessuna abitazione c'è più; oppure non c'è più quel mondo di libertà e anche di equivoco che viene detto letteratura».⁷⁵

I modi romanzesco e fiabesco (di cui il castello è simbolo), che s'intrecciano al realismo morantiano e lo sostanziano, abbandonano il campo a una luce fredda e rovinosa che mette a nudo la fragilità cancerosa della struttura, forse di ogni struttura che tenti un confronto con le contraddizioni del mondo.

Totetaco è una chimera che Manuele può sempre raggiungere togliendosi gli occhiali (strumenti di correzione razionale dello sguardo) o abbandonandosi alle droghe, ai sonniferi e ai deliri di una psiche divisa e con tendenze regressive.

Fra questa e la casa di S. Lorenzo non paiono esistere mediazioni, come fra un bene perduto e un male necessario.

⁷³ L'identificazione del castello di Gergal come emblema delle illusioni perse di Manuele trova ulteriore conferma in un dialogo espunto che in origine concludeva il paragrafo, nel quale il fantasma di *Aracoeli* accusa Manuele di essersi sempre costruito "castelli in aria": «Da quando ti ho partorito, tu passi il tempo a fabbricarti castelli in aria. Chi è il piccolo Manuelino? Un animaluccio che si fabbrica castelli in aria. Chi è l'uomo Manuele? Un animale, che si fabbrica castelli in aria.». Per l'analisi e l'interpretazione del passo cfr. Oliva C., «Una fabbrica di ombre equivoche»: note sui manoscritti di *Aracoeli* di Elsa Morante, cit., p. 3.

⁷⁴ Fortini F., *Aracoeli* (1982), cit., p. 1599.

⁷⁵ *Ivi* p. 1593.

4.1.3 Reversibilità

Eppure, gli elementi dell'antitesi non risultano essere così statici come possono apparire di primo acchito, o come la voce narrante, nella sua schizofrenia, vorrebbe farci credere.⁷⁶ Ripartiamo dalla casa di S. Lorenzo, la cui architettura è stata interpretata quale figura di una deformazione cognitiva e formale, effetto di un adeguamento dell'arte alle storture del mondo, osservato ormai senza infingimenti.

Tutto un lato del grosso palazzone proletario era demolito, e fra i resti calcinati sfoggiava pennacchietti d'erba, con radi fiori minuscoli [...]. Lungo la salita non incontrai nessuno. I gradini erano marci per l'età e la sporcizia, e sui muri guasti e rotti si scorgevano tuttavia le solite scritte sgorbiate, coi loro soliti spropositi: talune sbiadite e non più leggibili, da sembrare pisciate di rondini. Dovevano esserci, là di sopra, in realtà, nidiate di rondini, rivelate da strida e passaggi di voli fuori dalle feritoie. [A. II, 1444]

L'occhio narrativo si sofferma sbadatamente su alcuni elementi incongrui rispetto all'atmosfera generica di devastazione che domina la scena: i pennacchietti d'erba e fiori minuscoli che spuntano dalle macerie inseriscono una nota di vitalità nella distruzione, che richiama l'epigrafe gramsciana a *La Storia*: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia». Il contrappunto e la capacità di volgere la disperazione in nuova determinazione costruttiva caratterizza la concezione dell'arte di Morante e si manifesta in fulminei ribaltamenti che impediscono l'autocommiserazione e l'annullamento. Nella *Storia* appunto, la vicenda di Ida che, frastornata dal dolore, si abbandona a uno stato vegetale, mentre le date si rincorrono accumulando un orrore sull'altro («Deportazioni ed arresti di massa...e la Storia continua...») [S. II, 1029]), stride con l'estremo riferimento all'intellettuale antifascista che, pur incarcerato, contrappone alla capitolazione una resistenza lucida e determinata. I fiori in carcere, o quelli nelle crepe, sono un simbolo di speranza e rinascita intesa come compresenza del bello nell'orrore. Senza che quest'ultimo sia nascosto, che i fallimenti e le perdite siano negati da un ritorno alla natura. Alla rimozione, Gramsci contrappone la necessità di «dominare e controllare, con un certo spirito ironico il

⁷⁶ Sull'ambiguità dello spazio in Aracoeli cfr. Zinato: «Lo spazio in Aracoeli è sempre duplice: alla miserabile realtà edile e antropologica della modernizzazione, che rende ogni provincia urbana d'Europa identica ai sobborghi di Linate, si affianca, come una spalancata voragine di verità, uno spazio cosmogonico, disposto senza soluzione di continuo fra fibre corporali e ammassi celesti». Zinato E., *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in Aracoeli di Elsa Morante*, cit., p. 185.

processo in corso»;⁷⁷ è possibile riconoscere tracce di un simile atteggiamento in Morante la quale, mentre osserva lo stato in cui riversa il mondo e lo riproduce nella forma, non abbandona spinte costruttive. Queste costituiscono la figura edile in maniera inscindibile dalla sua esposizione al mondo esterno e alle deformazioni in cui viene coinvolta.

Anche le rondini che volano attraverso le feritoie restituiscono alla pesantezza dell'edificio un'impressione di leggerezza e di possibilità, la quale si traduce nell'enigma di scritte sgorbiate, *pisciate di rondine* da decifrare e non solo messaggi incomprensibili da cui stornare lo sguardo. Useppe, a suo tempo, interpretava facilmente il canto degli stornelli, che ripetevano: «è uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo» [S. II, 571]. Non riesce a fare lo stesso Manuele, oppresso dai lutti, dai tradimenti, dalle vicende storiche. Il contenuto si fa più ambiguo e distante, forse irraggiungibile come i corpi del padre e del figlio, divisi fra loro da stratificazioni di imbarazzo e ribrezzo. Ma sussistono tracce di possibile rovesciamento della tragedia in commedia ed emergono all'interno della casa e nel quartiere di S. Lorenzo in generale.

Questo quartiere dilaniato dai bombardamenti, infatti, risulta contemporaneamente attraversato da «una folla, che bizzarramente, fra quei muri sdirupati, pareva tutta in festa» [A. II, 1444], «la strada moltiplicava, ai miei occhi, il suo movimento di ruote, e piedi, e frotte di ragazzini, e merci, e donne, e divise militari» [A. II, 1450]. La solitudine squallida dell'abitazione va letta in relazione dialettica al chiasso della strada: il movimento della folla in festa fra le rovine compone il quadro di una contraddizione che, a differenza di Manuele, il lettore è portato a osservare e comprendere, andando a riconsiderare di conseguenza la funzione di elementi comico-vitalistici all'interno della stessa abitazione, nel dialogo che intrattengono con l'orrore. Manuele, fuggendo dall'appartamento del padre «come in una caduta cieca verso il fondo di un precipizio» [A. II, 1449], incontra la figura forse maggiormente enigmatica di tutto il romanzo:

all'altezza dell'ultimo ripiano mi colpirono, giù dal fondo, delle risate senili, grosse e catarrose, non si capiva se di femmina o di maschio. E arrivato al piede della scala, quasi inciampai su una donna anziana, corta e obesa, che stava rovesciata sul dorso, là per terra, agitando i suoi miseri braccini e le gambucce, come una tartaruga capovolta. Essa commentava con grosse risate il suo proprio spettacolo. [A. II, 1449]

⁷⁷ Gramsci A., *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino 1947, p. 81.

La donna riassume in maniera quasi didascalica i caratteri del comico-carnevalesco bachtiniano: l'indistinzione androgina, il ventre ampio, la caduta dalla posizione eretta, l'essere sottosopra, il paragone animalesco e, infine, il riso che si espande per le scale e investe il dolore del protagonista. Lo "spettacolo", in questo caso, non scoperchia l'orrore del vuoto, ma induce alla risata e Manuele, impossibilitato a scappare, entra in contatto con l'anziana signora nel tentativo (fallimentare) di aiutarla. Allontanandosi, ne conserva un'impressione perturbante, fino a paragonarla a «una morta annegata sull'orlo di una marina in tumulto» [A. II, 1450]; e ancora a «un'orca astuta che mi richiamava indietro alla scala B» [*Ibidem*].⁷⁸ In realtà la stessa compresenza di vita e morte rappresenta uno dei caratteri del comico inteso nella sua essenza metamorfica, come concezione mobile dell'esistenza, che sfugge dalle ipostatizzazioni reimmettendole nello scorrere del tempo.⁷⁹ Il riso diviene consapevolezza del cambiamento e proiezione utopica verso il futuro, quello stesso futuro che Manuele nega, considerandolo al pari di «un binario storto, lungo il quale il solito me stesso, sempre solo e sempre più vecchio, seguita a portarsi su e giù, come un pendolare ubriaco» [A. II, 1044]. Il punto di vista assoluto e asfittico del protagonista si trova improvvisamente contraddetto o sfaccettato da questa risata che lo investe proprio dal fondo delle scale (punto più basso della personale catabasi?): alla degenerazione della malattia e delle rovina si contrappone il riso quale «principio universale su cui si fonda una concezione del mondo, che fa guarire e rigenera».⁸⁰ Si produce così, *in limine* al romanzo, un'ambivalenza che coinvolge il suo giudizio complessivo sul mondo e sull'arte.⁸¹ Come nella parola bitonale bachtiniana, generatrice del riso:

gli aspetti negativi e positivi non sono mai espressi isolatamente, a parte, in modo statico; la parola con duplicità di tono non tenta mai di fermare la ruota che corre e che gira, al fine

⁷⁸ Sul corpo comico-grottesco di questo personaggio cfr. anche Bazzocchi M. A., *Corpi incrociati: Elsa Morante*, in Id., *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano 2005, pp. 149-50.

⁷⁹ «Il rituale e le immagini della festa tendevano quasi a rappresentare il tempo stesso, che dà insieme la morte e la vita, che rifonda il vecchio nel nuovo, impedendo a ogni cosa di cristallizzarsi». Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Einaudi, Torino 1979, p. 93.

⁸⁰ *Ivi*, p. 80.

⁸¹ Morante, come hanno identificato diversi studi sulle carte, avrebbe voluto apporre una strana nota a questo romanzo: «N.B. [Per l'eventuale risvolto mettere solo così:] / Avvertenza / Questo è un romanzo comico» (V.E. 1621/A. VII, c. Ir). Nel comico si realizza quella reversibilità che sorregge la visione del mondo di questo romanzo il quale, mentre si espone più scopertamente al disordine, non rinuncia a un bagliore di redenzione.

di trovare e individuare in essa l'alto e il basso, il davanti e il didietro; al contrario essa fissa il loro continuo mescolarsi e fondersi.⁸²

Come l'edificio di S. Lorenzo non è connotato unicamente in senso negativo, non riveste una funzione unilateralmente positiva l'immagine di *Totetaco*. Prima di tutto perché, come abbiamo già visto, si tratta di una ricostruzione immaginaria che crolla o si sclerotizza a contatto con il dato materiale; in secondo luogo, la stessa scelta narrativa di collocare la descrizione della casa della madre all'interno di un processo simulato, in cui l'unica voce del narratore si sdoppia nei ruoli di accusa e difesa, dimostra la consapevolezza dei limiti di entrambe le posizioni: quella burocratico-razionalistica, pronta a ridurre la realtà a un grigio elenco di dati; quella infantile-metaforica la quale rischia di voltare le spalle definitivamente al mondo per rifugiarsi in una dimensione alternativa.

Una simile dimensione, laddove percepita come autonoma e autosufficiente, finisce per scontrarsi con la disillusione più amara: se tracciamo un parallelismo fra quelle che Manuele definisce le case materne, vediamo accostarsi a *Totetaco* quella controfigura parodica che pare essere il villaggio di El Almendral: desolato e abbandonato, composto in tutto da dieci casupole, tutte chiuse eccetto una, e quell'unica, meta definitiva di Manuele, è un'osteria simile a quella che potrebbe trovarsi in qualsiasi altra parte del globo. La serialità affossa l'immaginazione, ma solo dal momento in cui questa pretende di rappresentare un feudo inespugnabile dall'esterno, una casa chiusa o stanza barricata senza contatti con il mondo materiale che la circonda. È l'*Escorial* di Anna Massia – madre della narratrice di *Menzogna e sortilegio* – l'immaginario castello cieco, privo di porte e finestre, in cui blindare il proprio sogno romanzesco; è l'isola stessa di Arturo nel suo rappresentare un confine mitico invalicabile,⁸³ è il ghetto di Ida, nella cui calda promiscuità animale lasciarsi ninnare fino all'annullamento della coscienza.

⁸² Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 476-77.

⁸³ Colpisce, nel romanzo più luminoso di Morante, la descrizione di alcuni volatili ingabbiati, la cui figura contraddittoria offusca l'immagine favolosa dell'*Isola* e la sua positività: «Sui davanzali delle finestrucce, strette quasi come feritoie, si vede qualche volta una pianta di garofano, coltivata in un barattolo di latta; oppure una gabbietta che si direbbe adatta per un grillo, e rinchiude una tortora catturata». «L'oste, nella sua bottega [...] alleva un gufo, legato, per una catenella, a un'asse che sporge in alto dal muro. [...] ha un'ala sempre sanguinante, perché lui stesso continua a straziarsela col becco». [I.A. I, 955].

In qualsiasi caso, la chiusura donchisciottesca al mondo non rappresenta una soluzione; in una quarta di copertina di fine anni Sessanta, la stessa autrice, in occasione di una riedizione dell'*Isola di Arturo*, scriveva:

L'Isola di Arturo, il romanzo della piena maturità di Elsa Morante, è stato definito da qualcuno un «ritorno all'Eden». Questa definizione può corrispondere all'oscura intenzione della scrittrice, se però con tale *ritorno* non si vuole intendere una *evasione*, ma il suo contrario [...].⁸⁴

Per chi, come Manuele, concepisce l'*Eden* come fuga e regressione al grembo materno, il risultato è di frustrazione e disperazione, quando non follia e morte. Gli altri protagonisti dei romanzi morantiani hanno tentato strade differenti: Elisa ha cercato di aprire la porta della sua stanza, aspettandosi dalla ricomposizione narrativa una restituzione alla vita; Arturo ha abbandonato la sua indimenticabile dimora premendosi le mani sugli occhi per non vederla svanire all'orizzonte; Usepe si è lasciato attraversare dalla Storia e dalla malattia fino a soccombere, cercando di mantenere limpido lo sguardo sul mondo.

L'approdo al reale va pensato nei termini di una compresenza: l'ottica ricompositiva (razionale o/e infantile) non va rinnegata, ma mediata con la consapevolezza di un esterno, di un'extra-testualità che può contraddirla. In questa prospettiva di mediazione, Manuele può accorgersi che, seppur la sua meta sia una banale osteria di ultima classe, tappezzata di immagini semi-pornografiche «non troppo diverse dal genere affine italiano» [A. II, 1430] e fornita di cibi industriali confezionati, «[l]e pagnottelle [...] non sono sgradevoli al morso. Il vino è buono, pulito, e sa proprio di vigna» [*Ibidem*].

La figura edile, letta in termini di reversibilità fra spinte costruttive e distruttive, fra mimesi asettica del caos e traccia di un ordine, si fa espressione di una letteratura che, dietro apparenti polarizzazioni, nasconde la complessità di un punto di vista mobile, che riconosce tanto il dolore della contraddizione, quanto la falsità di soluzioni assolute.

Morante, scrittrice *favolosa*, si è posta da sempre il problema del rapporto fra letteratura e mondo, adottando differenti soluzioni nell'obiettivo di interpretare e riconsegnare, attraverso l'arte, la realtà. Le case, gli edifici, i conglomerati urbani e tutte le diverse figure edili che compaiono nella sua opera rappresentano in qualche modo la forma

⁸⁴ La riproduzione del testo morantiano si trova in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 685.

raggiunta dal compromesso e rimandano alla sua centralità irrisolvibile: dalle cattedrali delle *Lettere ad Antonio* fino agli edifici pericolanti di *Aracoeli* si persegue l'aspirazione artistica verso una forma coerente che non ignori ciò che la circonda. Le rovine o gli abusi architettonici denunciano nell'ultimo romanzo di Morante la forma e i suoi inganni, ne rispecchiano le disarticolazioni come conseguenza di un trauma (personale e collettivo, storico e umano). Al contempo, però, di una forma affermano l'esigenza. L'ordine può anche divenire la maschera del vuoto, quando non si misura con un esterno. *Aracoeli* è la forma di questo estremo confronto: fiore nella crepa o pisciata di rondine sul muro.

4.2 Corpi

Giunto ad Almeria, Manuele si infila in una dimessa locanda per bere e mangiare qualcosa, distraendosi da un senso di inappartenenza che lo perseguita fin dal suo arrivo nelle terre materne. Mentre beve il suo *chichon* gli si avvicina un avventore, camionista di Malaga, la cui immagine – il corpo e i movimenti – si impone nella sua ambiguità enigmatica.

È un uomo sui quarantacinque anni, di statura sotto la media, ma vigoroso e di giuste proporzioni. [...] Il suo cranio è di una perfetta rotondità, come quello degli infanti, e così pure la sua faccia, che difatti serba un'espressione infantile, benché due rughe vistose gliela solchino profondamente dal naso alle labbra, forse in conseguenza del suo sorridere quasi ininterrotto. Il suo sorriso è semplice e luminoso, e gli occhi marrone, grandi su tutta la fronte come quelli dei cavalli, non evitano lo sguardo dell'interlocutore, anzi lo cercano, con una franca dolcezza senza malizia. Ma pure io gli vedo – credo di vedergli – certi tratti che di momento in momento aumentano il mio disagio, insinuandomi il sospetto che lui mi canzoni. Anzitutto, quel suo continuo sorridere – anche a sproposito – contraddetto (sembra a me) dalle due rughe oblique, simili, ai miei occhi – sotto la luce del neon – a due sinistri tagli neri. E inoltre, una sua mimica espressiva oltremisura, ma limitata alle braccia, le quali paiono, così, eseguire per loro conto una recita istrionesca, mentre le altre membra e il volto si mantengono composti e inalterati. [A. II, 1109-10]

L'uomo è una sorta di emblema della contraddizione, che incastra Manuele piazzandogli di fronte e impedendogli di isolarsi nelle usuali allucinazioni da alcool e nei sogni. L'incongruenza che lo contraddistingue è quella fra l'età e la fisionomia. Proprio il volto è stata la prima parte del corpo di Manuelino a corrompersi: a causa degli occhiali che lo abbruttivano addirittura agli occhi della madre; in seguito, con lo spuntare

della barba, macchia e ombra che usurpa l'antica bellezza.⁸⁵ Nel camionista si rivela al contrario una conturbante compresenza di tratti adulti e infantili che contraddice la convinzione del narratore, secondo cui la maturità equivarrebbe indiscriminatamente a uno sfregio.

L'espressione infantile e gli occhi *da cavallo* – luminosi e irrorati dall'effetto positivo che in Morante solitamente richiama il paragone animale – creano però un curioso e poi sempre più angosciante contrasto con due rughe, successivamente definite tagli neri, che solcano la faccia bonaria dell'uomo, trasfigurandola in maschera ambigua. Tanto più che quei tagli paiono ferite determinate dal sorridere: il riso ambivalente scopre il proprio riflesso tragico di morte e la sensazione è quella di essere vittime di una giullarata, coinvolti in una farsa dietro la cui patina di ilarità si cela un'accusa amara.

I due avventori finiranno per parlare della presa di Malaga da parte delle truppe italiane alleate di Franco e, nel farlo, il camionista esaspera l'ennesima incongruenza già notata da Manuele all'inizio della conversazione: quella fra la gestualità delle braccia, contro l'immobilismo del volto e del resto del corpo.

Da parte sua, invece, lui tiene un tono basso, inespressivo e meccanico, da frettoloso notiziario di servizio: accompagnandosi, tuttavia, col solito esagerato gestire delle braccia, in una tale pantomima scimmiesca e convulsiva, da farmi nuovamente sospettare, a ogni tratto, che tenda a un effetto comico. [A. II, 1111]

Il sospetto del comico è suscitato da una sorta di autonomizzarsi di una parte del corpo, il cui movimento non sembra rispondere più all'intero e pare volerne confutare il contenuto comunicativo di facciata. Lo stesso paragone animale si fa meno celebrativo: la scimmia assurge a immagine di falsità e simulazione, degradazione del gesto umano a pantomima. La perdita di coerenza fra le membra (frantumazione di un intero) e quella fra gesticolazione plateale e tono cronachistico favoriscono il prodursi di un effetto di straniamento. È per merito di questo effetto, però, che il livello di comprensione si intensifica. Manuele paragonerà il camionista agli attori dell'Amleto – richiamando

⁸⁵ L'episodio in cui Manuele adolescente si informa su una lozione in grado di interrompere la crescita della barba è un tributo a Saba, che nel suo romanzo *Ernesto* presenta una scena simile di rifiuto dello sviluppo (Saba U., *Ernesto* (1975), a cura di Grignani M. A., Einaudi, Torino 2015). Morante, in un suo saggio intitolato *Sull'erotismo in letteratura* (1961), celebra questo romanzo, riconoscendovi una funzione liberatoria, un grande rispetto e simpatia dell'integrità umana e un'accusa alle frustrazioni piccolo-borghesi che intorbidano attraverso la repressione il carattere vitale dell'erotismo. Per gioco intertestuale parte di queste considerazioni di trasmettono anche al romanzo di Morante. [P.C.B.A. II, 1523-1526].

nuovamente e direttamente il teatro – i quali, «riesumando sotto forma di farse certe piaghe mortali» [A. II, 1112], intendono «rinfacciarmele subdolamente come miei propri misfatti» [*Ibidem*]. La farsa si rivolta in tragedia e viceversa.

Il corpo del camionista si manifesta quindi come nucleo di contraddizione e possibilità di svelamento di un contenuto nascosto sotto la facciata delle cose; riveste funzioni simili a quelle individuate nelle figure edili, riproducendo rapporti di reversibilità fra elementi decostruttivi (la perdita di controllo di un arto, l'affiorare della minaccia mortuaria su un volto giovanile) e costruttivi (un nuovo e alternativo livello di comprensione).⁸⁶

L'esistenza di un rapporto di simmetrizzazione⁸⁷ che unisce in una rete figurale corpi e edifici trova conferma all'interno del testo in numerose ricorrenze a partire dallo stesso camionista di Malaga, la cui figura lussata si sovrappone all'immagine della terra andalusa nel suo senso complessivo di esperienza che non corrisponde all'aspettativa. Manuele era stato infatti abituato a immaginare la terra materna attraverso le rappresentazioni stereotipate delle cartoline (in una delle quali, significativamente, era raffigurata una cattedrale, che non ritroverà sul suo tragitto reale) inviate dallo zio Manuel, o ancora per mezzo delle idee convenzionalmente romantico-romanzesche di zia Monda, costruite su canzonette di moda, di un vago sapore orientalista. Al contrario, la terra esotica e ridente è uguale a una qualsiasi periferia milanese ed è ferita: da condizioni climatiche avverse (la deprimente pioggia all'arrivo), dall'abbandono e dalle rovine di guerra. Nella propria incoerenza, l'Andalusia racchiude inoltre la contraddizione strutturante l'intero romanzo, di cui il corpo del camionista è prefigurazione (nell'ordine dell'intreccio) o compimento e conferma perturbante (nell'ordine della storia): il corpo duale, scomposto e slogato di Aracoeli, madre e puttana.

Un'operazione di polarizzazione, equivalente a quella che separa *Totetaco* dalla casa di S. Lorenzo nel tentativo inutile di rimuovere la contraddizione della *Quinta* o degli stessi *Quartieri Alti*, viene operata dal narratore sul corpo unico della propria madre.

⁸⁶ Sul carattere ambiguo del corpo Cfr. anche D'Angeli: «i corpi acquistano il carattere di luoghi della contraddizione, sedi di misteri che sfuggono alle ristrette capacità della comprensione umana». D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 43. Il corpo ambiguo, doppio, scomposto e incoerente rimanda nuovamente al corpo grottesco di Bachtin, al comico e alla sua funzione conoscitiva: generativa e non unicamente distruttiva di un ordine dato. Cfr. Bachtin M., *L'opera di Rabelais*, cit.

⁸⁷ Ricorrendo alle categorie di Orlando, il rapporto potrebbe essere definito in maniera più specifica nei termini di un'esteriorizzazione: «Non si tratta [...] di attribuire agli oggetti o ai panorami sentimenti o sensazioni, né di concretizzare in un aspetto umano particolari tipi di astrazioni, quanto piuttosto di stabilire un nesso trasversale tra le connotazioni fisiche o interiori del personaggio e l'ambiente che lo circonda». Cfr. Sturli V., *Figure dell'invenzione*, cit., p. 126.

Il discrimine è rappresentato dall'emersione e dal riconoscimento della sessualità: il desiderio carnale trasforma la madre nella parodia di sé stessa e nello scandalo della famiglia. Il sesso erompe nel romanzo sottoforma di taglio e ferita, attraverso la quale il soggetto viene trascinato in una dimensione ctonia, buia e ingovernabile:

E io noto che la sua schiena, carnosa e compatta, è divisa, nel mezzo, da un profondo solco falcato, a cui sembrano convergere serpeggiando le vibrazioni del suo corpo intero, come per un flusso elettrico. [A. II, 1345]

La voragine corporale svela gli automatismi della «macchina idiota» [A. II, 1167] che imprigiona e determina l'essere, costringendolo a moti coatti e spersonalizzanti: «ogni suo movimento era d'ubbidienza» [A. II, 1136]. Il sesso è inoltre paragonato – direttamente e metaforicamente – alla malattia, in particolare al cancro quale proliferazione impazzita della materia che conduce all'annullamento del paziente, quindi alla morte. Secondo referti medici tardivi – che Manuele rifiuterà di prendere in considerazione – la ninfomania materna era stata determinata da un doppio tumore al ventre e al cervello: «“il mio male è qua – e qua”. E si toccò prima l'addome e poi la fronte» [A. II, 1308-09]. Al di là della limitata e poco significativa spiegazione razionale, è importante interpretare in maniera metaforica quel movimento di contaminazione che dal basso sale verso l'alto, trascinando la sede del pensiero in una rovinosa caduta verticale, fino all'annichilimento animale: «E nelle sue pupille dilatate ardeva una linea scintillante, verticale, quale nell'occhio di certe creature subumane quando esplorano il buio» [A. II, 1376].

Le immagini della ferita e della superfetazione tumorale caratterizzavano già la descrizione degli edifici dopo il conflitto mondiale: come la guerra rivelava lo stato morboso della società, il sesso – metonimia del corpo – dichiara quello dell'individuo eternamente scisso e ambiguo. Il taglio, come le lesioni sulle facciate dei palazzi romani, separa, deturpa, ma pure mostra qualcosa che sta riposto all'interno e che ha a che fare con la morte e con la metamorfosi (quindi con la possibilità) al contempo.

Nella sua sfida finale a una sorte – a un Dio – che l'ha resa schiava del proprio corpo, Aracoeli appare a Manuele, che la osserva in chiesa, «con la fronte tagliata trasversalmente dai sopraccigli come da uno sfregio; e i grandi occhi sprofondati nel nero delle occhiaie, da sembrare due orbite vuote» [A. II, 1382]. Gli occhi stellati della *mamita*

sembrano solo un ricordo irrecuperabile: quelli erano resi mobili dall'amore; questi sono opacizzati dal desiderio. Il volto piagato di Aracoeli può essere paragonato a quello dell'altra madre puttana incontrata da Manuele – di cui abbiamo lungamente descritto il palazzo dagli interni “esplosi” – che appare «spaccato da rughe simili a crepe, le quali scoprivano il pallore diverso, rosaceo e malaticcio, della pelle nuda» [A. II, 1142]. La contraddizione fra apparenza e realtà prende toni particolarmente oscuri nella descrizione del sorriso della donna, paragonato a «una fessura casuale sulla faccia» [A. II, 1143], la quale immediatamente richiama, per simmetrizzazione, la fessura del sesso femminile:

mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato. Fra due lembi di povera carne floscia, nuda e grigiasta (così mi parve) mi si lasciò intravedere appena una sorta di ferita sanguigna, dagli orli più scuri; e lo stomaco mi si torse dal ribrezzo. [*Ibidem*]

Il taglio risale lungo la colonna vertebrale e, attraverso la bocca, arriva a colonizzare gli occhi, la parte più elevata del corpo. Quegli stessi occhi materni, paragonati dal ricordo di Manuele a polle e specchi incantati in cui riconoscersi bello ed amato, si guastano e trasformano in maschera mortuaria. Mentre le bocche, nell'intero romanzo, si aprono a deturpare espressionisticamente i volti, gli occhi si accecano.⁸⁸ Quelle «acerbe, spalancate [...] nei loro tremendi crucifige» [A. II, 1054] appartengono ai ragazzini che fanno la rivoluzione; oppure sono le labbra delle prostitute sedute in un bar d'Almeria, «di un rosso denso e cupo, da sembrare nero» [A. II, 1108]; o ancora è la bocca «larga e nera, spalancata in un urlo fino alla gola» [A. II, 1195] di un quadro della crocifissione che Manuele osserva in una chiesa; infine quella larga, equina della Donna-Cammello, tenutaria della *Quinta*. La bocca è espressione di una minaccia che risale dall'interno, di un'estraneità che spossessa l'io sottoforma di morte o/e di sesso.⁸⁹ Gli occhi di conseguenza si intorbidano, si ammalano – quelli di Manuele sono miopi e presbiti al

⁸⁸ L'acceccamento rimanda all'Edipo morantiano della *pièce* teatrale *La serata a Colono* raccolta in *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968). La tragedia e il dolore di Edipo, la sua consapevolezza di essere «il nervo della lacerazione/la fronte accecata che piange il lutto di fanciulli e madri e stanze» [M.S.R. II, 73] si affianca alla certezza che «[n]ella mia cecità spasmodica e corrotta adesso io vedo/cose nascoste alla innocente salute,/agli occhi intatti» [M.S.R. II, 65].

⁸⁹ La bocca è un elemento fondamentale del corpo grottesco, di conseguenza il significato di minaccia e il senso di morte che trasmette si mescola a sua volta a un'idea di apertura e rinnovamento: «L'accento è messo su quelle parti del corpo in cui esso è aperto al mondo esterno, in cui cioè il mondo penetra nel corpo o ne sorge [...]: bocca spalancata, organi genitali, seno, fallo, grosso ventre, naso. Il corpo rivela la propria sostanza, come principio di crescita e di superamento dei propri limiti [...]». Bachtin M., *L'opera di Rabelais*, cit., p. 32.

contempo – perdono lucentezza per introflettersi in un atteggiamento di rifiuto: come quello di Aracoeli, la quale, appena prima di andarsene dalla casa di famiglia, per tre volte li spalanca sul figlio per poi serrarli violentemente, «come per farsi cieca» [A. II, 1373]. Manuele, di fronte all'incomprensibile sdoppiamento di Aracoeli, cerca di recuperarne un'immagine integra rifugiandosi nel passato. Si prefigge di ricostituire, attraverso la memoria, il corpo originario della *mamita*, quello che lo cullava e allattava da infante. Rincorrendo la sua *staffetta encatadora* nello specchio immobile dei suoi desideri, sulla superficie di una realtà autistica e personale, chiusa ermeticamente a infiltrazioni esterne, Manuele tratteggia il ritratto di una madre-bambina totalmente sovrapponibile alla casa di *Totetaco*, «separata e rinchiusa, come dentro una cornice tortile e massiccia, dipinta d'oro» [A. II, 1048]. Le sue forme sono istintivamente accoglienti, parzialmente sproporzionate e buffe, come lo può essere un corpo che ancora non si è liberato del tutto dall'infanzia. Il culmine della grazia è racchiuso dall'ovale del viso, paffuto come quello di una fanciulla, in cui le folte sopracciglia non tracciano uno sfregio, bensì si arcuano in un accento circonflesso di meraviglia e stupore: «la sua è la fisionomia intatta della natura» [A. II, 1050]. È evidente come Manuele tenti di rimuovere la femminilità materna da questa “natura” allegra e gioviale, attribuendole un senso del pudore – anch'esso originario, apparentemente atavico – che la porta a proteggere il proprio corpo e conservarlo dagli sguardi altrui: le sue forme femminili si nascondono nelle camicie da notte lunghe fino ai piedi e il suo corpo si fa sacro proprio perché segreto a lei per prima. Manuele arriva a dichiarare: «anche dopo avermi partorito, il suo corpo si manteneva quasi virgineo, con certe angolosità fanciullesche, e i movimenti sospettosi e malaccorti dell'animale trapiantato» [A. II, 1051]. Il percorso involutivo si protrae fino a immaginare – nel villaggio di El Almendral – un incontro con il fantasma della madre tornata veramente bambina:

Questa Aracoeli non è la medesima dello specchio, ma una anteriore alla mia nascita, la quale tuttavia sarà pronta a riconoscermi all'arrivo. Il corpo di cui mi vergogno mi cascherà di dosso come un travestimento da commedia, e in me, ridendo, lei riconosce l'infante di Totetaco. Uguali lei e io, tornati coetanei. Bambino? bambina? Certi dati, là, non hanno corso. Maschio o femmina non significa niente. Là, non si cresce. [A. II, 1193]

È evidente come il rifiuto della femminilità della madre corrisponda a un parallelo disgusto nei confronti del proprio corpo adulto, che Manuele si trascina addosso come un

sopruso di cui liberarsi al più presto: «questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all'esterno, dev'essere una formazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale» [A. II, 1170]. Il campo semantico attraverso cui Manuele si descrive è quello della pesantezza unito a quello della bruttezza. Centrale diviene l'immagine del ventre, che grava sulle gambe gracili e corte determinando un senso di impotenza, ulteriormente marcato dal riferimento alle braccia macilente, prive di muscolatura. Il pelo irsuto, che dal petto risale fino alle guance, motiva un paragone animale degradante con la scimmia; la nuca bovina opprime lo slancio del collo, equiparando la parte alta del corpo a quella bassa: «larga e amorfa» [A. II, 1171] è pure la faccia. Proprio nel volto la corruzione dei tratti e delle proporzioni infantili raggiunge l'apogeo, al punto che Manuele lo definisce una protesi, un falso. Bruttezza ed estraneità procedono parallelamente al decorrere del tempo: è la crescita, l'invecchiamento a deturpare la bellezza e a tradire la *forma reale*: «il mio mestesso s'incarna ostinatamente in una forma perenne di fanciullo» [A. II, 1170]. Quell'unità impersonata da *Totetaco* è possibile solo in un'infanzia collocata fuori dal tempo, aliena al mondo e all'esposizione agli altri, costruita su un rapporto esclusivo di fusione della parte con il tutto, priva di contrasti e divisioni, in *primis* quella sessuale, che distingue maschio da femmina, impedendo definitivamente la perfetta interscambiabilità fra il figlio e la madre.

Questa dimensione va protetta, il giardino incantato non va aperto (solo raramente Manuele ricorda visite del padre nella casa di Monte Sacro), l'immagine materna va immobilizzata nello specchio. Eppure, il mito regressivo si rivela morboso e fallace:

La tua morte tempestiva, nell'amputarmi di te, ha sbarrato la mia crescita, affinché la mia tua invenzione bambina si serbasse immune eternamente dalla ragione. Solo una morte prematura può escludere i corpi adorati dai sordidi sepolcreti della norma e salvare la verità dell'assurdo contro i falsi della logica. [A. II, 1404]

L'amputazione, qui valutata come paradossalmente salvifica in quanto interruzione dell'evoluzione biologico-conoscitiva dell'individuo, ritorna come immagine dal significato rovesciato in altre due scene: nel primo caso sono le mani del padre, incapaci di reggere un qualsiasi oggetto, ad essere paragonate a moncherini, simbolo di inettitudine, declassamento e perdita di autorità.

La seconda «lenta amputazione» è quella che la zia Monda sembra infliggersi mentre si toglie un cappello particolarmente giovanile e vezzoso, il quale contrasta con la vecchiaia del suo viso:

E la vidi che s'era messa a fissare lo specchio con uno stupore inerme e chiaroveggente, come se quel vetro sciagurato fosse la bocca nera di un tunnel, in fondo al quale non si dava nessuna uscita possibile, se non la morte. Essa ebbe, allora, una strana risata a strappi, simile a un verso di gallina, e si tolse il cappello piano piano, come in una lenta amputazione. [A. II, 1438]

In questo caso il gesto riflette la fulminea presa di coscienza del ridicolo a cui conduce un'illusione patologica, come quella che coinvolge in generale il personaggio della zia Monda, che ha molto in comune con Manuele, a partire dagli occhi miopi.

In Almeria, Manuele cerca una madre integra *perché* amputata di una parte di sé, ma non vedere la lacerazione, non comprenderla significa dichiararsi impotente o ridicolo; l'inutilità dell'atteggiamento regressivo, della definizione di uno spazio separato dal resto, prende forma nell'uomo/ombra che invade il cerchio magico andaluso, minacciando il protagonista con il proprio moncone insanguinato nelle strade di Almeria.⁹⁰

Il secondo corpo di Aracoeli è legato al primo e compone la *mamita* (la donna) nella sua ambiguità. Da Manuele, però, viene presentato in termini complessivamente negativi:

S'era ingrassata, e sul suo corpo gracile di bambina cresceva un corpo diverso, più colmo e vistoso. [...] Il ventre, dopo l'ultima gravidanza, non aveva più ripreso la sua piattezza verginale, e le si rilassava in una turgidezza pigra, visibile sotto la gonna stretta. Anche le mammelle, sempre piuttosto piccole ma fatte ora più molli, le pendevano libere. E queste sue forme, non contenute da fasce o busti, davano al suo giovane corpo un senso di abbandono e di languore. [A. II, 1332]

La sua bellezza andava guastandosi. Il suo corpo sembrava affrettarsi a una maturità precoce, consumando innaturalmente un tempo di anni in poche settimane. La grassezza le si addensava sui fianchi e sulle cosce, mentre il suo volto, dagli sguardi spiritati, si smagriva. E nell'alto della schiena, verso le crescevano certi spessori di carne che le schiacciavano lo slancio del collo e della testa, come sotto un giogo. I suoi denti, i suoi capelli non avevano più lo stesso splendore di prima; e da tutta la sua materia emanava una sorta di greve disordine, che offendeva la sua grazia, quanto uno sfregio. [A. II, 1354]

⁹⁰ Manuele è appena uscito dal bar in cui ha incontrato il camionista di Malaga e si sente seguito per strada da un'ombra, ennesima espressione di angoscia che invade lo spazio materno: «Ho creduto allora di vedere che l'uomo mi minacciava col pugno: e questo, simile a un moncone senza dita, era avvolto in un guanto di pelle – o grossa benda – nera, tutta sporca di sangue» [A. II, 1115].

Tornano alcuni termini chiave già incontrati nella descrizione del corpo adulto di Manuele: l'appesantirsi delle forme procede parallelamente al loro sessualizzarsi, trascinando il corpo fuori dall'indistinzione infantile verso una definizione adulta. Ciò viene fatto equivalere a un abbruttimento, che a sua volta si collega al tempo e al suo scorrere. La sensazione di una degradazione è marcata dalla sproporzione che viene a determinarsi fra gambe-fianchi e viso: il corpo non è più etereo e leggero come quello della ragazzina Aracoeli immaginata correre o saltare la corda per le strade di El Almendral; casca verso il basso, trascinato da un vettore gravitazionale che non viene più contrastato nemmeno da *fasce* o *busti* artificiali che permettano un controllo delle apparenze. Anche i gesti di Aracoeli sembrano abbandonare la misura, facendosi sbracati, espliciti e seduttori, ma senza eleganza, con ingordigia e disperazione: come se fossero manipolati da un automatismo indipendente dalla volontà del soggetto. Aracoeli, quindi, come Manuele (e come il camionista di Malaga mentre gesticola), sembra diventare estranea a sé stessa: viene osservata dal di fuori come espressione e forma del caos.

La prima e la seconda Aracoeli paiono incompatibili. Dissociate da un pensiero dicotomico, chiedono di scegliere: o l'una o l'altra. Ma è la loro compresenza a permettere uno scarto di comprensione che investe il senso del romanzo e la poetica di Morante in generale. Il momento di transizione e sovrapposizione si verifica paradossalmente durante la gravidanza. In questa circostanza, appesantimento, animalizzazione e languore si intorbidano di un sentore di morte: i poli – nascita e morte – si toccano. Non solo la neonata spira nel giro di pochi mesi, ma Aracoeli si ammala, sviluppa come conseguenza del parto il primo tumore, da cui lo scatenarsi della ninfomania. La madre genera la puttana e viceversa. Il ventre è al contempo la culla calda e il luogo oscuro in cui «occulte mandibole lavorano con ferocia» [A. II, 1353]; è la «stanzetta [...] provvista di tutto il necessario» [A. II, 1274] ma anche il centro della malattia o «nido di sangue» [A. II, 1166]. Manuele vede la madre per la prima volta ingrossata, soggiogata e costretta a posizioni scomposte proprio durante la gravidanza. Per interferenza le immagini finiscono col sovrapporsi, decretando la fallacia della ricerca di un'alternativa che postuli l'integrità come esclusione di una parte del reale.

Coerentemente con questo ragionamento – che vede riprodursi nei corpi rapporti e dinamiche indagate attraverso le figure edili – il romanzo non propenderebbe né per la conservazione di un intero autoreferenziale, né per la sua dissoluzione nel caos. Il mito

del *puer aeternus*,⁹¹ degradato nei personaggi centrali di madre e figlio, sopravvive solo a prezzo di rimozioni o finzioni, le quali rischiano di rivelarsi dolorose amputazioni che rendono inetti alla vita.

Gli altri corpi leggeri che arturianamente attraversano il romanzo si rivelano idealizzazioni o fantasmi personali di Manuele, incapaci di resistere all'urto del vero: si tratta dello zio Manuel, del giovane Pennati e dell'attendente Daniele. Il primo, mai conosciuto dal protagonista, è completamente frutto della sua immaginazione, che vi proietta doti di bellezza, allegria ed eroismo da lui stesso ambite.⁹² Il secondo è la comparsa di una notte, un fanciullo dalle guance rigonfie, la testa perfettamente tonda e uno sterno da passero che cerca protezione nell'abbraccio di Manuele, donandogli un momento di felicità intensa e pura. Seppur reale, questo secondo corpo luminoso brucia nell'attimo: Manuele non lo incontrerà più, anzi, arriverà a prevedere per lui un futuro da padre borghese basso e ingrassato. Il terzo è l'attendente-balio del protagonista, l'incarnazione potenzialmente perfetta e reale di un'alternativa alla degradazione:

Di statura, Daniele non era alto, ma vigoroso di muscoli, elastico. E nel prestarsi volentieri a varie faccende casalinghe riservate di regola alle donne (spazzare, lavare i piatti, rifare i letti) si muoveva con una speciale grazia virile, come a un'atletica libera, o gara sportiva. Per lavare i vetri in alto, montava sulla scaletta in due balzi, come su un albero; e per lustrare i pavimenti non usava uno straccio, ma due: scivolando e volteggiando rapidissimo sui due piedi come nello slalom. [A. II, 1315]

Velocità, agilità e leggerezza contraddistinguono questa figura ibrida di uomo-donna che supera le contraddizioni accogliendole in un tutto completo e integro, senza crepe. Il conturbante corpo femminile di Aracoeli – che Manuele ha già osservato piegarsi sotto il peso della gravidanza prima e poi della malattia (sangue che cola dalle gambe e vomito) – viene rimosso (anche fisicamente, dato che la madre sarà trasferita in una casa di cura per un certo periodo) e si profila la possibilità di reintegrarne le funzioni in una

⁹¹ Di Manuele come *puer* atipico e deviato parla Angela Buba nella sua monografia. Buba A., *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*, Rocco Carabba, Lanciano 2016.

⁹² Manuel corrisponde perfettamente al personaggio-tipo di Achille, per come Morante lo descrive nel saggio *I personaggi* (1950): «il Pelide Achille, ovvero il Greco dell'età felice. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale». [P.C.B.A. II, 1468]. Significativo che questo personaggio sia solo un miraggio, un fantasma e un'aspirazione. Questo tipo di disvelamento invita a guardare indietro agli altri *puer* morantiani, i quali siglano un compromesso con il mondo, perdendo progressivamente la felicità pura e svincolata del Pelide modello.

controfigura giovane e sana.⁹³ Daniele viene rivestito di un'aura salvifica, al punto che Manuelino gli chiederà di sputargli negli occhi per guarirlo con la benedizione della sua saliva (il sapore di saliva è legato nel romanzo ai baci di Aracoeli: anche in questa richiesta si può percepire la volontà di una sostituzione che allontani il pericolo di un'imminente presa di coscienza). Ma proprio Daniele lo tradisce, cedendo – con un urlo animale – all'adescamento di Aracoeli e in seguito tentando il suicidio. Anche Daniele, quindi, risulta sfregiato, metamorfizzato in bestia dal desiderio.

Il sesso – la ferita – comporta la lacerazione dell'integrità: *i ragazzini* sono morti, oppure destinati alla degradazione adulta; le madri sono donne che lottano contro la propria pulsione erotica; gli animali sono figure inquietanti.

Sono già stati messi in rilievo alcuni paragoni con il mondo animale declinati in senso peggiorativo all'interno di questo romanzo: è l'emersione del lato d'ombra della natura, la percezione della pulsione di morte che la infesta. Nel conflitto fra natura e cultura, spesso interpretato come centrale nelle opere morantiane, in particolare nell'*Isola di Arturo* e nella *Storia* – non è possibile identificare un vincitore: Aracoeli è tanto corrotta dall'educazione borghese, quanto assediata dalla proliferazione autonoma del male nel suo corpo e soggiogata dai suoi istinti. La strada della regressione animale risulta sbarrata perché ambigua.⁹⁴ Le analogie fra personaggi e bestiole braccate, indifese o brutte sono parecchie (Aracoeli, ad esempio è una passera che vede calare su di sé un avvoltoio, una coniglia impaurita o una gatta che si arruffa di fronte a un cane enorme; Manuele è un randagio, un bastardo, un gattaccio di strada). In particolare, è il cane a rivoluzionare la propria funzione in questo romanzo: non c'è traccia né della simpatia comica di Blitz, né dell'affettuosità materna di Immacolatella o di Bella. Il *Perro* che Manuele incontra – come primo essere vivente – a El Almendral è una figura tragica: «è tifico per fame, e

⁹³ La sostituzione del corpo pesante e conturbante femminile con quello leggero maschile ricorda una pagina del diario *Lettere ad Antonio* (1938), nella quale Morante racconta di essersi trovata, in sogno, nella stanza di un vicino: «Mentre mi avvio, sento che mi sono sopravvenuti i mestruai. Un peso liquido, molle, caldo, fra le mie gambe, tutto mi pesa [...]. Lui ha infatti un'aria severa, delusa. È nudo. Che splendido colore! Ha veramente un colore di rame, così adolescente, robusto, sembra un sottile vaso di rame. [...] Il sogno finisce». [L.A. II, 1580].

⁹⁴ Sull'ambiguità della figura animale cfr. Zinato: «in *Aracoeli*, come in *Corporale*, l'oggetto conturbante per eccellenza, dunque, è il corpo. Le rappresentazioni animali volponiane e morantiane ricordano il contenzioso fra vita e morte di cui è sede ogni corpo, il conflitto irrisolvibile fra riconoscimento di sé come individuo e disconoscimento del proprio corpo in quanto *altro*. L'animalità che ci attraversa rinnova nei loro testi le violenze sacrificali delle origini, mantiene il lettore odierno in cortocircuito con un lontano passato mitologico e zoomorfo». Zinato E., *Figure animali nella narrativa italiana del secondo Novecento: Sciascia, Primo Levi, Calvino, Volponi, Morante*, in Id., *Letteratura come storiografia*, cit., p. 106.

pazzo di terrore. Si crede rincorso da una pignatta sfondata che gli hanno legato alla coda per una cordicella» [A. II, 1427-28]. Emblema di sottomissione, di fiducia (sciocca e tradita) e di abbandono, il cane riflette l'appesantirsi dell'atmosfera di questo romanzo, in cui si oscurano i concetti di amicizia e maternità, confutati dal corpo, dalle pulsioni distruttive che sprofondano tanto nella società, quanto negli istinti.

L'ambizione alla leggerezza degli uccelli è trascinata in basso da «alucce da tignola» [A. II, 1250] troppo fragili, mentre compaiono con sempre maggiore frequenza immagini di vermi e invertebrati che, strisciando a terra, rappresentano la condizione attuale dell'uomo.

La pretesa di volare ignorando la propria materia pesante porta alla creazione di mostri: come nel film – che Manuele vede un pomeriggio insieme a Daniele – del topo che diventa pipistrello, facendo orrore a sé stesso a causa della propria stessa ombra, «che deturpa, coi suoi giri sinistri, i prati luminosi della terra» [A. II, 1309] perché troppo ampia, troppo carnosa e brutta.⁹⁵ L'ibrido – quello che in Daniele pareva perfetto – risulta angosciante:

sorta di mostriciattolo che non è né uccello né topo. Il suo spazio non è il giorno, ma la notte; e nessuna creatura diurna lo accompagna. La sua laidezza lugubre fa schifo e paura, e tutti, al suo passaggio, scappano, come a una disgrazia. [A. II, 1309-10]

Nel romanzo si possono incontrare altri ibridi che generano effetti simili nel protagonista, confutando l'idea dell'armonizzazione possibile:⁹⁶ fra questi la donna-cammello o il toro-cammello, guardiano di una porta misteriosa nei sogni di Manuele. Entrambi, come il pipistrello sono latori di morte, figure funeste: la prima porterà via Aracoeli dal figlio; il secondo è legato alla presunta morte dello zio Manuel, incornato dal toro secondo la versione di Aracoeli.

Se la composizione fallisce producendo figure mostruose (il cui fascino è quello della morte), la tentazione diviene quella di abbandonarsi alla frammentazione. Come per le rovine architettoniche o le deformi brutture degli edifici moderni, anche i corpi si disarticolano, decretando la fine di qualsiasi unità possibile.

⁹⁵ Sulla figura del pipistrello e sul ruolo degli animali come metafora della “pesantezza” esistenziale del protagonista e generale del mondo Cfr. anche Splendorini I., *De la 'grâce' et de la 'pesanteur': les métaphores animalières dans "La Storia" et "Aracoeli" d'Elsa Morante*, cit.

⁹⁶ Un'interpretazione differente e tendenzialmente positiva della figura dell'ibrido (e dell'androgino) in questo romanzo e delle sue funzioni semantiche nella *Weltanschauung* morantiana si trova in Serkowska H., *Uscire da una camera delle favole: i romanzi di Elsa Morante*, cit.

Sono dissolti ormai e irrecuperabili i corpi luminosi di Aracoeli e Manuel: «il tuo corpo si è disciolto, senza più occhi né latte né mestruo né saliva» [A. II, 1172]; «“Manuel ha perso i denti”. [...] “E ha perso pure i capelli... e le mani... e gli occhi...”» [A. II, 1329-30]. Ciò che rimane è uno spettacolo di orrore, simile a quello che investe Manuelino la prima volta che indossa gli occhiali in strada:

Non m'ero accorto mai, prima, di quanto fossero duri e brutali i segni sulle facce umane. Le loro pelli sembravano tutte conciate, e ostentavano rughe feroci, simili a sfregi incruditi con la sgorbia e anneriti con catrami. Fra l'uno e l'altro marciapiè, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze, spaventosi occhioni bistrati e bocche tinte a sangue di macello. [A. II, 1259]

Il corpo lascia entrare il caos attraverso i sensi («i nostri organi di senso, in realtà, sono delle mutilazioni» [A. II, 1289]) e lo riproduce al suo interno (malattia, invecchiamento) minando la forma integra dell'io e quella del mondo percepito. Il fallimento del corpo divino e adolescente invita a confrontarsi con l'ambiguità, immaginando la ricomposizione di un'unità come compresenza fra parti e non reciproca esclusione. Il sesso è la ferita che – equiparandosi alla crescita e alla perforazione della sfera infantile-materna – espone alla brutalità, alla contraddizione, alla caduta. Si tratta di un attraversamento necessario, che scopre l'inestricabile rapporto fra morte e vita, fra tragedia e commedia, fra materia e immaginazione.

«Non c'è spina senza rosa» [A. II, 1409], dice Daniele in un sogno del protagonista, rovesciando il punto di vista del detto popolare, per ricordare a Manuele che né il dolore, né la gioia sono totalizzanti, ma entrambi veri.

La funzione finale di questa discesa nell'abisso del corpo (nel brutto, nel rovinoso, nel disorganico) può essere definita «paradossalmente reintegrativa»,⁹⁷ come dimostra, lateralmente, una considerazione di Morante stessa sul romanzo *Corporale* (1974) di Volponi, romanzo che, proprio attorno a corpo e Apocalisse, indaga nuove possibilità di percezione e comprensione del mondo:

Corporale è un libro che invade: e l'invasione non favorisce i ragionamenti, almeno finché è in atto. La sua lettura, durante – e anche dopo – mi si accompagnava sempre col ricordo di una famosa storia orientale, che forse anche tu conosci: c'era una volta il Caos, straziato – per sua natura – dall'angoscia più terribile. Allora impietositi vennero due angeli, i quali

⁹⁷ Zinato E., *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, cit., p. 44.

per aiutarlo gli fecero dei buchi. In conseguenza, il Caos aveva cessato di essere il Caos e guariva.⁹⁸

Caos e cosmo convivono nell'opera di Volponi quanto nell'ultima di Morante, il disordine della materia si trasforma in una totalità *celeste*, dall'uno all'altro il gioco è reversibile e continuo: ne deriva una concezione contraddittoria del reale, per la quale i *buchi* o la ferita possono intendersi sia negativamente come sfregio e devastazione, sia positivamente come gesto *angelico* verso il recupero di una forma.

Come con i fiori nelle crepe del casermone popolare di S. Lorenzo, è possibile trovare una conferma della presenza di dinamiche di reversibilità nel corpo del padre, complementare a quello grottesco e ilare della donna riversa sul fondo delle scale:

Il ventre e lo stomaco sporgevano all'eccesso, innaturalmente, dal suo corpo smunto – sedentario e malnutrito; mentre certe chiazze sanguigne, estese e lievemente tumefatte, gli tendevano la pelle delle guance, colmandone i solchi e le rughe: per cui la sua faccia non compariva invecchiata, ma piuttosto regredita a una strana immaturità. [A. II, 1445-46]

L'immagine accosta caratteri antitetici come l'appesantimento del ventre – rinomato tratto di corruzione – e l'infantilità del viso pieno. L'ibrido imperfetto, quello lacerato da una contraddizione – dall'equilibrio quindi precario – è quello che rimane con il suo enigma a suggellare il romanzo, imprimendo un tono dubitativo al compendio di una storia e di una parabola artistica che hanno scoperchiato, in maniera quasi sadica, le proprie forme sull'orrore. Quello del padre è un corpo di fronte a cui il protagonista prova istantaneo ribrezzo, desiderio di fuga, senso di distanza incolmabile, ma allo stesso tempo amore (sentimento mai suscitato dal genitore nella sua forma impeccabile, nella sua bellezza solare che lo contraddistingueva prima della decadenza): «mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore» [A. II, 1453]. Lo sguardo sempre doppio di Morante – che è in fin dei conti lo stesso del gatto Alvaro nel romanzo d'esordio di questa autrice, capace di giostrarsi fra realtà e immaginazione – pur lasciandosi trascinare da un vettore discendente, non si affossa nella miseria, né si illude di facili speranze. Sceglie di restare in bilico, come fra il riso e il pianto: il riso ambiguo di chi percepisce la morte e il pianto duplice, in cui si manifesta l'amore.

⁹⁸ Lettera di Elsa Morante a Paolo Volponi del 3 marzo 1974 in Morante D. (a cura di), *L'Amata*, cit., p. 440.

4.3 Storia

«Il confronto con la Storia è un'altra delle prove necessarie che la *presenza* nel mondo richiede agli artisti e ai religiosi intesi all'azione» [P.C.B.A. II, 1568], scrive Morante nel suo saggio sul *Beato Angelico* (1970), quasi preannunciando l'intenzione che soggiace all'opera che avrebbe dato alle stampe pochi anni dopo: *La Storia-Romanzo* esce infatti nel 1974 e rappresenta per alcuni critici una svolta decisiva nella poetica dell'autrice. Per la prima volta, un'opera di questa scrittrice si misura direttamente con i *fatti* contemporanei, nello specifico con il secondo conflitto mondiale. Nel 1948, quando fu pubblicato *Menzogna e sortilegio*, uno dei motivi di maggior spaesamento nella ricezione critica del romanzo fu dovuto esattamente alla sua estraneità al clima neorealistico, sia a livello formale che contenutistico. Mentre la storia di Elisa inabissava il lettore in una temporalità distante e fiabesca, Morante – lo abbiamo già rilevato – metteva in guardia sul ruolo rappresentato dalla guerra all'interno di quest'opera:

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 romanzo, non si parla affatto.⁹⁹

L'indizio è fondamentale in quanto – nell'intersezione fra biografia e poetica – fa coincidere uno dei nuclei portanti dell'intera opera morantiana (il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, dalla fantasia alla coscienza) con un momento storico preciso: immette quindi l'astorico nel tempo, il privato nel collettivo.

Si intuisce, di conseguenza, la ragione di una ricorrenza insistita – più o meno esplicita – della guerra in *tutti* i romanzi di Morante: come nella vita biologica di un corpo che diviene adulto, quello fu un momento storico-sociale di rottura e (possibile) metamorfosi. Elisa e Arturo, procrastinando la necessità di crescere, vedono la guerra, metonimia della storia, solo all'orizzonte: miraggio lontano e indistinto per la prima, per la quale il tempo è bloccato «a quella fanciullesca estate: intorno a cui la mia anima ha continuato a girare e a battere senza tregua, come un insetto intorno a una lampada accecante» [M.S. I, 18]; approdo prossimo per il secondo, pronto ad imbarcarsi e a rinnegare quella lunga

⁹⁹ Garboli C., *Introduzione*, in Morante E., *Menzogna e sortilegio*, cit., pp. VI-VII.

indifferenza che negli anni aveva mostrato nei confronti delle vicende contemporanee: «mi pareva di aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola: in un cortile d'erbe selvagge e ragnatele, fra civette e gufi, con uno spillone fatato confitto nella testa» [I.A. I, 1356].

L'immagine dello spillone – sorta di versione favolistica di quello che in *Aracoeli* diventerà un tumore – esprime il pericolo di un fantasticare protratto negli anni, il suo rischio di degenerare in malattia mortale, incapacità di affrontare il mondo reale. La coscienza rappresenta un approdo per Morante e ha a che fare con la capacità di confrontarsi con la realtà esterna: evitare di esserne sopraffatti non equivale a ignorarla. Ai suoi ragazzini, morti giovani, Morante risponde: «Io sono condannata al tempo e ai luoghi/ finché lo scandalo si consumi su di me» [M.S.R. II, 8]. I suoi romanzi sono il risultato di un dialogo fra queste voci (e coscienze) contrapposte.

Il movimento di apertura alla storia e quello all'età adulta procedono parallelamente, nel segno di un imperativo etico che coinvolge il piano artistico nella necessità di commisurare immaginazione e razionalità (intesa, in senso lato, come pratica “adulta” – ovvero dominante – di conoscenza del reale e nello specifico come esposizione a una logica collettiva, storicamente determinata).¹⁰⁰ Sapere affrontare l'intersezione e la compresenza fra due mondi, quello fantastico favolistico e quello storico-sociale, significa raggiungere la realtà nella sua pienezza, la quale non è armonica né priva di lacerazioni.

La Storia-Romanzo arriva a trattare direttamente la guerra, decretando l'approdo alla *maturità*. Paradossalmente, però, è questa l'opera in cui sembra essere formalizzato il rifiuto morantiano della Storia (con la S maiuscola). I personaggi, infatti, se ne dichiarano generalmente alieni e sopraffatti; il più cosciente, Davide, risulta essere anche il più nichilista, espone una visione irrazionalistica della storia e propende verso un utopismo anarchico-messianico impossibile da realizzare.¹⁰¹ Il suo fallimento ideologico-esistenziale si esprime nell'incapacità di farsi comprendere dagli altri; inoltre si materializza nella parabola autodistruttiva che lo conduce a una morte per overdose: con

¹⁰⁰ Cfr. il saggio *Sul Romanzo* (1959): «Tutti sanno, difatti, che la ragione e l'immaginazione, per natura, si equilibrano in ogni persona umana in diverso modo; ma che, nella loro diversa armonia, le due funzioni sono entrambe necessarie alla salute e alla sopravvivenza di ogni cultura. [...] E se il romanziere – come ogni artista – si distingue specialmente per la qualità immaginativa, d'altra parte gli si chiede anche un dono superiore di ragione. Altrimenti, non gli sarebbe dato di ordinare felicemente, nelle sue parti, quel piccolo modello di architettura del mondo che si configura in ogni vero romanzo» [P.C.B.A. II, 1500].

¹⁰¹ Sulla funzione di Davide Segre nella *Storia* cfr. Zanardo M., *Il poeta e la grazia*, cit.

lui pare collassare il tentativo di *capire* la storia. Conseguentemente, sembrerebbe sopravvivere unicamente l'opzione impersonata da Ida: la regressione a uno stato vegetale di apatia.

La storia si farebbe weilianamente espressione di un Potere (con la P maiuscola) che sovrasta tutti in maniera indiscriminata, impossibile tanto da comprendere, quanto da governare. Sarebbe il regno dell'irrazionale e della violenza che falcia vite a tutti i piani della scala sociale, opacizzando il discrimine fra vittime e colpevoli.

Per questa impostazione il romanzo è stato tacciato di essere espressione di un antistoricismo di moda in quegli anni fra gli intellettuali – in fin dei conti un po' ingenuo¹⁰² – ma soprattutto pericoloso per l'incapacità di distinguere fra storia e natura, fra processi modificabili e inalterabili.

Pur considerando tale limite, è possibile interpretare l'operazione morantiana come un atto di accusa nei confronti della storia, da intendersi in maniera non dissimile a quello verso l'età adulta: come necessità di farci i conti *nonostante* la negatività, la deturpazione, l'incomprensibilità. Il pregio del romanzo, infatti, al di là della posizione dell'autrice attorno al concetto (sicuramente non dialettico) di storia, sta nel porsi la questione fondamentale del “cosa” sia la storia e come si rapporti ai destini individuali: il «solito tema» secondo le parole stesse di Morante, ovvero «il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà».¹⁰³

Non si tratta quindi di contrapporre storia e antistoria come espressioni di logiche alternative (e genderizzate), come si tende a fare anche nell'ottica di una riabilitazione politica del punto di vista morantiano – accusato al tempo di essere nostalgico/reazionario – identificandolo come contrapposto al dominio patriarcale della storia:

The time of history, that of progress and conscious human action, development and change, is widely juxtaposed to a natural, feminine, and primitive time, marked by repetition, circularity and permanence.¹⁰⁴

¹⁰² Si ricordano le parole di Fortini: «Per quanto mi riguarda non posso che condividere il rifiuto dello storicismo idealistico crociano e marxista. E sono anch'io contrario a queste forme di storicismo volgare che immaginano la storia come una perfetta sequenza di causa e di effetto, un tempo lineare e continuo. Ma quando, all'insegna dell'antistoria trovo un fronte larghissimo che va da Cassola a Citati, dalla Ginzburg a Elsa Morante, da Montale a Pasolini a Manganelli e tanti altri, davanti a questo piatto [...] vien voglia di dire “grazie, ho già pranzato”». La citazione è ripresa da Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., pp. 35-36.

¹⁰³ Puccini D., Socrate M. (a cura di), *Cosa stanno preparando i nostri scrittori*, in «Italia domani», II, 11-15 marzo 1959, p. 17.

¹⁰⁴ Della Coletta C., *Plotting the past. Methamorphoses of historical narrative in modern italian fiction*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 1996, p. 146.

Piuttosto, si riconosce l'esistenza di una contraddizione forse irrisolvibile con cui misurare la propria arte, mantenendola in bilico fra la denuncia di un'insensatezza e la necessità di una composizione corale dentro e non fuori la storia (unica dimensione, del resto, in cui il corale sia possibile: non è un caso che sia questo il romanzo in cui si moltiplicano gli incontri e i dialoghi fra i personaggi, sebbene siano orchestrati dalla regia verticistica dell'unica voce narrante onnisciente).

Negli anni Ottanta, quando pubblica *Aracoeli*, l'autrice pare aver ritrattato l'intenzione di misurarsi direttamente con la storia, la quale torna a scorrere carsicamente sotto le vicende di un «teatrino privato di famiglia» [A. II, 1281]: siamo di nuovo al *Familienroman* di *Menzogna e sortilegio*, anzi al *Familienromance*,¹⁰⁵ chiuso non solo nella dimensione domestica, ma pure in quella fantastico-romanzesca – che in quest'opera estrema vira in incubo persecutorio.

Rispetto al primo romanzo, però, il narratore non ignora totalmente gli eventi esterni alle sue stanze, si mostra anzi consapevole della fitta rete di fatti pubblici che si intersecherebbero a quelli privati:

la mia cognizione può riferirmi, oggi, in lettere e cifre, le date storiche di quegli anni; e segnalarmi, contemporaneamente, le scene multiple del teatro esterno, che si succedevano al di là del nostro interno borghese. [II, 1281]

L'arco di tempo considerato è ampio, va dagli anni Trenta, con l'ascesa dei fascismi al 1975, quando Manuele compie il suo viaggio andaluso. È la prima volta che Morante si avvicina così al presente della scrittura. Questo teatro esteriore sembra però frantumarsi in *flashes* irrilevanti per il protagonista:

Però anche queste altre rimembranze potrebbero essere, come le prime, effetti di fotomontaggio. Esse galleggiano rotte e sfocate sui fondi della mia realtà come salme su una palude caliginosa. Sempre vivi ne erompono, invece, altri giorni, altri gridi. [A. II, 1328]

L'inabissarsi della storia rappresenta, da una parte, il modo per esplicitarne un rifiuto. Al contempo, proprio la dimensione profonda in cui agisce, ne conferma l'incidenza sulle vite private, anzi la esaspera. Infatti, se il tentativo autoriale della *Storia-Romanzo* è

¹⁰⁵ Il termine è coniato da Porciani. Cfr. Porciani E., *La scelta di Don Chisciotte: sulle tracce del Familienromance di Elsa Morante*, in «Contemporanea», 11, 2013.

ancora quello di dominare gli eventi, separandoli graficamente e stilisticamente dagli spazi delle storie individuali (tentativo che dichiara la propria precarietà già nel corso dell'operazione stessa), in *Aracoeli* si riconosce l'interagire inestricabile delle due dimensioni, il loro vicendevole contaminarsi: non è un caso che Manuele diventi adulto (e brutto) mentre Nino o Usepe muoiono fanciulli (e belli). Fra gli occhi integri del piscielluccio romano e quelli «di merluzzo andato a male» [A. II, 1096] del *niñomadrero* andaluso si misura la distanza di una speranza che va affievolendosi. Eppure, a ben vedere, una traccia di Usepe rimane nei grandi e begli occhi azzurri che attiravano lo sguardo e i complimenti delle signore, quando Manuele era bambino; e qualcosa della vista malata di Manuele è già presente nello sguardo oscurato dalle morti e svuotato dall'epilessia del fanciullo della *Storia*. Manuele non solo è l'evoluzione disperata di Usepe, ma lo contiene e viceversa, così come contiene la madre e il padre, nonostante la sua volontà di separazione e rimozione di una delle due polarità.

Negando la storia, Manuele cerca in primo luogo di semplificare la problematicità di questa compresenza. Quello della storia, infatti, viene dichiarato essere il dominio del padre: un padre che rimane (quasi) fino alla fine un estraneo per il figlio, distante, freddo e impassibile, intoccabile come un dio e altrettanto indifferente. Eugenio stesso, che in qualità di ufficiale della marina partecipa attivamente alle vicende belliche, ne riporta in casa solo notizie addomesticate e edulcorate (i falsi accenti epici attraverso cui esalta le proprie imprese). Le novità che apprende riguardo alle operazioni militari in Spagna, ad esempio, non varcano la soglia dell'appartamento dei Quartieri Alti, se non dopo aver subito un'oculata operazione di censura, necessaria a non allarmare la mogliettina andalusa.

La casa e la moglie/madre sembrano essere di conseguenza luoghi al riparo dalla storia. Nel distinto appartamento familiare, storia e politica sono solo chiacchiere da tinello: a discuterne sono in particolare la zia Monda, con la sua versione romanizzata della realtà, l'adorazione acritica per Mussolini, l'esaltazione della patria; e la cameriera Zaira, con il suo terrore anticomunista e la radio nascosta in cucina da cui apprende le evoluzioni delle operazioni belliche in Spagna. Di *Aracoeli* Manuele sostiene che «si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno» [A. II, 1261-62]; le cronache sembrano provocare in lei una regressione verso l'analfabetismo, «il suo sguardo vi cadeva sopra

come sul vuoto, in una opacità ottusa» [A. II, 1282] e alcune parole come rivoluzione e guerra civile per lei erano «voci aliene e in traducibili, tanto da svuotarsi [...] d'ogni risonanza reale, quali vibrazioni confuse nel cervello di un sordo» [A. II, 1280]. Sorda e cieca, Aracoeli pare mantenersi intatta per merito di una separazione dal mondo. Lo stesso accade a Manuelino da infante:

Quanto a me, io non sapevo niente delle politiche, né teoriche, né pratiche. E le scarsissime note o commenti che ne coglievo si ritiravano subito dalla mia mente (al pari dei pettegolezzi sulla zia Monda) come onde innocue nella risacca. Ricordo che fino a una certa età [...] mi tenni vago all'idea che *mussolini* fosse un sostantivo comune plurale, il quale stava a indicare in genere i capi di governo: figurandomi che ogni paese avesse un proprio mussolino, allo stesso modo che doveva avere anche un re, una regina, e forse anche un papa. [A. II, 1081-82]

L'ottica straniante infantile rivela il proprio potenziale ironico e polemico, ma viene conservata nella vita adulta del protagonista al prezzo di un senso perenne di esclusione e inadeguatezza. Negli anni Settanta la sua estraneità alle proteste del movimento operaio e studentesco lo trincerano in un'ansia di persecuzione che si esprime in atteggiamenti vittimistici e istinti di fuga.

E, a ripensarci, pure da adulto, io non ne ho mai saputo molto di più che a sei anni o a dodici. La mia natura è negata alla politica e alla storia: miseri e vani i miei tentativi di smentirlo. Io sono un animale schiacciato sulla schiena da una grossa pietra. Con le zampe disperate raspo la terra, e scorgo al di sopra, mezzo cieco, degli azzurri vapori. Non so perché sono incollato alla terra. Non so quale sostanza siano quei vapori. Non so chi mi ha scaricato addosso la pietra. Non so che animale sono. [A. II, 1217]

La cecità beata della creatura naturale è definitivamente rovesciata in tragica (o patetica) impotenza e senso di oppressione cosmico. È necessario ricordare che Manuele riveste nel romanzo il ruolo dell'intellettuale degradato: divoratore di libri (di fiabe) nell'infanzia, si riduce da adulto ad esercitare una funzione burocratica come impiegato in una casa editrice di terz'ordine. Il fallimento della funzione intellettuale si riverbera nell'impossibilità di comprendere il proprio tempo, salmodiata sull'anafora di quel *non so* che ricorda – e contrario – la famosa dichiarazione pasoliniana nel 1974:

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di

un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero.¹⁰⁶

Come è noto, Manuele è stato in parte modellato su alcuni tratti dell'amico scrittore,¹⁰⁷ morto nel 1975, quando Morante dà inizio a una prima stesura di *Aracoeli*.¹⁰⁸ Se la deformazione forse parodica (ma soprattutto disperata, mediata dall'immagine creaturale dell'animale) delle sue parole contiene una polemica nei confronti dell'impegno militante professato da Pasolini – e la sua fiducia di poter/dover comprendere la logica della storia – dall'altra, proprio in quanto le riecheggia in un'ottica di fallimento, richiede di farci i conti.¹⁰⁹

Per quanto Manuele fugga dal tempo e dai luoghi, infatti, per quanto avanzi attraverso il suo personaggio e quello materno una critica alle logiche della storia e del potere, non può che continuare a incapparvici. Le macerie di El Almendral – insieme alla corruzione del corpo di Aracoeli e di quello dello stesso protagonista – ne sono la figura evidente: Manuele se le ritrova di fronte nel '75 durante il suo viaggio di commiato e liberazione dal mondo – che, infatti, la sua meta sia la morte è abbastanza esplicito. Queste rovine – residuo della guerra di Spagna e simbolo della continuità del regime franchista – ne richiamano altre e riportano Manuele con ostinazione agli anni del conflitto e in particolare al dopoguerra. Siamo al medesimo snodo storico da cui sembrano svilupparsi tutti i romanzi morantiani: la Seconda Guerra Mondiale. In quest'opera, che corre in avanti fino alle soglie del presente, si percepisce il senso di un tempo immobilizzato da un'occasione non colta.¹¹⁰ È il *caudillo* Franco la figura di una stasi paralizzante che

¹⁰⁶ Pasolini P.P., *Cos'è questo golpe? Io so*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974.

¹⁰⁷ Sul rapporto fra Morante e Pasolini Cfr. Siti W., *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in «Studi Novecenteschi», Vol. 21, No. 47/48 (giugno-dicembre 1994).

¹⁰⁸ Sulle date della prima composizione del romanzo cfr. Cives S., *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in Zagra G., Buttò S. (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, cit., p. 60.

¹⁰⁹ Lo stesso Pasolini, nella sua *Abiura della «Trilogia della vita»*, saggio scritto nel giugno del 1975, a pochi mesi dalla sua morte, sembra rinunciare a qualsiasi atteggiamento agonistico nei confronti del presente e della sua degradazione, il cui segnale evidente risiede proprio nella corruzione dei corpi e del sesso: «Dunque io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando com'erano prima le cose. [...] Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente. Riadatto il mio impegno a una maggiore leggibilità (*Salò?*)». Le affermazioni sono provocatorie e progettano la formulazione artistica di nuove forme di accusa e contrasto (appunto *Salò* o *Petrolio*) nei confronti della società. Cfr. Pasolini P.P., *Lettere luterane* (1976), Garzanti, Milano 2009, p. 88.

¹¹⁰ Nota anche Giovanna Rosa: «L'intera parabola creativa della Morante si chiude là dove era iniziata, negli anni dell'immediato dopoguerra in cui aveva preso origine e slancio la sua prima e più bella opera. [...] l'opera "postuma" dell'autore del *Mondo*, se muove anche da quel delitto [l'assassinio di Pasolini], considerato emblema della barbarie in cui è caduta l'Italia contemporanea, ci invita, nel corso del racconto,

riguarda non solo la Spagna, ma l'Occidente e le sue possibilità storiche di sviluppo e cambiamento:¹¹¹ particolarmente inquietante il suo stato di morto-vivente che si fa espressione di un mondo mummificato:

Si assicurava che il Caudillo, ridotto a un'infima esistenza vegetativa, ormai giaceva in uno stato preagonico, il quale gli veniva prolungato forzatamente per mezzo di punture drogate e correnti elettriche. Non so quali interessi politici, economici o dinastici consigliavano, infatti, di ritardare l'annuncio della sua fine. E in proposito, anzi, fra le tante chiacchiere, si opinava che, in realtà, lui da vari giorni fosse già morto. [A. II, 1059]

Cecilia Oliva, nella sua analisi delle carte manoscritte di *Aracoeli*, ha rilevato l'espunzione di un passaggio riguardante l'uccisione immaginaria di Franco da parte di un «malandro armato»,¹¹² di un ragazzino con la P. 38 (che inizialmente avrebbe dovuto essere lo stesso Manuele). L'eliminazione di questo episodio di liberazione fantastica del mondo dal dittatore e del dittatore stesso dalla sua condizione di morto vivente, dichiara il fallimento dell'utopia vitalistica dei *ragazzini* salvifici e l'imporsi della contraddizione: la «compresenza scandalosa di morte e vita»¹¹³ è da affrontare, dal momento che infetta tutti – persino il grembo materno.

Il rischio di contaminarsi e quindi fallire di fronte alla storia è alto e nel romanzo sembra essere confermato dall'esito dei tentativi di Manuele di confrontarsi con momenti collettivi: quello della Resistenza nel passato; e – specularmente ad esso – quello del movimento operaio-studentesco fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta.

Se alle ribellioni più recenti Manuele non partecipa proprio, autoescludendosi per età (troppo vecchio) e classe (troppo borghese), non così accadde negli anni '40. Anche in questo caso, però, il tentativo si rivela fallimentare. Si tratta dell'avventura partigiana e del suo drammatico rovesciarsi in farsa.

a rintracciarne la genesi in tempi lontani, quando, dalle macerie del conflitto mondiale, avrebbe potuto nascere una società nuova. Così non è stato: la vicenda di Manuel [...] svela le ragioni di una sconfitta collettiva». Rosa G., *Cattedrali di carta*, cit., pp. 339-40.

¹¹¹ Come ha dimostrato Concetta D'Angeli, Morante ha orchestrato magistralmente le congiunzioni fra storia familiare di Manuele e storia socio-politica europea, determinando connessioni che il lettore è portato a rilevare e interrogare; in particolare risulta interessante la decisione di retrodatare il viaggio del protagonista in Almeria al ponte dei morti e non durante le vacanze di Natale, di modo che si collocasse prima della morte di Francisco Franco (20 novembre) e la fine della dittatura in Spagna. Cfr. D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit.

¹¹² Oliva C., «Una fabbrica di ombre equivoche»: note sui manoscritti di *Aracoeli* di Elsa Morante, cit., p. 6.

¹¹³ D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 57.

È il 1944 e Manuele, per la prima volta, decide di partecipare attivamente alla storia fuggendo dal collegio piemontese in cui è stato mandato dai nonni, che nel frattempo sono morti sotto i bombardamenti di Torino. Semi-orfano – Aracoeli è deceduta nel 1939, del padre non riceve notizie da tempo – solitario e emarginato fra gli altri convittori, si lancia sulle orme del mitico zio Manuel: va a cercare i partigiani comunisti per associarsi alla guerriglia.

Quando tratta della Resistenza, Morante non si limita mai a un tono celebrativo; certamente, però, l'esperienza viene circondata di allegro vitalismo. La banda *Libera* della *Storia* è osservata nella sua composizione bislacca di adolescenti impavidi (Quattropunte e i suoi chiodi anticarro); o impacciati (Orchidea che caccia le galline con le bombe a mano); avventurieri (Nino stesso, chiamato Asso che nella lotta armata esprime il suo solito ed esasperato bisogno di vita); o vecchi stalinisti (Mosca, ovvero l'Eppetondo dello stanzone di Pietralata che non rinuncia, nonostante l'età, a perorare la causa della liberazione). Capaci di eroismo e ferocia allo stesso tempo – Mosca si lascerà strappare tutte le unghie per non rivelare segreti sulla banda; Piotr (nome di battaglia di Davide Segre) sfonda a pedate la faccia di un tedesco mosso da un odio personale che sovrasta la ragione politica – i partigiani sono considerati nella loro tensione al cambiamento e alla rigenerazione. Non è un caso, infatti, che proprio alla loro base Usepe sentirà per la prima volta il canto dei lucherini, che è un inno contro la morte (e la storia che vi equivale): *è uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!* Per Usepe, inoltre, questi uccelli non sono altro che i Peppinielli uccisi la mattina stessa dalla gatta Rossella nello stanzone di Pietralata: «appena guariti dal loro male sanguinoso, erano volati qua» [II, 570-71]. La base diventa il luogo in cui si reintegrano i corpi lacerati, in cui la ferita, il sangue e il male non sono altro che uno scherzo, un'apparenza momentanea.

La gioia della ricomposizione, certo, è destinata a oscurarsi con il procedere degli anni: anche nella *Storia* il 1944 è un anno tragico, in cui muoiono buona parte dei partigiani amici di Nino e la banda *Libera* è costretta a sciogliersi, disperdendo così il suo potenziale rivoluzionario. Lo stesso tornare della filastrocca *è uno scherzo* si fa sempre più flebile nel tempo, e mentre ancora consola Usepe della perdita di Nino, non arresta il progredire del male: quello biologico che gli corrompe il corpo e quello storico che intorbida il suo

sguardo. La possibilità di un reincarnarsi circolare, di una ricomposizione nella metamorfosi come quella dei Peppinielli, non sembra essere proponibile.

Se già nel '74 l'utopia resistenziale è adombrata dalla consapevolezza di un tradimento storico, non paiono rimanere tracce di speranza in *Aracoeli*. I partigiani che incontra Manuele sono figure prive di qualsiasi carattere positivo o ambiguità generativa. Si tratta, anzi, di finti partigiani: pessimi attori che rivestono una parte per ingannare Manuele, il quale, nella sua ingenuità, li aveva scambiati per combattenti. I due buffoni – uno alto e secco, l'altro basso e tarchiato – intentano al giovane un falso processo, che viene protratto fino alla decretazione della (altrettanto falsa) pena di morte. Manuele – che dichiarava di cercare nell'esperienza partigiana la morte eroica, per potersi ricongiungere con lo zio Manuel e la madre in un luogo fuori dal tempo e dallo spazio – a questo punto ha paura e si pischia addosso.

L'episodio – che torce lo scherzo in sadismo – smaschera, più che le contraddizioni intrinseche all'esperienza partigiana, le chimere dello sguardo di Manuele: è il suo desiderio a trasformare due individui dinoccolati in eroi, il loro linguaggio in un codice segreto, i loro abiti sgangherati in una divisa. L'illusione epicizzante di Manuele si fa figura di quella stessa retorica istituzionale che nel corso degli anni ha degradato la Resistenza a commedia di terz'ordine, svendendone il contenuto di verità a suon di cerimoniali ipocriti. La farsa dei cosiddetti partigiani, le loro gestualità burattinesche e il lessico codificato denunciano lo svuotamento di un'esperienza vitale con la quale non si è saputo fare i conti: una maturità interrotta.

I buffoni – anche qui come nell'*Amleto* – recitando denunciano una realtà più profonda, che troverà il proprio adempimento circa quarant'anni dopo il “momento mancato” della storia, quando ormai gli anni Ottanta affosseranno definitivamente – o anestetizzeranno in benessere ed eroina – le stesse potenzialità di cambiamento generate dal '68 – la seconda *chance* storica perduta – di cui era portavoce la raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini*.¹¹⁴

¹¹⁴ Come è possibile ricavare dallo scambio epistolare con Goffredo Fofi, Morante supporta inizialmente il movimento studentesco e pensa la sua opera *Il mondo salvato dai ragazzini* in dialogo con esso, come rivelano i suoi stessi progetti di diffusione della raccolta fra i giovani. In una lettera del '68 l'autrice scrive a Fofi: «Ho deciso di investire d'ora in poi almeno una parte dei miei “diritti d'autore” nella diffusione gratuita dei miei libri (in particolare di questo). È il mio modo di fare la rivoluzione culturale (questo te lo dico per ridere – cioè: magari la rivoluzione fosse così semplice e facile! – Invece si tratta di una rivoluzione permanente (la mia), forse disperata)». Morante D., *L'amata*, cit., pp. 554-55. Una progressiva sfiducia nei confronti del movimento, legata al suo evolvere verso la violenza (e, in parte, l'ortodossia) si manifesta nel

Nel romanzo è però possibile leggere di un altro episodio di partecipazione del protagonista alla storia collettiva di segno assolutamente opposto e non fallimentare. Si tratta della seconda fuga dal collegio all'apertura delle frontiere fra Nord e Sud Italia, quando il protagonista si sente invasato dal demone del *tornareacasa* che indiscriminatamente coinvolge scampati, disertori, fuggiaschi e reduci alla fine della guerra. Manuele diventa parte di un movimento più grande di sé, e per la prima volta non si percepisce inadeguato:

Io non avevo nemmeno tredici anni, e crescevo sotto gli stigmi «signorino» e «femminella». Non avevo sangue adatto alle grandi gesta. Ma il demone *Tornareacasa* mi prestò, per quella eccezione, l'astuzia del serpente, la libertà dello stambecco e la nostalgia della rondine. [II, 1431]

Cambiano significativamente gli stessi paragoni animali, solitamente usati in attribuzione peggiorativa nel romanzo. Il senso di Apocalisse generato da un Paese distrutto è compensato da un'euforia di avventura e di nuova possibilità che, modellandosi sull'atteggiamento inatteso del protagonista, sulla sua insospettabile scaltrezza e capacità di raggiungere la meta, si potrebbe trasmettere al mondo circostante.

Nonostante l'andamento della storia abbia smentito largamente questa possibilità, Morante decide di mettere proprio questo episodio in posizione di *explicit*, marcandone la rilevanza. Manuele si troverà di fronte le macerie (vere o metaforiche) di una città, di un tessuto sociale, di un padre che aveva sempre rappresentato l'ordine, la gerarchia e la distanza. E a tutto ciò si sentirà vicino, in maniera forse più reale e consapevole di quanto non lo fosse stato a *Totetaco*. Da qui il pianto liberatorio, altro segnale di una possibilità di conciliazione e ricostruzione.

L'esplicito e protratto rifiuto della storia, quale cumulo irricomponibile di rovine, si rovescia quindi – per merito di *dispositio* – in un'estrema richiesta di redenzione del

Piccolo manifesto dei comunisti senza classe e senza partito (scritto nel 1970) e nella *Lettera alle brigate rosse* (1978) che non venne mai pubblicata, forse per paura di non essere capita (come suggerisce Fofi): «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». Morante E., *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito)*, cit., pp. 17-18. In queste parole, accanto alla palese delusione, riverbera il residuo di una speranza di riscatto tanto del termine rivoluzione, quanto del suo significato di possibile cambiamento del reale.

passato, da cui unicamente può procedere un futuro e l'utopia.¹¹⁵ La dimensione negata da Manuele non viene quindi preclusa dall'autrice, che vi affida il proprio messaggio finale, mentre «la Storia continua» [S. II, 1029].

* * *

Edifici, corpi e storia sono stati osservati divaricarsi in immagini contrapposte: *Totetaco* e la casa del padre; grembo e vagina; storia e natura. Alla base della scissione può essere identificata la volontà di rimuovere la contraddizione, ma il tentativo risulta vanificato dal carattere ambiguo delle stesse immagini “divise”. Le parti opposte si rivelano permeabili e paradossalmente speculari: il fiore sta nella crepa; la donna nella madre; la redenzione nel rifiuto. La reversibilità è il rapporto che riporta a galla le contraddizioni di partenza, invitando ad accettare la compresenza degli opposti. A differenza che nella dialettica, la reversibilità non conosce la sintesi del superamento (*Aufhebung*), ma si ferma a monte dell'armonizzazione, dove la ferita è aperta e le estremità faticano a riconciliarsi. Di conseguenza il rovesciarsi dei poli si rivela traumatico. Ciascuna figura, scissa e ricomposta da dinamiche di reversibilità, è paragonabile a un ibrido non conciliato: non l'androgino, quindi, ma il pipistrello, la donna-cammello, il centauro. Figure drammatiche e “brutte”, ossimori concettuali e formali che si muovono e rovesciano nel tentativo di affrontare il trauma stesso.

Ipotizzare – rintracciandola in alcune figure – la centralità della reversibilità in *Aracoeli* significa riconsiderare il romanzo nella propria ambiguità, esasperata da una maggiore esposizione dell'opera a una realtà extra-testuale sempre più difficile da rappresentare/redimere attraverso il gesto letterario per una serie di considerazioni storiche, ideologiche, politico-culturali. Significa, più in generale, mettere al centro una concezione di romanzo come sforzo ricompositivo e non, rispettivamente, come rifiuto del reale (ed evasione in universi fantastico-regressivi), o come adeguamento al caos della

¹¹⁵ In questa possibilità di redenzione (e quindi reversibilità del processo storico) riecheggia la concezione benjaminiana della storia. Si veda in particolare la tesi VI *Sul concetto di storia*: «Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo “come propriamente è stato”. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. [...]. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla [...]. Solo *quello* storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrato dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere». Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti* (1955), Einaudi, Torino 1962, pp. 77-78.

contemporaneità. Decostruire per ricostruire, senza nascondere, “di facciata”, le lesioni della contraddizione.

Sdoppiamenti

Strategie di resistenza del personaggio

«Non vedi, Medardus», così mi sussurrava, «non vedi come comandi al destino, come il caso ti si assoggetti e non faccia altro che intrecciare abilmente i fili che tu stesso hai teso?»

E. T. A. Hoffmann

1. In difesa del personaggio-uomo: letteratura come mimesi

Nel 1950 Elsa Morante pubblica sul settimanale «Il Mondo» un saggio intitolato *I personaggi*, in cui elabora una propria tipologia di personaggio romanzesco: «a ben guardare, i poeti e scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano [...] i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla vita» [P.C.B.A. II, 1468].

In maniera apparentemente paradossale (e volutamente provocatoria), introduce quest'operazione di estrema riduzione tipologica dichiarando la propria predilezione per «personaggi vivi (sebbene immaginari)» [P.C.B.A. II, 1467].¹ Nella fulminea contraddizione che accosta la dimensione del vero (*vivi, realtà*) a quella del convenzionale (espressa tanto dal termine *immaginari* quanto dalla schematizzazione massima a cui sottopone i tipi umani nel saggio), sono da leggersi tanto un puntuale

¹ Caterina Sansoni parte proprio da questa dichiarazione nel suo monografico dedicato ai personaggi in Morante, interpretandola nei termini di «un connubio che custodisce in una certa maniera la chiave del suo realismo: da un lato la realtà delle vicissitudini e delle interazioni umane [...], dall'altro l'immaginazione e la parte creativa della creazione letteraria, basata, anche, sulla rielaborazione di temi e motivi romanzeschi». Cfr. Sansoni C., *I personaggi di Elsa Morante. Costruzione e dinamiche relazionali dei personaggi nei romanzi di Elsa Morante*, Guida Editori, Milano 2019, p. 32.

intento polemico² quanto una più generale dichiarazione di poetica, incentrata sulla funzione e statuto del personaggio.³

È proprio il carattere ibrido di questa categoria, il suo oscillare fra la dimensione segnica e quella referenziale,⁴ a rivestirla del compito più importante agli occhi della scrittrice. Il personaggio può definirsi una specie di traghettatore che garantisce la connessione (e la comunicazione) fra le rive opposte di arte e vita.

Nel sottolineare il nesso possibile fra convenzione e realtà, Morante si aggancia probabilmente al concetto di tipico di Lukács.⁵ Secondo la definizione del teorico ungherese il tipo è:

quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico; per il fatto che esso presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo [...] in un'estrema raffigurazione di estremi.⁶

In quanto *estrema raffigurazione di estremi*, il tipo può divincolarsi da quella stessa realtà materiale di cui si fa, al contempo, ganglio essenziale e portavoce privilegiato. Nel tipo

² Morante, calcando sulla frizione fra vitalità e convenzionalità, risponde infatti indirettamente all'accoglienza critica riservata al suo primo romanzo *Menzogna e sortilegio* e, in particolare, alla recensione di Falqui che, su «il Tempo» del 20 ottobre 1948, aveva sottolineato l'effetto di spettralizzazione e fuga dalla realtà determinato in particolare dal carattere stereotipato e letterario dei personaggi. Per una panoramica della ricezione del romanzo cfr. Cecchi C., Garboli C., *Fortuna critica*, cit., pp. 1658-1671.

³ Uno studio molto utile ed approfondito sulla teoria del personaggio e sulla sua centralità nella poetica morantiana si trova in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., pp. 107-208.

⁴ La posizione intermedia del personaggio è stata teoricamente sostenuta da A. Stara, il quale a sua volta la deriva da R. Jouve, e rappresenta uno dei pilastri della riconsiderazione critica del personaggio in letteratura: «*construction du texte e illusion de personne* [...] due *principi* che, se proposti in maniera forte (o costitutiva), potrebbero risultare contraddittori e dunque reciprocamente esclusivi. Due principi che noi, al contrario, ci proponiamo di utilizzare in una versione attenuata [...] che possa permettere loro di coesistere, di contrapporsi dialetticamente. Definiremo il primo *principio della natura segnica del personaggio*, vale a dire la sua *non referenzialità*; il secondo, *principio della natura illusionistica del personaggio*, ossia della sua *non arbitrarietà*». Stara A., *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 23.

⁵ Bardini ricostruisce in maniera approfondita il rapporto intellettuale fra Morante e Lukács e dimostra l'influenza di alcune categorie lukácsiane nei saggi della scrittrice, ipotizzando, nello specifico, la conoscenza dei *Saggi sul realismo* alla base del saggio morantiano *I personaggi*: «E.M. riconoscerà nell'ungherese il pensatore (e, soprattutto, il critico) che può fornire uno dei più concreti referenti teorici al suo personale modo di concepire e realizzare un romanzo. [...]. Seppure in via ipotetica, si può ipotizzare che a monte della decisione di fissare sulla carta *I personaggi*, pubblicato nel dicembre 1950, ci sia proprio la lettura del libro di Lukács *Saggi sul realismo*, uscito quell'anno da Einaudi». Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 146.

⁶ Lukács G., *Saggi sul realismo* (1946), Einaudi, Torino 1950, p. 17.

l'interesse per la realtà non teme la creazione e, viceversa, l'immaginazione non preclude un impatto sul reale.

Il tipico permette di giustificare teoricamente l'oscillazione che movimentata ciascun personaggio di Morante fra personale-universale, astratto-concreto, vero-falso. Come saprà rilevare lo stesso Lukács, commentando i personaggi di *Menzogna e Sortilegio*: «[il loro] carattere di parabola non conduce mai – come invece potrebbe – a dissolvere nell'astrattezza la determinatezza sociale delle singole figure».⁷

Più in generale, la ripresa di questo concetto consente di fornire un supporto teorico all'idea morantiana di arte come interrogazione, comprensione e ricomposizione della realtà, con finalità “estrinseche” allo stesso campo letterario, che riguardano l'uomo e la sua possibilità di orientarsi nel mondo. Ritornando alle parole del saggio morantiano:

Fra tutti i libri possibili, prediligiamo quelli [...] che ci fanno incontrare con personaggi vivi (sebbene immaginari), e ce ne raccontano le vicende umane. Ci sembra che nessun saggio [...] possa, meglio di tali libri, soddisfare il lettore in quello che è il più grave problema di ciascun uomo: e cioè il problema dei suoi rapporti con la realtà [...]. [P.C.B.A. II, 1467]

L'interesse di Morante per la realtà (la cui «ricchezza [...] è inesauribile, e comprende anche tutti i simboli possibili, tutte le possibili favole»)⁸ si esprime quindi pienamente nella centralità che, all'interno delle sue opere, viene riconosciuta al personaggio *vivo e convenzionale*: tipico.

La scelta di valorizzare la categoria di personaggio in pieno Novecento non è neutra. Le sperimentazioni di inizio secolo hanno visto la sua pretesa unità implodere attorno a una pletera di contraddizioni (fisiche, logiche, psicologiche e ideologiche) che ne hanno limato la coerenza interna e la capacità di azione, talvolta fino all'*impasse* totale.⁹ Nel fallimento del personaggio modernista (l'inetto) è da leggersi una diagnosi di (parziale) inadeguatezza della letteratura di fronte al compito di interpretare e comprendere il

⁷ Lukács G., *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, in Id., *Probleme del Realismus*, 1. *Essai über Realismus*, cit. La traduzione è di Bardini (Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 148).

⁸ La citazione è tratta dalla presentazione che l'autrice fa dell'opera di Renato Guttuso alla VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma (1955-56). Il testo si trova in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 704.

⁹ Sull'evoluzione del personaggio nel romanzo moderno cfr. Debenedetti G., *Il romanzo del Novecento* (1971), La Nave di Teseo, Milano 2019.

mondo (con clamorose eccezioni ed epifaniche ricostruzioni a partire proprio dai frammenti).

Nella seconda metà del secolo – con le neoavanguardie e lo strutturalismo – la categoria diviene addirittura obsoleta, e viene rifiutata dalla letteratura “alta” (e dalla critica) in quanto espressione di un mimetismo volgare, spesso supino a logiche commerciali. La dichiarata autoreferenzialità della letteratura scinde la sfera giocosa, sperimentale, combinatoria dell’arte dalla vischiosità del reale e considera di conseguenza il personaggio solo come una funzione astratta.

La stessa *vitalità* dei personaggi di Morante – la cui opera non ignora il Novecento – non è scontata: la scrittrice percepisce e rappresenta nei propri romanzi il rischio perenne di una perdita di equilibrio, di uno sbilanciamento che sposta insieme personaggio e opera verso una dimensione di chiusura e fuga dal mondo. Come rilevò immediatamente Debenedetti, recensendo *Menzogna e sortilegio*:

Mi pare [...] che l’autrice sia continuamente sospesa tra due sentimenti, tra due categorie di esseri con i quali vorrebbe ugualmente identificarsi: da una parte quei personaggi che non resistono alla vita [...], dall’altra quelli che in qualche modo riescono ad adattarsi alla condizione terrestre [...].¹⁰

Fra spettralizzazione e resistenza, tutti i personaggi di Morante sono sottoposti a una sorta di prova di forza, il cui esito non è mai certo.

La posta in gioco è la salvaguardia di quello che, con le parole di Debenedetti, potremmo definire il personaggio-uomo: colui che, nonostante «deformazioni e sistematici imbruttimenti»,¹¹ non si aliena dal mondo, ma «si intromett[e]» e manifesta una «virtù da mediatore, che spesso rende “più praticabile la vita”». ¹² L’attributo che contraddistingue il personaggio-uomo è la parola con cui continua a tentare la comunicazione e la relazione con l’altro da sé.¹³ Dalle pagine del libro, il personaggio-uomo è quello che ancora sa andare incontro al lettore per incalzarlo:

¹⁰ L’intervento di Debenedetti si trova in Cecchi C., Garboli C., *Fortuna critica*, cit., pp. 1670-71.

¹¹ Debenedetti G., *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo* (1965), in Id., *Il personaggio uomo* (1970), Il Saggiatore, Milano 2016, p. 46.

¹² *Ivi*, p. 35.

¹³ All’opposto del personaggio-uomo sta, nella lettura di Debenedetti, una sua evoluzione esasperata e dimissionaria, il personaggio-particella o l’antipersonaggio, i cui tratti caratterizzanti sono l’isolamento, l’estraneità, l’insignificanza. Questo tipo di personaggio inaugura l’antiromanzo e una concezione di letteratura che sempre di più si allontana dalle contraddizioni della realtà. Cfr. *Ivi*.

[se] gli chiediamo di farsi conoscere, come capita con i poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: «*si tratta anche di te*».¹⁴

Nella difesa del personaggio-uomo si afferma (e conferma) una concezione della letteratura come mimesi, da intendersi non tanto come copia della realtà, quanto nei termini di un dialogo aperto con essa.¹⁵ Quali siano le strategie attraverso cui Morante preservi questa funzione del personaggio, assieme a una specifica concezione di romanzo («*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore [...] dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)» [P.B.C.A. II, 1498]), lo si tenterà di dedurre tornando al saggio da cui si era partiti.

2. *L'avversario di Don Chisciotte*

Nel saggio dedicato ai personaggi, l'autrice identifica tre archetipi che incarnano e sintetizzano «i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà» [P.C.B.A. II, 1468]: Achille, Don Chisciotte e Amleto. Ai poli: la felicità e la disperazione; al centro: l'illusione. Fra l'adesione naturale alla vita e la rinuncia alla stessa, Morante seleziona l'opzione mediana, come esplicita in alcune interviste successive:

Selon moi, il y a trois types de héros pour les romans: Achille, l'homme heureux qui accepte la réalité avec naturel; Don Quichotte, qui refuse la réalité et s'en fabrique une autre, par

¹⁴ *Ivi*, p. 35.

¹⁵ Per quanto concerne il rapporto fra personaggio e mimesi faccio riferimento a un orientamento critico che, a partire dagli anni Ottanta, persegue una riabilitazione di questa categoria e della sua funzione letteraria, fortemente screditata in primo luogo dallo strutturalismo. Fra i primi studiosi a rifiutare il «segregazionismo» fra realtà e finzione, ricordiamo Thomas G. Pavel e il suo concetto di «mondi d'invenzione» (Cfr. Pavel T. G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992). Un'ottima ricostruzione storica delle funzioni del personaggio in letteratura si trova in Stara A., *L'avventura del personaggio*, cit. Per gli sviluppi più recenti di questa riflessione, si confronti il lavoro del gruppo di ricerca dell'Università di Pisa coordinato da Donnarumma e pubblicato su *Enthymema* XXV 2020/3. Nella presentazione dei risultati della ricerca, Donnarumma afferma: «È indubbio che i personaggi di carta chiedano di essere studiati non solo come enti con uno statuto ontologico peculiare e come costruzioni retoriche; ma neppure si può dubitare che essi siano il luogo di un'interferenza particolarmente problematica fra il mondo della vita dei lettori e il mondo della finzione: tutt'altro che una nozione scaduta o un'illusione per lettori disarmati o perniciosamente suggestionabili, dunque, se è almeno dai tempi di Platone e di Aristotele che ci si interroga sulla questione». Donnarumma R., *Per una nuova antropologia del personaggio. Sopravvivenze del modernismo e del realismo (1945-oggi)*, in «*Enthymema*», nr. XXV, 2020/3, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/13813>, p. 2.

sortilège et fiction; Hamlet, enfin, qui refuse la réalité, n'en forge point d'autre et ne peut vivre. Pour moi, vous l'avez compris, c'est Don Quichotte que j'ai choisi!¹⁶

Scegliere Don Chisciotte può avere differenti significati. In primo luogo, esprime una preferenza di genere letterario: se Achille è l'eroe epico e Amleto quello tragico, il paladino della Mancia rappresenta infatti il personaggio romanzesco per eccellenza. È il romanzo che l'autrice predilige insieme all'icastico cavaliere errante: una forma che si trova a mediare – nella metafora del saggio – fra l'epica e la tragedia.¹⁷ A contraddistinguere un genere dall'altro è uno specifico rapporto fra individuo e realtà. La percezione di un'incoerenza – che nemmeno sfiora il greco dell'età felice – si insinua nel cosmo tragico fino a farlo implodere: ad Amleto «la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere» [P.C.B.A. II, 1468]. Anche il personaggio romanzesco sente lo squilibrio fra ideale e reale, ma al sacrificio del senso sostituisce una forma di resistenza. Come Don Chisciotte, il genere romanzo – la cui versione moderna è inaugurata non casualmente dall'opera stessa di Cervantes – tenta di non smaterializzarsi sotto i colpi della contraddizione: «cerca salvezza» [*Ibidem*] nella modellazione di un cosmo a partire dal caos. Persegue un'idea di *integrità* che si origini dalla stessa lacerazione.

A prima vista, il prescelto sembra però farsi portavoce di semplici istanze di fuga dalla realtà: si costruisce infatti un mondo parallelo apparentemente impermeabile, ruotante attorno a un sistema di valori inattuali, che ignorano il contesto. Eppure, sono proprio i suoi tentativi di negare il mondo che rendono più vischiosa, amara e inalienabile la sua presenza: tutti sanno che il cavaliere lotta contro i mulini a vento mentre crede di affrontare dei giganti, ciascuno lo può vedere ed è in questo scarto fra sogno e realtà che

¹⁶ David M., *Entretien: Elsa Morante*, «Le Monde», 13 aprile 1968, p. 8.

¹⁷ Le plurime teorie del romanzo (e i conflitti interpretativi di cui si fanno espressione) possono essere sintetizzate in due macro-filoni: quello hegeliano e quello schlegeliano (che troverebbero il proprio corrispettivo novecentesco rispettivamente nelle teorie di G. Lukács e M. Bachtin). Nel primo caso il romanzo, quale manifestazione di una fase specifica della storia dello spirito, è la forma della perdita dell'immediatezza e universalità del senso garantite dall'età eroica e dalle forme dell'epica e della tragedia che ne erano espressione. Il romanzo è la moderna epopea borghese, in cui l'afflato dell'epica si sconta con la sua impossibilità. Nel secondo caso, invece, il romanzo è il genere della libertà creativa, della plurivocità e perenne sovversione delle norme. Cfr. Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011 e Brugnolo S., Colussi D., Zatti S., Zinato E., *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2016, in particolare il capitolo 3, *Il problema del romanzo. I modelli di Lukács e di Bachtin*, pp. 139-57. Secondo l'interpretazione fin qui condotta sul saggio *I personaggi*, la concezione morantiana di romanzo sembra mostrare elementi di somiglianza con il primo filone.

si genera il romanzo.¹⁸ Scegliere Don Chisciotte, quindi, significa condividere un atteggiamento agonistico nei confronti del disordine della realtà, la quale però non può essere negata.¹⁹

La coscienza dello squilibrio fra immaginazione e realtà non sarebbe risultata così marcata nel romanzo di Cervantes, se lo stesso autore non avesse deciso di affiancare al suo triste ed eroico cavaliere il personaggio opposto dello scudiero Sancio Panza, il quale rovescia (fisicamente e caratterialmente) la figura del protagonista, incarnando quel principio di realtà che confuta l'illusione. Sancio sdoppia l'eroe ed è proprio il processo di sdoppiamento ad innescare la dialettica del romanzo.

Come ricorda Renè Girard nel suo saggio sul carattere mimetico del desiderio, in realtà il rapporto fra i due protagonisti è complesso e non può essere ridotto a lineari dinamiche di smascheramento e opposizione comica: «Don Chisciotte e Sancio atting[ono] all'*altro* i loro desideri con un impulso così fondamentale e originale da confonderlo perfettamente con la volontà di essere *sé*».²⁰ I due “eroi” si fanno, agli occhi del critico, portavoce di quella compresenza dell'altro nel sé che scavalca le pretese di confini netti fra individui e ruoli per concentrarsi sui rapporti di contaminazione.

I due costituiscono quindi una coppia inscindibile: scegliere Don Chisciotte significa scegliere anche Sancio Panza e il meccanismo dello sdoppiamento che contribuisce a dialogizzare le visioni del mondo. Sdoppiare diviene un modo per mediare, in particolare a partire dal momento in cui la verità non può essere univoca, né univocamente accettata. Come sostiene Stefano Brugnolo nel suo saggio sulle strane coppie nella letteratura, la funzione dello sdoppiamento è ambivalente: da una parte «la dualità sgangherata delle

¹⁸ Lo sostiene, ad esempio, Berardinelli in un saggio in cui Don Chisciotte è interpretato come archetipo del romanzo moderno, quale forma che cerca un modo nuovo di approcciare la realtà: «Ecco il presupposto del romanzo: l'invenzione di un tipo di eroe impermeabile al mondo, che non capisce il mondo e che sfida il mondo. Sfidandolo, decidendo di agire in esso ignorandone le leggi e gli usi, questo eroe rivela pienamente la “realtà” di questo mondo che gli è estraneo. [...] Siamo di fronte alla costituzione elementare del romanzo moderno nel suo maggiore archetipo: due elementi eterogenei che non riescono a incontrarsi, mescolarsi, contaminarsi, Don Chisciotte e l'ambiente sociale, i quali d'altra parte ci offrono un continuo spettacolo di incontri, mescolanze, contaminazioni comiche». Berardinelli A., *L'incontro con la realtà*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. II «Le Forme», cit., pp. 343-44.

¹⁹ Come sostiene Porciani «don Chisciotte costituisce lungo la parabola creativa morantiana un personaggio matrice che rappresenta la finzione con cui redime la realtà colui che la trova insoddisfacente. Inoltre, a differenza di Achille e Amleto, che si situano rispettivamente dalla parte dell'epico-favoloso e dalla parte del tragico, don Chisciotte con il suo peculiare «morbo fantastico» (*MS*, p. 21) costituisce la perfetta figura di quella permanente formazione di compromesso tra il sistema del *romance* e il sistema del *novel* su cui si impenna l'opera di Morante». Porciani E., *Nel laboratorio della finizione*, cit., p. 194.

²⁰ Girard R., *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita* (1961), Bompiani, Milano 2005, p. 8.

nostre coppie costituisce un ritorno del represso rispetto ad una certa visione consolante dell'individuo padrone di sé»,²¹ mettendo quindi in discussione ogni prospettiva di integrità; dall'altra rappresenta una reazione estrema di contrasto alla molecolarizzazione degli individui, rendendosi espressione fisica e immediata dell'interdipendenza fra l'Io e l'Altro. Lo sdoppiamento può essere quindi interpretato come strategia decostruttiva e ricompositiva al contempo: mentre dichiara da una parte la crisi dell'Io e della compattezza del mondo, afferma dall'altra una possibilità di ricostruzione del sé e del senso attraverso un processo di moltiplicazione delle voci. Il rischio è che la scissione risulti debilitante e non rimarginabile, provocando immobilismo e dispersione.

Quando seleziona Don Chisciotte/Sancio Panza quali personaggi di riferimento della sua poetica, Morante sembra propendere per un'interpretazione costruttiva del processo. Potremmo definire questo tipo di sdoppiamento come parodico.²²

La parodia, da definizione, è il travestimento burlesco di un'altra opera, riprende la parola (o la forma) altrui per deformarla ironicamente, umoristicamente o criticamente.²³ Come insegna Bachtin, la parola della parodia è sempre *bivoca*, in quanto mantiene al proprio interno l'impronta della propria matrice ribaltata, incorporando un conflitto di intenzioni che sottende sempre il riconoscimento dell'altro.²⁴ La parodia si potrebbe interpretare in maniera generica come un meccanismo di duplicazione sostenuto da una volontà

²¹ Brugnolo S., *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Il Mulino, Bologna 2013, p. 25. Simile è anche la concezione di doppio di Massimo Fusillo, per il quale «il tema del doppio costituisce [...] un attacco plateale alla logica dominante con cui leggiamo il mondo, basata sui principi aristotelici di identità e non contraddizione». Fusillo M., *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio* (1998), Mucchi, Modena 2012, p. 27.

²² Il concetto del doppio parodico è introdotto da Bachtin in relazione al carnevale e ripreso da Celati: «è stato Michail Bachtin il primo a parlare di sosia parodici e di raddoppiamenti parodici, riferendosi principalmente a quel doppio costituito dalle figure del Carnevale e della Quaresima, da cui discenderebbero tutti gli altri. In queste figure Bachtin trova anche le ascendenze tipologiche di Sancio e Don Chisciotte». Celati G., *Finizioni occidentali. Fabulazione comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975, p. 172. In un saggio sulla presenza di Don Chisciotte in *Menzogna e sortilegio*, Siriana Sgavichchia ne mette in luce la funzione umoristica, leggendola in chiave pirandelliana. Cfr. Sgavichchia S., *Memorie di un Don Chisciotte bambino. Sondaggi sul manoscritto di "Menzogna e Sortilegio" di Elsa Morante*, in Costa S., Venturini M. (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali. Dal Settecento al Novecento*, ETS, Pisa 2010, vol. II. Uno studio delle diverse posizioni assunte dal personaggio di Don Chisciotte nella stesura di *Menzogna e sortilegio* è ricostruito anche da Bardini. Cfr. Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit.

²³ Per alcune definizioni problematiche di parodia che, partendo da Bachtin, cercano di superare la limitazione comica con cui è stato caratterizzato il procedimento, si veda Bonafin M. (a cura di), *Dialettiche della parodia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997. Cfr. anche Gorni G., Longhi S., *La parodia*, in Asor Rosa A., *Letteratura italiana*, vol. V, «Le Questioni», Einaudi, Torino 1986.

²⁴ Si veda in particolare Bachtin M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1968), Einaudi, Torino 2002.

dialogica, che nega la fossilizzazione delle singole posizioni, le quali vengono poste l'una di fronte all'altra in un contrasto generativo.²⁵

Lo sdoppiamento diviene in quest'accezione sinonimo di percezione dell'altro e confronto con esso per preservare lo stesso io e la sua possibilità di comprendere il mondo: lo si potrebbe quindi indicare come strategia di apertura che Morante mette in atto per salvaguardare il personaggio-uomo dalla sua riduzione a particella e con esso un'idea di romanzo che dà una forma alla realtà.

Ma l'altro volto dello sdoppiamento – quello a rischio di ripiegamento sterile – non è estraneo all'autrice. Lo si può identificare in un ulteriore personaggio-archetipo che contende il posto a don Chisciotte: Narciso.²⁶

Il saggio *I tre Narcisi* segue di poco quello sui personaggi e presenta una simile struttura tripartita, al punto che la critica tende a sovrapporli, facendo coincidere Achille, Don Chisciotte e Amleto ai rispettivi Narciso felice, Narciso furioso e Narciso infelice. I primi, infatti, godono di un rapporto armonioso con la realtà che li riconosce e accoglie; i secondi la rifiutano furiosamente, sentendosi incompresi; i terzi sono portati all'autodistruzione da un odio verso sé stessi che equivale in realtà a un parossistico amore inconfessabile. Eppure, l'apparente osmosi fra le triadi è impedita da una membrana impermeabile, il cui spessore è intuibile leggendo la fine del saggio:

²⁵ Bachtin rileva il carattere carnevalesco della parodia e ne identifica il funzionamento originario nella creazione di doppi o sosia scoronizzanti: «nell'antichità la parodia era indissolubilmente legata con senso carnevalesco del mondo. La parodizzazione è creazione di un *sosia scoronizzante*, è sempre «mondo alla rovescia». Perciò la parodia è ambivalente. [...]. Tutto ha la sua parodia, cioè il suo aspetto comico, poiché tutto rinasce e si rinnova attraverso la morte. [...]. Nella parodia letteraria angustamente formale dell'età moderna il legame col senso carnevalesco del mondo si spezza quasi del tutto. Ma nelle parodie dell'epoca rinascimentale [...] il fuoco carnevalesco arde ancora: la parodia era ambivalente e sentiva il suo legame con la morte-rinnovazione. Perciò nel seno della parodia poté generarsi uno dei più grandi e insieme dei più carnevaleschi romanzi della letteratura mondiale, il *Don Chisciotte* di Cervantes». Bachtin M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., pp. 166-167.

²⁶ La centralità del personaggio di Narciso in Morante è attestata anche dal titolo di un quaderno inedito scritto fra il 1943 e il 1945, il *Quaderno di Narciso*, «sorta di zibaldone dove sono confluiti testi di varia natura – pagine di diario, una minuta di lettera, frammenti e abbozzi – con una netta prevalenza di poesie», fra le quali una intitolata a Narciso (Cardinale E., «*O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri*»: *prime osservazioni sul quaderno di Narciso*, in Zagra G., Buttò S. (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, cit., p. 94). Sulla fenomenologia del narcisismo come filo rosso dell'intera produzione morantiana cfr. Garboli C., *Introduzione*, in Morante E., *Alibi* (1958). *In appendice Quaderno inedito di Narciso*, Einaudi, Torino 2004. Sul quaderno cfr. anche Cardinale E., *Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso*, in Cardinale E., Zagra G. (a cura di), «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, BNCR, 2013.

Che mai potranno dirsi, fra loro, i tre Narcisi, al Caffè? Eravamo troppo lontani per udirli. Ma il loro dialogo, suppongo, somiglierà all'impossibile concerto di tre strumenti, i quali suonino, ciascuno per suo conto, un proprio diverso e patetico Assolo. [P.C.B.A. II, 1473]

I Narcisi “suonano” da soli, non comunicano, non considerano la dimensione dell'altro, cercano ovunque una conferma di sé. L'ipertrofia dell'io incarnata da questa figura può essere letta come addirittura antitetica alla funzione Don Chisciotte: lo sdoppiamento a cui quest'ultimo viene sottoposto per volere d'autore confuta l'assolutezza del protagonista esponendolo a un dialogo conflittuale con ciò che sta fuori dal perimetro dell'io (e dai suoi possibili deliri); il riflesso di Narciso riproduce invece *solo* Narciso, affogando l'individuo nello stagno del sé.²⁷ Da una parte il movimento, dall'altra la stasi; da una parte il personaggio che cerca di non frantumarsi lasciandosi attraversare dalla voce altrui (in maniera più o meno consapevole), dall'altra l'implosione per ossessione individualistica.

Il Narciso può essere quindi letto come un quarto personaggio-matrice che si aggiunge ai precedenti e si configura in particolare come antagonista a Don Chisciotte.

Fra i due si combatte un duello che si potrebbe interpretare ricorrendo in parte alle categorie di Enrico Testa del personaggio assoluto e del figurante (o personaggio relativo):²⁸ il primo dichiara pletoricamente la propria inappartenenza al mondo, non ha contatti esterni e per questo si condanna a un immobilismo e a un'indagine soggettiva esasperata che lo corrode fino a dissolverlo del tutto come personaggio; il secondo si espone alla relazione cercando di sopravvivere nonostante e per mezzo della relazione stessa.

Nei romanzi di Morante i personaggi oscillano fra lo statuto di Don Chisciotte e quello di Narciso. Per sondare l'evoluzione dei rapporti di forza fra questi archetipi, ci concentreremo su modalità e significato dei processi di sdoppiamento che investono tre figure classiche della narrativa morantiana: i genitori, i fratelli e l'io. Dalla caduta delle divinità materna e/o paterna, alla ricerca di un ideale nel fratello eroe, all'implosione della psiche in una serie di doppi che paiono annullare l'io più che rifondarlo, la vittoria sembrerebbe arridere più a Narciso che alla coppia del Cavaliere e scudiero.

²⁷ Sul carattere narcisistico dello sdoppiamento cfr. Rank O., *Il doppio. Il significato del doppio nella letteratura e nel folklore* (1914), Sugar Co. Edizioni, Milano 1987. Questo libro risulta posseduto e consultato dall'autrice. Cfr. anche Freud S., *Introduzione al narcisismo* (1914), in Freud S., *Opere*, a cura di Musatti C. L., vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

²⁸ Cfr. Testa E., *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

Tanto è che Manuele, protagonista di *Aracoeli*, si autodefinisce «canuto Narciso che non crepa» [A. II, 1172] e il monologo ininterrotto in cui trasforma il romanzo sembrerebbe dichiarare il collasso definitivo del personaggio su sé stesso. Esito che risulterebbe coerente, in fin dei conti, con quella che Christopher Lasch, pochi anni prima della pubblicazione del romanzo, aveva definito «la cultura del narcisismo», identificando la tendenza contemporanea del singolo a fuggire dal sociale (e dal politico) per chiudersi in un individualismo esasperato, in un culto del sé minato da un perenne senso di insufficienza e inadeguatezza, che isola l'individuo stesso fino all'autodistruzione.²⁹ Tuttavia, come è noto, l'arte per Morante – pur radicata nel mondo – non si limita mai a riprodurre il caos.

Indagando le dinamiche e il senso degli sdoppiamenti che interessano alcuni personaggi, tenteremo quindi di problematizzare l'esito finale del lungo conflitto che vede contrapporsi Don Chisciotte a Narciso nel corso dell'opera morantiana, nella consapevolezza che a scontrarsi sono principalmente due *intenzioni* romanzesche: una che si introflette fino a dichiarare la propria autoreferenzialità e distanza dal mondo; l'altra che si affaccia all'esterno e si conferma come interpretazione e configurazione del reale.³⁰

3. *La favola degli dèi*

Manuele, leggendo sul libro di fiabe regalatogli dal padre la nota vicenda dell'imperatore vanitoso truffato dai sarti impostori, reagisce con amarezza:

E ricordo che, per esempio, una: *I vestiti nuovi dell'Imperatore* mi fece addirittura gonfiare gli occhi fino al pianto. Troppo mi faceva pena lo spettacolo di quel povero Imperatore illuso, portato in giro fra la gente senza nulla indosso, mentre nella sua credulità si pavoneggiava! E mi domandavo perché il suo Angel de la Guarda non fosse intervenuto a coprire la sua vergogna di un mantello tessuto con perle e rose fresche (secondo la nota moda paradisiaca) e a cacciare con la propria spada i sarti truffatori. Non fosse stata la presenza della zia Monda, che m'impacciava, avrei chiesto a mia madre una spiegazione che valesse a confortarmi, nell'oscuro mio dubbio. [A. II, 1209]

²⁹ Lasch C., *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive* (1979), Bompiani, Milano 1981.

³⁰ Uso il termine di configurazione facendo riferimento alla riflessione sulla mimesi di Ricoeur. Cfr. Ricoeur P., *Tempo e racconto*, cit.

Nella fiaba, i finti sarti dichiarano di tessere una stoffa invisibile a chi non sia degno del rango che ricopre. Più che la beffa al narcisismo del re e dei suoi ministri, i quali non rivelano l'inesistenza dell'abito per paura di dichiarare la propria inadeguatezza, il piccolo Manuele si concentra sul processo di scoronazione e scorno a cui l'autorità viene sottoposta. A farlo piangere è la nudità del sovrano assoluto, la sua bellezza ridotta a carne e la sua posizione rovesciata e confutata: è l'equilibrio di un regno a crollare sotto i colpi di uno smascheramento. Manuele, ben lontano dal provare euforia, rimpiange la stabilità, l'unità immobile di un sistema, preservata da angeli guerrieri: vorrebbe ricoprire il corpo del re del manto tipico delle divinità paradisiache, rendendolo intoccabile. A scacciare le lacrime che dichiarano la sua impotenza arrivano prontamente i baci di Aracoeli, il cui senso potrebbe suonare come quel "è tutto uno scherzo" della *Storia*. Una favola, se non gira a proprio piacimento, può anche essere considerata semplicemente una fola, una bugia.

Ma non è *uno scherzo* per Manuele che, una volta adulto, rintraccia in questa fiaba il senso di un'oscura profezia: probabilmente proprio per questo il suo ricordo la seleziona fra altre più liete. A essere prefigurata è la rovinosa caduta dei suoi sovrani personali, i genitori, e fra i due in particolare la madre. Sono il suo regno e la sua favola a rivelarsi frode in un processo di sdoppiamento che disorienta il protagonista e lo condanna a una precarietà esistenziale.

La dinamica non è nuova in Morante, anzi la si potrebbe identificare come caratterizzante la sua intera opera: in ciascuno dei suoi romanzi gli dèi *devono* decadere. «Il romanzo è l'epopea del mondo abbandonato dagli dèi»,³¹ sosteneva Lukács, e in qualche modo la definizione si adatta allo sdoppiamento generatore delle trame di Morante: il dio trasfigura in *demone*,³² ovvero in un'entità incomprensibile che contemporaneamente tradisce e custodisce la traccia di una trascendenza originaria. L'agnizione finale starebbe nel riconoscere lo statuto umano del dio, il senso della sua parodia.³³

³¹ Lukács G., *Teoria del romanzo* (1920), SE, Milano 2004, p. 80.

³² «Gli dèi discacciati e gli dèi non ancora assurti alla signoria divengono demoni: essi dispongono di un potere efficace e attivo, ma il mondo non ne è più pervaso o non ancora: il senso del mondo è coerentemente e causalmente concatenato, ma riesce incomprensibile alla forza plasticamente efficace del dio fattosi demone, e dal punto di vista del mondo il suo affaccendarsi appare del tutto insensato». *Ivi*, p. 78.

³³ Sul legame fra parodia e sacro si confronti il saggio di Ol'ga M. Frejdenberg, *L'origine della parodia*, in Bonafin M., *Dialettiche della parodia*, cit. La studiosa sostiene che «il legame arcaico della parodia con quanto vi è di più sacro è chiaramente accertato» (4) e «i protagonisti della parodia sono Dio e la madre di Dio» (7), di conseguenza «[n]on dobbiamo trascurare la parentela del tragico e del comico, che ci viene rivelata dall'idea che è alla base di ogni parodia» (8).

La desacralizzazione del genitore coincide con la messa in discussione del narcisismo del bambino stesso: il figlio di dio, scoprendosi figlio dell'uomo, riconosce in sé un tratto di precarietà e imperfezione che lo sconvolge. Il narcisismo di Dio – che, come dichiara L'Amalfitano nell'*Isola di Arturo* è «la prima di tutte le rose»³⁴ [I.A. I, 1017] - fa da specchio a quello del figlio, garantendogli di riflesso una posizione assoluta e irremovibile nel proprio cosmo. L'adorazione idolatrica, fino al servilismo, del genitore è una forma di amore per sé stesso e per la condizione immobile dell'infanzia in cui la coppia adamitica (genitore-figlio) regna indisturbata.

Gli sdoppiamenti parodici interferiscono in quest'ordine, disturbano l'ecosistema narcisistico, lasciano penetrare il mondo in forma di contraddizione e assieme al dio abbassano e mettono in discussione colui o colei che abita alla sua ombra. Scisso fra il trauma e l'opportunità, il personaggio morantiano tenta strategie di ricomposizione del sé a partire da questa frattura primaria: la quale rappresenta il primo esperimento di sdoppiamento a cui reagire.

Fra le divinità più altere del *pantheon* dei personaggi morantiani si annovera Anna, la madre di Elisa in *Menzogna e sortilegio*. Apparentemente, questa divinità regna indisturbata al centro del cosmo della figlia. Ma per valutare l'autonomia reale di questo personaggio – e quindi il peso del suo potere – è necessario interrogarsi sulla particolare postura narrativa che lo enuncia e fa vivere.

La focalizzazione del romanzo è infatti fortemente monologica (questo è vero per tutti i romanzi di Morante, fatta eccezione per *La Storia*): la prospettiva è quella di Elisa, la quale si dichiara, tra l'altro, inaffidabile perché malata di menzogna, come, del resto, l'intera sua famiglia, di cui si appresta a ricostruire la storia. Elisa, come una *medium*, ha intenzione di rievocare i protagonisti della sua vicenda familiare, lasciandosi attraversare dalle loro voci; contemporaneamente però, come una strega (o burattinaia), intende manipolare le loro fisionomie a proprio piacimento, in compensazione dei traumi accumulati nel corso dell'infanzia. Elisa vuole quindi dominare i suoi personaggi, così

³⁴ «Dunque, pare che alle anime viventi possano toccare due sorti: c'è chi nasce ape, e chi nasce rosa. Che fa lo sciame delle api, con la sua regina? Va, e ruba a tutte le rose un poco di miele, per portarselo nell'arnia, nelle sue stanzette. E la rosa? La rosa l'ha in se stessa, il proprio miele: miele di rose, il più adorato, il più prezioso! La cosa più dolce che innamora essa l'ha già in se stessa, non le serve cercarla altrove. Ma qualche volta sospirano di solitudine, le rose, questi esseri divini!». [I.A. I, 1017]

come i suoi ricordi: in essi proietta sé stessa e il proprio desiderio, con larghi margini di distorsione della realtà.³⁵

Ciò non toglie che i personaggi stessi possano sfuggire al suo controllo, destabilizzando il complesso sistema che la narratrice cerca di costruirsi attorno per difendersi dagli assalti di tutto ciò che non può dominare e prevedere.

Quando si parla di Anna, i suoi tratti di personaggio autonomo si sovrappongono quindi *anche* a un desiderio di Elisa: quello di avere una regina assoluta. Questa dinamica è addirittura scoperta nella dedica che inaugura il romanzo: ci si rivolge *Ad Anna ovvero Alla Favola*, apostrofandola come «finzione» e «tela di fumo» di cui la narratrice si cinge per potersi amare.³⁶ Il dominio dell'una garantisce l'identità dell'altra, la vanità della prima cela ed esalta quella della seconda.

La divinizzazione materna passa per la definizione di una sua alterità e distanza: questa donna non assomiglia a nessuno e a nessuno concede di avvicinarsi. La divinità, del resto, non tollera paragoni: le altre donne sbiadiscono al suo confronto, i precetti morali non reggono (ad esempio Anna è blasfema e assolutamente non religiosa), gli uomini le sono indifferenti, tanto quanto gli animali e gli stessi figli. Anna ha un'unica figlia che tratta come una serva, una càgnola, uno schermo, senza mai concederle alcuna confidenza, né dedicarle moti di affetto. Anna si fa baciare solo quando desidera e unicamente a celebrazione della propria gloria. Per il resto è fredda, distratta, annoiata.

Questa donna incarna l'autonomia della rosa, così narcisista da costituire universo a sé, mentre attorno ronzano gli amanti non visti, non considerati se non con un sospiro di noia e indifferenza:

Seduta presso la finestra, col capo un poco ripiegato e le opulente sue spalle mezze scoperte, ella rassomigliava proprio ad una grande rosa estiva, piena di effimero fervore e di malinconia. Non l'avevo mai tanto amata come quella sera; avrei voluto ch'ella, quale una matrigna fiabesca, mi sottoponesse a fatiche astruse e perigliose, a servigi mortali; poiché, ferita e sanguinante per sua colpa, nel mezzo d'un dolore inflittomi da lei stessa, io forse avrei potuto, col dirle: ti amo!, farle capire veramente quanto l'amassi. [M.S. I, 817]

³⁵ La riduzione dei personaggi del romanzo a «fantastici doppi» della narratrice è argomentata in particolare in Bardini M., *Dei "fantastici doppi", ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico* in Lugnani L., Scarano E., et al. (a cura di), *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, cit.

³⁶ «Di te, Finzione, mi cingo, / fatua veste. / [...] // L'ago è rovente, la tela è di fumo. / Consunta fra i suoi cerchi d'oro / giace la vanesia mano / pur se al gioco di *m'ama non m'ama* / la risposta celeste / mi fingo». [M.S. I, 5]

Ad Elisa, quanto al padre Francesco, piace contemplare e servire questa matrona incoronata di trecce (una corona di trecce è la pettinatura che le innalza la stessa Elisa per celebrare simbolicamente la sua dignità).³⁷ Di questo amore tirannico si compiacciono come di un dono. Come aveva notato Calvino, osservando attentamente i rapporti fra i personaggi di questo romanzo, l'amore è qui concepito come un «attaccamento smisurato e [...] fanatico»,³⁸ un'adorazione che può procedere solo dall'indifferenza dell'oggetto amato, dalla percezione di un'incolmabile distanza. L'amore non è e non deve essere contatto, incontro e mediazione: ma sottomissione e cieca obbedienza.

Per questo, nella ricostruzione di Elisa, Anna *non può* in alcun modo amare il padre; al massimo può rivelarsi dedita a un fantasma, come quello di Edoardo: il nobile (quindi di estrazione sociale adeguata all'altezza materna) cugino che le assomiglia in maniera speculare, come si evince dalla scena in cui i due – ancora giovani e al tempo fidanzati – si scambiano gli abiti riconoscendosi l'uno nell'altra.³⁹ Edoardo è Anna, quindi, ed amarlo corrisponde a ribadire il proprio amore per sé stessa. Ridotto a fantasma dopo la sua morte prematura, il sadico Cugino è l'unico in grado di asservire la domina incontrastata del romanzo e di condurla in una prigione metaforica di follia ed esaltazione, che la estranea totalmente dal mondo.

L'isolamento dell'idolo corrisponde perfettamente al desiderio di Elisa di preservarne l'integrità. Interessante a tal proposito notare la sovrapposizione di ruoli che si determina fra Elisa e Edoardo in questa storia. Quando lo presenta, così lo descrive la narratrice:

Il quarto è “Il cugino”, vero colpevole, e, potrei dire, inventore di tutta la nostra vicenda, e subdolo tessitore d'ogni nostro intrigo. Egli mi nasconde il volto, forse per vergogna d'avermi, in altri tempi, insidiata e schernita; o forse per qualche sua nuova malizia. [M.S. I, 33]

³⁷ «Perché soffrisse meno il caldo, io le avevo rialzato intorno alla testa, in un'alta corona di trecce, i capelli madidi di sudore. Seduta accanto a lei, nella penombra, contemplando ora il suo bianco profilo, ora i suoi piedini nudi, vissi alcuni minuti felici». [M.S. I, 816] Sulla simbologia delle trecce e sulla loro evoluzione da elemento fiabesco a feticcio ambiguo del *romance* cfr. Porciani E., *Nel laboratorio della finzione* cit.

³⁸ Calvino I., *Un romanzo sul serio*, «L'Unità», 1948.

³⁹ Or sotto questo travestimento risaltò ai loro sguardi una cosa di cui non s'erano accorti prima, e cioè la singolare somiglianza delle loro fattezze. [...]. Una simile scoperta li deliziò; accostò l'uno all'altra, dinanzi allo specchio, ridevano e confrontavano le loro immagini, Edoardo ricercandosi in Anna con la vaghezza trasognata e fantastica di un Narciso che si rispecchia in un'acqua notturna, e Anna trepidando nella gloriosa, materna gioia di chi riconosce in un volto amato la testimonianza del proprio sangue». [M.S. I, 216-17]

Entrambi sono narratori, tessitori di intrecci *di fumo* attraverso cui identificarsi, imporsi, esercitare un dominio sul destino proprio e altrui. Ma l'onnipotenza di Edoardo è messa in dubbio dalla sua morte precoce: di riflesso vacilla anche quella di Elisa.

L'idolo, infatti, si incrina: succede ogni volta che Anna abbassa sul marito Francesco uno sguardo che non sia di puro disprezzo. L'atteggiamento di Anna nei confronti del coniuge è generalmente di rifiuto e superiorità. Francesco è il brutto, il nero, il butterato; inoltre è povero e impossibilitato a ricoprire la sua dea di gioielli: è inadeguato e di conseguenza servo. Elisa, che vorrebbe essere Edoardo – e nella sua fantasticheria lo diventa – in realtà assomiglia molto a questo padre, di cui riproduce quasi fotograficamente il volto (in lei non devastato dalle cicatrici del vaiolo) e il carattere contraddittorio (orgoglioso e servile al contempo). Proprio questa specularità le risulta rivoltante, al punto che vorrebbe uccidere questo doppio denigratorio, arrivando a sacrificare sé stessa, affinché nulla possa turbare l'assoluta autonomia del dio:

– Non avvicinarti a lei! non toccarla! esci dalla mia camera! esci dalla mia camera o ti ucciderò! – Mi figuravo di veder balenare da un istante all'altro il coltello di cui s'era parlato poco prima; ed ero decisa a disarmare mio padre, e magari a trafiggermi io stessa avanti che mia madre venisse colpita. [M.S. I, 847-48]

Il rigore con cui la narratrice esprime la negazione dell'altro e del sé in onore dell'unico dio (Anna-Edoardo) tradisce la reale fragilità su cui si fonda questo cosmo personale. La madre, infatti, è stata già vista cedere al marito e come sciuparsi al suo tocco:

Era in piedi, mezzo svestita, presso il letto in disordine, e il suo viso, fattosi tanto pallido da sembrar d'una tinta olivastria, aveva un'espressione dura. I bei capelli, ch'io stessa le avevo pettinati nel pomeriggio, le cadevano sulle spalle arruffati e scomposti. [M.S. I, 822]

La sua figura si compromette definitivamente alla morte di Francesco: a differenza di Elisa, che si ostina nel negare amore al padre, Anna ammette la propria dipendenza dal marito, detronizzandosi in maniera definitiva agli occhi della figlia:

– E adesso son sola, – esclamò volgendo la testa in qua e in là con fatica, e senza mai guardarci, – son sola, non ho più marito, non ho più nessuno. Lui m'amava, lui solo m'amava, e io l'ho respinto per amare uno spettro. E adesso non ho più nessuno, son sola. Francesco! Francesco mio! [M.S. I, 913]

Siamo di fronte alla caduta del dio nella sua parodia: conseguentemente l'immagine di Anna appare trasfigurata, invecchiata e imbruttita:

Ella m'apparve tanto invecchiata e irriconoscibile, ch'io fui per gettare un grido.
Nei suoi leggeri abiti d'estate, sembrava infagottata stranamente, come avesse freddo; e non solo il suo volto, ma fin le sue mani e le sue braccia, nude fino al gomito, erano d'un pallore quasi innaturale. Sotto il cappello di paglia, fra i ricci in disordine, le sue fattezze apparivan devastate, il naso affilato, cereo come quello d'una morta, le labbra rilasciate e anelanti. E gli occhi si dilatavano in una espressione indifesa, piena d'orrore e di paura.
[M.S. I, 912]

Elisa, che non può accettare questa metamorfosi, rimuove la madre e la sostituisce con Rosaria, ex amante del padre. La matrigna potrebbe essere definita il doppio parodico di Anna: se questa è paragonata alla notte, Rosaria è il giorno; tanto la prima è austera e fredda, quanto la seconda è eccentrica, accogliente e calorosa. «Povera regina da fiera» [M.S. I, 347], come la definisce Edoardo, rovescia l'alto rango materno in uno spettacolo di abbondanza ed eccesso, che attrae Elisa fin dal primo incontro:

Stretta nel busto, e ridondante nei fianchi e nel seno, ella appariva più solenne di un arcivescovo; né parevano, quelle che la coprivano, stoffe da signora, bensì drappi e tende, apprestati per qualche gran cerimonia. Era carica di collane, braccialetti, pendenti, e anelli d'ogni foggia; ed io rimpiangevo che i suoi moti troppo vivaci m'impedissero di studiare uno per uno quegli ingegnosi ornamenti. [M.S. I, 615]

Rosaria è il corpo tracotante e carnevalesco che si oppone alla fisicità repressa di Anna (e/o di Elisa). È la prostituta che, ridendo della maternità, si appresta a fornirne una versione più vicina e accogliente, seppur contraddittoria: Rosaria è prodiga di baci, carezze e vezzeggiativi che consolano Elisa, come un tempo avevano lenito le frustrazioni di Francesco. Scegliendola, Elisa si trova di fronte a un'opportunità: quella di rivalutare, insieme a sé stessa, il padre (Rosaria ama la figlia *in quanto* specchio del padre), fino ad ora negato e sostituito da un fantasma, suo riflesso idealizzato. L'accettazione della coppia parodica dei genitori (Rosaria e Francesco al posto di Anna e Edoardo) consentirebbe ad Elisa la fuoriuscita da un *Eden* ormai assiderato verso la vita.

Ma la fanciulla, gelosa dell'umanità contraddittoria della matrigna, della sua socialità e dei suoi amanti, si ritrae nuovamente nella propria stanzetta privata: così come non era stata in grado di accettare la caduta di Anna, preferisce spettralizzare la stessa Rosaria per poterla amare di un amore esclusivo. L'incontro con il doppio non sembra quindi aver

comportato alcun mutamento reale nell'atteggiamento di chiusura della narratrice, che continua a costruirsi un regime di larve per non confrontarsi con la realtà che le smaschera.

Eppure, queste stesse larve ridono di lei e sono pronte a ribellarsi e umanizzarsi, a contraddirsi vicendevolmente per trascinare la narratrice fuori dalla dimensione utopica e ottusa dell'infanzia, in cui regna incontrastato il genitore-dio (e il figlio che lo adora). Ride, significativamente, Anna, pronunciando il nome di Elisa prima di morire. La parola, che la figlia decide di interpretare come una conferma narcisistica, è attraversata da una nota di comicità che ne rende enigmatico il senso:

Io volai verso il letto; e di nuovo ella mosse i labbri a dire: Elisa, Elisa, in un debole riso di malizia e di allegria, come se nominasse il più comico personaggio che sia dato d'incontrare al mondo. Ciò non era proprio del tutto lusinghiero; ma io non pensavo certo ad offendermi. [M.S. I, 926]

Se il meccanismo del doppio parodico è solo attivato e subito disinnescato da Elisa, differente risulta la reazione di Arturo, nel secondo romanzo morantiano, di fronte allo sdoppiamento paterno. Di conseguenza appaiono contrapposti i finali: mentre Elisa resta chiusa nella sua stanza, Arturo attraversa il mare abbandonando l'isola della propria infanzia. Il movimento è reso possibile dal riconoscimento (come vedremo, però, solo parziale) della caduta del dio: Wilhelm Gerace.

Il processo di divinizzazione di Wilhelm da parte del figlio non è differente rispetto a quello di cui era investita Anna in *Menzogna e sortilegio*, anzi, lo si potrebbe definire ulteriormente marcato. Anche in questo caso, il genitore è un diverso: in primo luogo perché straniero e quindi fisicamente distinto dalla popolazione dei procidani. Wilhelm è alto, biondo, ha occhi azzurri e può parlare una lingua incomprensibile ai bassi e scuri compaesani, a cui mai rivolge la parola. Non ha un lavoro e non si interessa di questioni legate al denaro: la sua situazione materiale rimane ignota. È libero e slegato da tutti, in particolare dalla famiglia: è infatti orfano di padre e madre (verso la quale nutre un profondo rancore, identificandola con termini quali dovere e sacrificio); è vedovo; al mondo ha un unico figlio, a cui dedica poche attenzioni.

Per Arturo Wilhelm non è un corpo, bensì un'essenza: non ha un'età, non muta né si trasforma, non tocca, né bacia, né abbraccia («nemmeno in sogno m'era mai balenata l'idea che la sua bocca potesse dare dei baci. Si pensano simili cose di un Dio?») [I.A. I,

1111]). La sua dimensione è la lontananza – rappresentata dai continui viaggi di cui non si conosce la meta – e il mistero insondabile e da non interrogare. La sua presenza-assenza pervade l'isola «come una specie di nube [...] carica d'oro, azzurro torbido» [I.A. I, 1365], qualcosa di immateriale, leggero e onnipresente, a cui Arturo si inchina con cieca fede:

Io, a somiglianza dei mistici, non volevo ricevere spiegazioni da lui, ma dedicare a lui la mia fede. Quello che aspettavo da lui, era un premio per la mia fede; e questo Paradiso sospirato mi sembrava ancora tanto lontano che (non lo dico per modo di dire), io non riuscivo a raggiungerlo nemmeno in sogno. [I.A. I, 1018]

Wilhelm costituisce il pilastro su cui si regge la stabilità del cosmo arturiano, organizzato attorno a una serie di Certezze Assolute, di cui la prima recita: I. L'AUTORITÀ DEL PADRE È SACRA [I.A. I, 979]. Dichiarazione da leggersi in abbinamento alla quarta Certezza:

IV. NESSUN CITTADINO DELL'ISOLA DI PROCIDA È DEGNO DI WILHELM GERACE E DI SUO FIGLIO ARTURO. PER UN GERACE DAR CONFIDENZA A UN CONCITTADINO SIGNIFICHEREBBE DEGRADARSI [*Ibidem*].

Infatti, la sacralità prevede l'esclusione dal contatto, dal confronto e dalla competizione. Non solo i compaesani non devono instaurare rapporti con il dio (e viceversa), ma nessuna persona lo deve intaccare; a meno che non sia immaginaria, letteraria, eroica o già morta, come la madre di Arturo stesso, che di conseguenza non rischia di divenire un ostacolo all'esclusività dell'unico genitore. Il dominio assoluto deriva da una forma di isolamento e rischia di degradarsi con l'irruzione di una qualsiasi alterità, che rompa l'incantesimo dello specchio. Come affermerà l'adulto narratore, in un commento retrospettivo alla sua stessa storia:

mi viene in mente la favola di quel cappellaio che piangeva o rideva sempre a sproposito: giacché gli era dato di scorgere la realtà unicamente attraverso le immagini d'uno specchio stregato. [I.A. I, 1017]

Il suo specchio stregato è il padre, parametro di interpretazione di sé stesso e del mondo intero.

Finché egli resta isolato e sdegnoso, tutto compreso in un narcisistico amore di sé, per Arturo non costituisce alcun problema vivere alla sua ombra, cercando goffamente di

imitarlo e meritarlo, pur nell'amara consapevolezza di una distanza incolmabile, contrassegnata anche fisicamente dal suo essere "moro".⁴⁰

Dinamiche di competizione con l'idolo si istaurano solo dal momento che questo si abbassa: ciò accade in primo luogo con la comparsa di Nunziata.

Arturo, inizialmente, cerca e trova una forma di complicità con la spaurita signora Gerace, «la padrona di tutta Procida» [I.A. I, 1032], percependola, più che regina, come una specie di sorella goffa e fiduciosa, una complice: al punto che arriva a contraddire parzialmente l'opinione del padre, sostenendo la bellezza della matrigna.

A rompere l'equilibrio possibile è il senso di esclusione definitiva che Arturo prova durante la prima notte di nozze: l'urlo di Nunz lacera la stasi mitica di un'isola senza tempo e senza trasformazioni, abbandonando il suo fedele custode al rimpianto: «mi parevano una specie di limbo beato, a ripensarci, adesso, i tempi di quand'essa non era ancora sull'Isola» [I.A. I, 1129]. Essendo impossibile negare il dio, accusandolo di aver tradito l'esclusività del rapporto con il figlio, Arturo direziona il proprio odio verso Nunziata: la rende innominabile, la sfida per ferire – di riflesso – il padre che, scegliendola, si è degradato.

Una tregua si verifica durante la gravidanza di Nunz: il mistero della sua trasformazione in una sorta di divinità morbida e pacata, riavvicina Arturo. Il processo è da intendersi in realtà come un'inconscia evoluzione della strategia d'attacco al padre da parte del figlio: Arturo sta cercando di sostituire alla divinità paterna quella materna. In una scena significativa – che ricorda l'incoronazione di trecce con cui Elisa onora Anna nel romanzo precedente – Arturo impone una nuova pettinatura a Nunziata, simile a quella che aveva visto portare dalla madre in una vecchia fotografia: anche qui si tratta di trecce e anche

⁴⁰ Come dimostra Brugnolo, rifacendosi a categorie girardiane, è anzi propriamente la distanza irraggiungibile del mediatore a garantire una forma di adorazione felice e priva di competizione. Nel triangolo dei rapporti mimetici, Wilhelm rappresenta tanto il mediatore, quanto l'oggetto dell'amore di Arturo, per effetto di uno sdoppiamento narcisistico. Il crollo della sua figura (il passaggio da un mediatore esterno a uno interno, più vicino e quindi sostituibile) viene letto dal critico in termini di crisi, ma anche di possibilità: se da una parte «ciò che ci viene mostrato [...] nell'*Isola di Arturo* di Elsa Morante è [...] il crollo catastrofico del modello edipico inteso come dispositivo fondamentale atto a contrastare la sempre incipiente crisi mimetica, la rivalità di tutti con tutti» (199), dall'altra l'abbattimento della gerarchia potrebbe permettere di «sentire l'altro come un nostro fratello, chiunque esso sia: grazie a esso il solitario lettore moderno riesce a rappresentarsi «il suo prossimo come se stesso», e a strapparsi da quel sentimento orgoglioso-penoso di 'essere diverso da tutti' che è la vocazione della modernità» (211-12). Cfr. Brugnolo S., *Il chisciottismo dei periferici. Sulle dinamiche del desiderio mimetico ne L'Isola di Arturo di Elsa Morante*, in Antonello P., Fornari G. (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Transeuropa, Massa 2009.

qui la nuova foggia celebra Nunziata quale «regina di tutte le donne» [I.A. I, 1143]. L'acconciatura, inoltre, confuta obliquamente la volontà di Wilhelm, il quale aveva ordinato fin da subito alla matrigna di tenere i capelli sciolti.

La competizione diviene esplicita dal momento in cui Arturo scopre di desiderare Nunziata non come madre, ma come moglie: la transizione è sugellata dal bacio fatale e dalla proposta di costituire un nuovo nucleo, che escluda definitivamente l'antico dio.

Ciò avviene in concomitanza con l'apparizione di un ulteriore personaggio, che collabora alla disintegrazione dell'autorità paterna: Tonino Stella. Se con Nunziata Wilhelm resta in posizione dominante, i rapporti di forza si rovesciano nel caso della sua relazione con il misterioso "ergastolano". Wilhelm non solo si umilia, ma si priva della propria libertà: la sua permanenza nell'isola si protrae più a lungo del solito e le sue abitudini si trasformano radicalmente, insieme al suo corpo: «e il colore bianco della sua pelle, ai mesi di luglio e di agosto, mi dava un senso luttuoso e innaturale, come se assistessi a un qualche malsano rivolgimento del cosmo» [I.A. I, 1279]. Wilhelm è innamorato di qualcuno che non lo ama, ed è questa situazione di subalternità a renderlo schiavo, a trasformarlo nella parodia di sé stesso. «VATTENE PARODIA» [I.A. I, 1299] sono le parole che Stella rivolge all'amante e che trafiggono Arturo col loro senso di sacrilegio: la divinità è definitivamente caduta, il Signore dell'isola si è fatto servo. Arturo fornisce questa definizione di parodia: IMITAZIONE DEL VERSO ALTRUI; NELLA QUALE CIO' CHE IN ALTRI È SERIO SI FA RIDICOLO; O COMICO; O GROTTESCO [I.A. I, 1299]. Il padre si è trasformato in un'imitazione grottesca del padre stesso: non è più all'altezza degli attributi che per Arturo costituiscono la sua essenza.⁴¹

I dialoghi con Stella e con Nunziata, inoltre, contribuiscono a ricollocare la figura paterna nel tempo e nello spazio, dimensioni sconosciute agli dèi: Wilhelm, dicono le due voci

⁴¹ Secondo Lucia Dell'Aia, la parodia in Morante non può limitarsi ad essere interpretata come abbassamento comico; piuttosto rappresenta il mistero costituito dalla compresenza di umano e divino. Nella parodia come mistero dell'umano, declinazione del trascendente nel corruttibile, la studiosa legge uno dei tratti caratterizzanti di tutta l'opera morantiana, interpretata nei termini di una nostalgia del divino: «Il fatto allora che Arturo, tentando di svelare il mistero paterno, abbia scoperto che si tratta di una parodia, non autorizza affatto a pensare ad essa nei termini della definizione che egli stesso ne dà nel romanzo, leggendola sul vocabolario. Non sembra, infatti, che essa abbia a che fare con il comico o con il grottesco o con il ridicolo, perché, come abbiamo già visto, Arturo non riceverà mai nessuna di queste impressioni da suo padre; e l'ambiguità, la doppiezza (il fatto di essere ape e rosa insieme), la mescolanza di caratteri umani e divini, che facevano di lui un mistero, rimarranno inalterate fino alla fine del romanzo» (104); «dall'amore per un universo perduto e non più raggiungibile nasce la parodia come scandalo, sgambetto alla triste mescolanza della condizione umana, alla intrinseca contraddizione di esseri perennemente desideranti e mancanti» (108). Dell'Aia L., *La parodia nei romanzi di Elsa Morante*, «Cuadernos de Filologia Italiana» vol. 14, 2021, https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.48727.

che interferiscono con la favola arturiana, è vecchio, è solo e non è nemmeno bello, bensì sporco al punto di puzzare talvolta. Non è un eroe e nemmeno un viaggiatore: le sue avventure sono paragonabili a quelle di un cardellino, che non si allontana mai troppo dal nido. Wilhelm è quindi soltanto un uomo al pari di altri uomini.

Anzi, la sua posizione ormai è di svantaggio rispetto a quella dello stesso figlio: non solo, infatti, Nunziata (pur reprimendosi) gli preferisce Arturo, ma lo stesso Tonino Stella potrebbe essere interpretato come un doppio del narratore, in quanto è “moro” *come* lui (e come lui porta nel nome un richiamo alle stelle). Quando Arturo incontra il sedicente ergastolano nello “stanzone”, la prima cosa a urtarlo è la sua bellezza mediterranea: «Forse non avrei esecrato fino a quel punto la sua bellezza, s’egli fosse stato biondo; ma era moro, invece, quanto e più di me; e ciò produceva nei miei sentimenti, non so perché, l’urto di un dramma insopportabile» [I.A. I, 1308]. Ciò che risulta insopportabile, si potrebbe dedurre, non è tanto l’idea di essere stato sostituito da una sorta di controfigura, ma l’improvvisa consapevolezza, di riflesso, di avere potere sul padre e la prefigurazione – attraverso quello di Stella – di un possibile rifiuto della sua autorità. Come Elisa con il suo doppio Francesco, anche Arturo lancia una posata (sostiene una forchetta, non un coltello, senza però esserne certo) contro questa sua proiezione che minaccia il sogno. Non si rassegna a rompere la sfera di cristallo.

Il ragazzo agisce secondo una medesima logica conservativa con Nunziata: nel momento in cui questa si dichiara pronta a concedersi, Arturo si ritrae, nascondendosi in una grotta ed evitando in tal modo di portare a termine la competizione col padre:

“Vattene. Ormai è finita. Io non ho più amore per te, né odio per altri. Non ho sentimenti per nessuno. Vattene a casa, vattene, che nemmeno mi piaci”. [I.A. I, 1350]

La favola del padre, è evidente, sorregge la favola del sé e abbandonare questa figura ideale significa mettere in discussione il proprio narcisismo. È Wilhelm stesso a smascherare la vanità del figlio:

Ella infatti, oh grande Hidalgo, oh Don Giovanni, oh re di cuori, di colpo s’incapriccia di tutti quanti. E va lanciando a tutti quanti i Suoi strali come Amore figlio di Venere, e se non ci coglie, poi, s’ingelosisce... Secondo la Sua pretesa, il mondo intero dovrebbe fare l’innamorato di Arturo Gerace. Ma per la parte Sua, poi, la Vostra Signoria non ama nessuno, dato che siete un capriccioso e un vanitoso e un egoista e un furfante, preso unicamente dalle vostre bellezze. [I.A. I, 1329]

La stessa compassione che Arturo prova nei confronti di Wilhelm, che adora «chi gli dice *parodia*» [I.A. I, 1366], che è stato ridotto a parodia, è anche compassione per sé stesso: per la fine di un universo immobile di cui costituiva il centro, in quanto unico figlio del dio.

Per non intaccare definitivamente il mistero, ormai compromesso, Arturo se ne va dalla sua isola, senza però mai smettere di rimpiangerla, come suggerisce il famoso verso della poesia in esergo al romanzo: *fuori dal limbo non v'è eliso*.

Le possibilità della parodia di smascherare il narcisismo sono quindi pienamente inscenate in questo romanzo, ma per valutare le reali conseguenze di apertura all'altro verso cui sfocia il processo di abbassamento è necessario attendere *La Storia*, vera opera polifonica di Morante, in cui la pur onnisciente voce narrante si dimostra pronta ad accogliere parole e storie altrui con la *pietas* di un estremo aedo dell'umanità.

Nella *Storia*, in maniera significativa, non troviamo divinità da spodestare. Un'allegoria di questa condizione è costituita dalla Tribù dei Mille: fluttuante e promiscuo nucleo familiare in cui abbondano anziani e ragazzini, mentre manca quasi completamente l'età di mezzo, quella dei genitori e dell'autorevolezza.

I padri sono generalmente assenti nel romanzo: perché morti, o arruolati, o disertori (quindi costretti a nascondersi), o ignoti. Le madri sono bambine, o sono infantilizzate e animalizzate: due figure iconiche di questa condizione sono Carulina della Tribù dei Mille e Ida Mancuso. La prima è letteralmente una bambina che, senza la minima idea di chi possa averla ingravidata – come fosse successo in sogno – ha dato alla luce due gemelline. Ignara quindi dei misteri del sesso e, «[f]orse, troppo impreparata alla maternità, essa, piuttosto che due fantoline minori, vedeva in loro quasi due sue coetanee nane, uscite da lei a sorpresa» [S. II, 470]. Se Carulina personifica l'irruenza vitale e il desiderio di gioco dell'infanzia, Ida ne rispecchia l'ingenuità, la tendenza ad affidarsi alla potestà altrui, l'atteggiamento insicuro, spaurito e, al fondo, barbaro: «Ida era rimasta, nel fondo, una bambina, perché la sua precipua relazione col mondo era sempre stata e rimaneva (consapevole o no) una soggezione spaurita» [S. II, 278] e «la stranezza [dei suoi] occhi ricordava l'idiozia misteriosa degli animali» [S. II, *Ibidem*].

Anche l'unico lacerto di classica famiglia borghese presente nel romanzo, la famiglia di Davide Segre, scompare insieme alle sue gerarchie e consuetudini nella brutalità del lager di Auschwitz.

Il modello genitoriale, in generale, è talmente abbassato da non innescare alcun processo imitativo-competitivo. È piuttosto l'immagine della fragilità umana pienamente riconosciuta: Auerbach parlerebbe di creaturalità.⁴² Tutti i personaggi (umani e non) di questo romanzo sono simili in quanto creature: corpi mortali e vulnerabili. Tutti, in quanto creature, scontano la propria distanza dal Creatore; ma al contempo possono godere la gioia di una possibile fratellanza. L'umanità intera è quindi la parodia di un dio: una condizione contemporaneamente di debolezza e di forza, in quanto, nell'apparente svilimento, si cela l'occasione di superare l'isolamento narcisistico rappresentato dalla figura del dio stesso.

Nemmeno dieci anni separano *La Storia* da *Aracoeli*, eppure, nell'ultimo romanzo morantiano, l'atmosfera muta radicalmente e si verifica una sorta di regressione a uno stadio originario e patologico di chiusura. In primo luogo, le divinità riprendono il proprio posto intatto nell'eliso di Manuele: l'adorazione nei confronti dei genitori supera i livelli parossistici del primo romanzo. La negazione della caduta, inoltre, con la conseguente rimozione delle contropartite parodiche, contribuisce all'involuzione narcisistica della voce narrante, perseguitata da un'autoscopia che rischia di disintegrarla.

Sono due, in questo caso, i tipi di divinità che presiedono alla stabilità del cosmo del protagonista-narratore: il padre e la madre.

Il culto di Eugenio Amedeo Ottone è in realtà esclusivamente astratto e convenzionale, puro riflesso della dedizione che *Aracoeli* dimostra nei suoi confronti. Il rischio di una classica competizione edipica è sventato dalla distanza – anche fisica – di questo nume solare, che solo raramente compare nell'infanzia del figlio. Per Manuele il *Comandante*, impettito nella sua uniforme, simbolo di ordine e gerarchia, è addirittura innominabile: il termine *papà* non si addice alla sua figura, all'incapacità di tenerezza che la contraddistingue:

⁴² Trattando del tardo Medioevo, Auerbach conia la categoria di realismo creaturale con l'intento di richiamare tanto gli effetti artistici di un'antropologia cristiana, legata ai concetti di sofferenza, caducità, dolore e distanza da Dio, quanto una possibilità di uguaglianza e alleanza determinata proprio dal comune stato di creature. Il realismo creaturale è ereditato nel tempo in particolare dalla letteratura russa ottocentesca, la quale si differenzia da quella francese per una rappresentazione più universale e meno sociale dell'uomo nella realtà; il concetto di creaturalità trova infine uno dei propri interpreti italiani in Pasolini, per il quale lo stadio creaturale segnala un momento di crisi ideologica, quando ad unire gli uomini resta solo il corpo. Corpo che ad ogni modo si propone come punto di partenza per una ricostruzione. Cfr. Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), vol. 1, cap. X, Einaudi, Torino 2000. Cfr. anche Castellana R., *La teoria letteraria di E. Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Artemide, Siena 2008.

sempre piú lo sposo d'Aracoeli, invece d'incarnare, per me, la specie paterna, mi rappresentava un culto. Fino dalla mia nascita, per me *paternità* significava *assenza*; e si sa che l'assenza è una legge ordinaria dei numi, i quali poi, col fulgore delle loro apparizioni straordinarie, ci confermano la propria sostanza numinosa. [A. II, 1269]

Manuele non si identifica come figlio del padre, il suo vero *Dios* è quello materno:

Il traguardo era Aracoeli accoccolata in terra, che mi definiva il percorso con le due braccia stese. Dios te lo manda. E traballando il niño pioniere si buttò allo sbaraglio senza le dande sotto il comando di Dio. Fino al traguardo glorioso dell'applauso e delle risa e dei baci e degli occhi di stella e delle mammelle trepidanti. DIOS. [A. II, 1086]

Di contro all'incorporeità paterna – la cui presenza è simile a una nebbia dorata, di uno splendore evanescente - Aracoeli è una «voce di gola, intrisa di saliva» [A. II, 1052], è il rumore di baci schioccanti, è «occhi, [...] latte, [...] mestruo, [...] saliva» [A. II, 1172]. Le sue braccia aperte, le mammelle trepidanti, trasfigurano la figura tipica del dio-genitore incontrata nei romanzi precedenti: si realizza una sorta di fusione fra l'innalzamento regale e l'infantilizzazione. Aracoeli, infatti, è la regina indiscussa di Manuele, ma è una sovrana morbida, accogliente e infantile, sempre pronta al gioco come Carulina, ignorante e credulona, appassionata di fiabe tanto quanto il figlio. A differenza di Anna o di Wilhelm, la madre andalusa non vincola il proprio amore ad alcuna dinamica di potere: non è mai padrona, né serva, bensì, sia nei confronti del marito che del figlio, dona spontaneamente il proprio affetto senza frapporre distanze o rivendicazioni.

Non è, quindi, una regina incoronata (significativamente non si acconcerà mai con delle trecce, come le sue antenate); non è forse nemmeno una dea; Aracoeli è piuttosto una Madonna con bambino: la posa in cui il ricordo di Manuele la immortalava e perpetuava, mentre lo allatta seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro, appartiene all'iconografia mariana.

La madre viene fatta coincidere con la Vergine e il suo corpo – pur così presente – è interamente funzionale alla maternità, avvolto dal mistero di un pudore atavico, un enigma da non sciogliere.

È di conseguenza proprio l'irruzione del corpo sessuato a rovesciare la Madonna nella sua estrema parodia: la puttana. Ed è il corpo a subire una metamorfosi radicale, che Manuele si limita a rimuovere da bambino e – una volta adulto – a valutare in senso peggiorativo.

Manuele distoglie lo sguardo dalla parodia, non tollera che l'immagine ideale risulti intaccata, perché non accetta di perdere la propria posizione centrale nell'universo materno: vorrebbe continuare a credere nella «favola mammarola» che «m'incoronava[no] re di bellezza» [A. II, 1172] e non affrontare i «Sahara futuri» [*Ibidem*] dell'indifferenza e del disamore. Di conseguenza nega la compresenza di madre e femmina di fronte a cui lo pone lo sdoppiamento di Aracoeli, e concepisce l'una come negazione dell'altra.

La prima volta che, da bambino, Manuele sente il termine “puttana” in relazione alla madre, a differenza di Arturo con l'appellativo “parodia” rivolto al padre, non corre a cercarne il significato sul vocabolario, ma si limita a rimuoverlo. Fino a quando esso non lo travolge anni dopo:

[p]er caso un giorno all'uscita udii pronunciare da uno studente del ginnasio la parola *puttana*. E all'istante avvampai nel viso, come un ruffiano smascherato. È stato in quel punto che, alfine, la sostanza infamante – se non proprio il significato esatto – della famosa parola, mi s'è rivelato in pieno, quasi al suggerimento di uno spettro. Finché era viva, nessun indizio o discorso era bastato a farmi intendere che Aracoeli era il nostro disonore. [A. II, 1419]

Così come la parola torna e si riempie di significato in bocca altrui, anche la parodia di Aracoeli – negata dal bambino – ritorna a contendere il primato della madre-Madonna nei sogni dello stesso.

Se in lei si riconosceva una somiglianza, era solo con quell'altra – spudorata e smaniosa – che mi si portava dietro fino all'ultima estate. Anzi era lei, per forza dovevo riconoscerla; ma ridotta a una vecchia laida, cascante e imbellettata, che si dava a mimare una frenetica indecenza. [A. II, 1418]

Mezza nuda nel suo ridicolo vestitino troppo stretto e corto, con un riso di pazza essa dimenava i grossi fianchi e il sedere, rigirando gli occhi bistrati come torbidi segnali. Alle sue mosse sconce, la corta vesticciola le risaliva lungo le cosce grasse e senili, fin quasi all'inguine, del quale io fuggivo la vista; mentre la sua bocca smaniava in un richiamo untuoso e plorante, di una intimità repulsiva ai miei sensi. [A. II, 1419]

La sua funzione è descritta come persecutoria: è lo spettro delle notti di Manuele, che non gli concede di soffocare nella linearità di una favola la contraddittorietà della realtà.

Per quanto io voglia ricacciarla, essa non mi risparmia le sue visitazioni: dove spesso si appaia con la prima Aracoeli, pari a una sua sosia sfigurata. L'una Aracoeli mi ruba l'altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano l'una nell'altra. [A. II, 1067]

Aracoeli Madonna e Aracoeli puttana potrebbero essere considerate una coppia non dissimile da quella originaria di Don Chisciotte e Sancio Panza: la seconda rovescia la prima; una voce si intromette nell'altra con intenti disvelatori. Di sottofondo si sente una risata che, simile a quella di Anna in fin di vita, si rivolge al narratore: è la risata del personaggio che si ribella all'appiattimento monodimensionale, all'interpretazione univoca, alla favola compensatoria.

Manuele, quasi costretto dal personaggio a riconoscere lo sdoppiamento, si trova di fronte a due opzioni: condannarlo o accettarlo. L'opportunità che la parodia offre al narratore è quella di imparare una nuova forma di amore che sappia divincolarsi dal rispecchiamento narcisistico: la compassione. Quella compassione che Arturo dice di aver provato nei confronti del padre, abbassato a simile e a fratello. Un sentimento doloroso e sconvolgente in quanto mette in dubbio la propria stessa superiorità: Arturo, che fino ad ora aveva provato compassione soltanto per *inferiori* (donne e animali), «[p]er la prima volta, invece, adesso, conoscev[a] questa violenza disumana: aver compassione del [suo] stesso sangue!» [I.A. I, 1305].

Lo stesso accade a Manuele di fronte a Eugenio Ottone Amedeo, quando, anni dopo la morte di Aracoeli, lo ritrova – fantoccio svuotato e degradato – in un palazzone popolare di S. Lorenzo:

Mai finora nel corso del tempo avevo amato costui. Ma durante la mia visita su all'interno 15 oggi, mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore. E se al salutarmi sulla soglia, invece di porgermi quella sua mano schifosa fredda e sudata, con quella stessa mano lui mi avesse carezzato la testa (una di quelle sue carezze istituzionali, da me sempre accolte in passato con una giusta frigida indifferenza) io forse gli avrei urlato: Ti amo! [A. II, 1453]

Nel romanzo estremo di Morante, la rovinosa caduta della favola d'amore diventa rivelazione di un tipo di sentimento nuovo, in grado di ricucire le relazioni fra esseri umani su un piano differente, meno ideale ma più paritario. L'abbassamento parodico del genitore e la conseguente messa in discussione di sé e del proprio narcisismo diviene possibilità di apertura all'altro. Al «canuto Narciso che non crepa» [A. II, 1172], questi doppi continuano a chiedere di guardare oltre il proprio riflesso.

4. La morte degli eroi

Un'ulteriore declinazione della funzione del doppio si manifesta nel motivo ricorrente del fratello.

La coppia di fratelli acquisisce una progressiva centralità all'interno dei romanzi di Morante, arrivando a ricoprire un ruolo da protagonista nella seconda fase della sua scrittura. La declinazione della coppia muta radicalmente nel corso del tempo, ma presenta una costante fondamentale: il fratello rappresenta sempre una versione migliore di sé. In quanto io-ideale i suoi caratteri umani risultano rimossi e trascesi fino a plasmare un modello di perfezione irraggiungibile. Si può dire che il fratello venga assunto ad eroe e che nei suoi confronti si attivino processi di tipo compensativo. La funzione di questo eroe sembra essere quella di ricostituire il dio perduto o oscurato: l'istituzione di questa coppia avrebbe di conseguenza un significato regressivo, di rimozione della parodia del dio. Lo stesso processo di sdoppiamento pare quindi rovesciarsi di significato: se nel primo caso poteva favorire la fuoriuscita dell'io dal proprio cosmo egocentrico, nel secondo contribuisce a rafforzarne le illusioni, assecondando istinti di chiusura e rimozione del mondo. La coppia di fratelli si fa quindi espressione di una relazione narcisistica: l'eroe permette la contemplazione e celebrazione dell'io-ideale, mentre viene rifiutata la forma reale del sé e dell'altro. Custode di Narciso, l'eroe è significativamente anche il protettore dell'infanzia, come sostiene Manuele in *Aracoeli*: «Non esiste – io credo – in natura, un solo fanciullo o fanciulletto che non abbia, fino dalle sue prime stagioni, eletto – o meglio, riconosciuto – il proprio EROE» [A. II, 1042]. Concorderebbe Freud, secondo il quale forte è il nesso fra narcisismo e desiderio di recupero dell'infanzia quale stadio di onnipotenza dell'io e restaurazione di un amore felice.⁴³

Morante inscena e mette sempre più in primo piano questo tipo di relazione. Allo stesso tempo, però, va rilevata un'altra costante: l'eroe muore (quasi) sempre, lasciando il fratello a specchiarsi nella propria immagine dimezzata e nuovamente orfana. La scelta autoriale è significativa non solo per ricorrenza, ma per il significato che assume: il trionfo narcisistico, infatti, viene confutato e dichiarato incapace di proteggere dall'irruzione del

⁴³ Lo sdoppiamento in un io-ideale verso cui orientare la libido è descritto da Freud quale dinamica narcisistica nella sua *Introduzione al narcisismo*: Freud distingue fra un Ideal-Ich (io ideale) e un Ichideal (ideale dell'io): mentre quest'ultimo è una accezione più evoluta di Super-io, il primo identifica uno stadio tipico del narcisismo infantile, incentrato sull'onnipotenza dell'io e sull'esclusione dell'alterità. Cfr. Freud S., *Introduzione al narcisismo*, cit.

reale. Come la caduta del dio, la fine dell'eroe ribadisce l'esigenza di dialettizzare l'illusione, aprendosi alla percezione dell'altro da sé. Paradossalmente, in questo caso, è proprio la morte del doppio a permettere la riattivazione della funzione parodica dello sdoppiamento. Perdendo la vita, infatti, l'eroe manifesta la propria fragilità umana, dichiara la propria imperfezione agli occhi del fratello, costretto a riconoscere nell'idolo un ibrido, una figura di compresenza, piuttosto che un intero esclusivamente positivo. Nelle differenti reazioni dei personaggi di fronte al portato di questo lutto, possono leggersi i tentativi, vani o di successo, di resistere e convivere con la contraddizione che si è aperta. Proviamo quindi a ripercorrere le traiettorie di alcune relazioni fraterne, osservando da una parte le evoluzioni della coppia, dall'altra gli esiti della sua scissione forzata.

Una prima esemplificazione è data da Edoardo e Augusta in *Menzogna e sortilegio*: si tratta di una coppia secondaria, la quale si fa incubatrice di alcune dinamiche di relazione che saranno in seguito sviluppate o smentite. È interessante notare che non appaiono ulteriori fratelli o sorelle nel romanzo d'esordio: il dominio delle divinità genitoriali sembra essere qui ancora così solido da non richiedere la presenza di un surrogato eroico. A caratterizzare il rapporto fra Edoardo e Augusta è innanzitutto un netto squilibrio fondato sulla diseguale distribuzione di doti fisiche e caratteriali. Augusta, la maggiore, è bruna, sgraziata, un po' gobba, goffa, mentre Edoardo è biondo, leggero, agile e bellissimo, tanto femminile quanto la sorella manca di femminilità. L'opposizione tra i due è talmente netta da risultare stereotipata, come esasperate appaiono le dinamiche di sopraffazione che si innescano proprio sulla base delle reciproche differenze: Augusta si lascia docilmente sottomettere dal fratello, di cui riconosce e celebra la superiorità, accontentandosi di servirlo. Già in questa prima espressione della coppia fraterna Edoardo muore. Augusta tenterà di sostituirsi a lui: ne sono la prova le false lettere che scrive a suo nome allo scopo di consolare la madre Concetta, disperata al limite della follia per la perdita del figlio prediletto. Ma anche in questa situazione Augusta manifesta la propria inadeguatezza, l'impossibilità di ricoprire il posto dell'altro: le lettere mancano di spirito, di quella fantasia megalomane che contraddistingueva il fratello, e la madre, lungi dal venirne consolata, si irrita alla lettura, riconoscendovi la contraffazione, l'impronta del falso. La morte del fratello non innesca quindi alcun processo evolutivo in Augusta, alla

quale non resta che scomparire, lasciandosi erodere dalla stessa malattia che aveva spento Edoardo, a riprova che la copia non ha un'esistenza autonoma rispetto al suo originale. Passando dal primo all'ultimo romanzo, si individuano dinamiche simili nel rapporto fra Eugenio (il padre del protagonista) e la sorella Raimonda (zia Monda), con un correttivo nell'atteggiamento dell'eroe, il quale in questo caso non abusa mai del proprio potere. Anche in questo romanzo la sorella maggiore è descritta come la brutta copia del fratello. L'attenzione non viene posta, però, tanto sulla differenza, quanto sull'effettiva somiglianza che identifica i fratelli come tali: si riconoscono i medesimi tratti, i quali, trasferendosi da un corpo all'altro, subiscono un processo di rivalorizzazione. Così ciò che in Monda è un difetto riaffiora in Eugenio come un pregio, una grazia:

La sua somiglianza esterna con la zia Monda era innegabile: tale, anzi, che al primo sguardo li si riconosceva subito per fratelli. Ma quei tratti comuni di famiglia che in lei risultavano stonati, o scombinati, o fuori posto, invece in lui concordavano a un effetto di prestantza virile, ammorbidito da una sorta di freschezza adolescente. Così, in lui faceva bellezza la statura alquanto più alta della media, con le spalle larghe sul corpo snello. E una certa rigidità quasi meccanica dei movimenti era un segnale positivo del suo carattere risoluto, e insieme disciplinato. Lui pure, come la sorella, era biondo; ma il suo era un biondo sano e solare, non, come quello di lei, scialbo e giallastro. E gli occhi, anche in lui grandi e sporgenti, di colore azzurro slavato e piuttosto inespressivi, in lui, però, non erano guastati dalla miopia (godevano, anzi, di vista ottima) e avevano, inoltre, una orlatura di ciglia corte e fitte d'oro ramato che li accendeva, intorno, di un piccolo sfavillio. [A. II, 1082]

È qui evidente il principio di specularità che al contempo lega e distingue i fratelli, rendendoli l'uno il riflesso torbido dell'altro. Più esplicito è anche l'effetto compensativo che la versione migliore esercita sull'altra, fornendone una sorta di proiezione ideale, in grado di riscattare le imperfezioni in una forma compiuta. Zia Monda, infatti «certo, era conscia della propria inferiorità rispetto a lui; ma senza invidia! pavesandosi, anzi, di quel fratello come di una bandiera di famiglia» [A. II, 1083] e «[t]alora, in cospetto del fratello, essa lo rimirava col sorrisino privilegiato di chi, sdoppiandosi in un'estasi, assista alla propria trasfigurazione» [*Ibidem*].

Anche in *Aracoeli* la sorte si abbatte sulla versione idealizzata del sé, e la figura di Eugenio si degrada e corrompe fino alla morte. Priva ormai della luce del fratello – di cui poteva godere di riflesso – Monda non può che osservare allo specchio la propria stessa eclissi: un volto disarmonico, invecchiato, irrimediabilmente brutto, scavato dal lavoro della morte, ormai attesa come una liberazione.

La zia Monda non era mai stata carina: piuttosto, il contrario. Ma non ricordavo di averla vista mai tanto brutta, quanto oggi sotto quel cappello. [...]. La tinta falsa dei boccoli, che le scappavano fuori da tutte le parti, come trucioli bruciacchiati. I grossi bulbi oculari, simili a palle di vetro dietro le doppie lenti. La pelle chiazzata di un rosa vizzo, che sotto la cipria diventava giallo. Il naso troppo sottile, che sembrava rosicchiato dal gelo. [...]. Era questa sua vecchiezza, specialmente, che le dava l'aspetto folle e comico di un misero pagliaccio. [A. II, 1438]

Della distinta zia dei Quartieri Alti, rimane questa immagine clownesca che ride follemente di fronte a uno specchio ormai impietoso, che non le concede alcuna trasfigurazione compensativa, abbandonandola a un senso di amputazione («e si tolse il cappello piano piano, come in una lenta amputazione» [*Ibidem*]).

Le successive morti di Augusta e Monda dichiarano la dipendenza assoluta di questi personaggi dal proprio doppio luminoso: l'impossibilità di sopravvivere alla scomparsa dell'ideale denuncia il portato nichilistico del narcisismo.

Processi di proiezione narcisistica fra fratelli sono riscontrabili anche laddove non si generi una gerarchia fisico-caratteriale (e socioculturale: non è un caso, infatti che nelle coppie precedenti sia la femmina ad essere considerata e considerarsi inferiore) tanto netta a distinguerli: è il caso di Arturo con il fratellastro Carmine-Arturo.

I due fratelli dell'isola di Procida sono sì uno moro e uno biondo, come Augusta e Edoardo, ma, come sostiene il padre, entrambi belli, al punto «che più belli dei figli miei, nessuno sarà mai capace di farne» [I.A. I, 1322]. Vero è pure che Arturo invidia il neonato, figlio di Nunziata, per le attenzioni che riceve dalla madre, e arriverà a fingere il suicidio pur di far convergere verso di sé le premure della donna. Ma, nonostante questa competizione di superficie (il ragazzo infatti non muore), Arturo non si ritiene inferiore al fratellastro, né viceversa. I loro destini sono indipendenti e la fuga dell'uno non intacca il percorso di crescita dell'altro.

Nonostante questa dichiarata autonomia, l'Arturo narratore innesca un meccanismo di compensazione attraverso il fratello quando, ormai adulto, si consola proiettandosi nel fanciullo che ancora corre per l'Isola, chiamato da tutti (e in primo luogo da Nunziata) Arturo e non più Carmine:

Essa, però, non usava più chiamarlo Carmine, lo chiamava a preferenza col suo secondo nome di Arturo. E per me, io sono contento che sull'isola vi sia un altro Arturo Gerace, biondino, che a quest'ora, forse, corre libero e beato per le spiagge... [I.A. I, 1367]

La sostituzione del nome rivela una volontà di rimozione del sé adulto, per reincarnarsi in una nuova ed eterna infanzia. Il doppio fraterno garantisce ad Arturo la continuità di un sogno in cui lasciarsi cullare, dimenticando le conseguenze sopravvenute alla caduta della divinità paterna. Si conferma, di conseguenza, l'effetto di chiusura e rifiuto della realtà della coppia narcisistica, amplificato in questo secondo romanzo dalla sopravvivenza del fratello, che permette all'isola di richiudersi su Arturo, vanificando il suo allontanamento.

Appare in questo romanzo in maniera evidente il nesso che collega la caduta degli dèi (i genitori) alla comparsa degli eroi (i fratelli): i secondi riempiono il vuoto lasciato dalla defezione dei primi. Come il genitore unico e divinizzato era espressione del narcisismo del figlio, del suo desiderio di collocarsi al centro di un universo chiuso, così l'eroe incarna la necessità di riflettersi (o nascondersi) in un io ideale e protettivo. Ma l'eroe mortale – custode dell'infanzia – potrà veramente ostacolare il processo innescato dalla caduta degli dèi immortali; potrà metterne a tacere la risata beffarda che invita a guardare oltre un sistema chiuso di certezze assolute per confrontarsi con una realtà contraddittoria? La questione dell'impotenza dell'eroe diventa uno dei nuclei delle opere che seguono *L'Isola di Arturo*, parallelamente all'acquisizione di centralità narrativa della coppia fraterna e a un *focus* differente sulla sorte di chi sopravvive.

Muta anche, complessivamente, il tipo di rapporto che si instaura fra i fratelli, caratterizzandosi come maggiormente paritario. L'eroe è infatti vicino, accogliente, persino affettuoso. Non è indifferente, né ostile, ma complice. Questa stessa prossimità è sintomo – non riconosciuto dai personaggi ma visibile al lettore – di indebolimento dello statuto dell'eroe e di possibile rovesciamento o mescolamento dei suoi tratti con quelli umani di chi in lui si rispecchia. Il volto umano dell'eroe affiora a conferma dell'impossibilità del divino.

Il primo laboratorio in cui si definisce questa tipologia di doppio è un inedito, *Senza i conforti della religione*, a cui Morante ha dedicato almeno un decennio di lavoro e i cui materiali (e contenuti o questioni irrisolte) confluiscono in buona parte nei romanzi successivi: *La Storia* e *Aracoeli*.⁴⁴

⁴⁴ Per uno studio delle carte manoscritte cfr. Cives S., *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, cit. Sulle riprese di questo inedito nei romanzi successivi cfr. in particolare Zanardo M., *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, cit., e Cazalé Bérard C., *Il romanzo in-finito*, «Testo & Senso», n. 13, 2012.

Protagonisti del romanzo sono i fratelli Giuseppe e Alfio, figli di padri differenti, entrambi assenti: uno perché morto di cancro, l'altro mai pervenuto. Il narratore è Giuseppe,⁴⁵ il secondogenito, il quale viene significativamente definito da Morante, in un dialogo riportato da Adolfo Chiesa su «Paese Sera» (27-28 aprile 1960), «esattamente l'opposto» di Arturo: se il ragazzo di Procida poteva dichiararsi «re e stella del cielo» [I.A. I, 953], Giuseppe tende a sminuirsi nella posizione dell'antieroe. L'eroe – che non può essere il padre, di cui nemmeno conosce l'identità, né la madre, spaurita maestra elementare molto simile alla Ida della *Storia* – è per lui il fratello Alfio, suo «doppio luminoso» e «riscatto contro ogni solitudine», nonché «solo vanto».⁴⁶ Alfio – secondo una dinamica già riscontrata in Morante – è l'opposto di Giuseppe: «i due fratelli non si assomigliano: Alfio è di statura alta, atletica, con volto ovale e colorito vivo; Giuseppe di colorito delicato, leggermente olivastro, piuttosto piccolo, sottile, all'apparenza non molto muscoloso».⁴⁷ Anche caratterialmente i due si posizionano agli antipodi: estremamente timido e riservato il minore; esuberante, egocentrico e vitale il maggiore. Giuseppe è uno studente abbastanza diligente, ma non ha obiettivi specifici nella vita e si sente in fuga da tutto e tutti, in particolare dalla storia: alla base del suo carattere schivo sta un evento rimosso, il bombardamento al Testaccio, di cui non ricorda nulla, pur essendo sicuro di aver visto dei morti. Quell'avvenimento negato lo sbalza fuori dal tempo ma anche dalla congrega umana: sta sempre solo in spazi segreti a pregare Dio. Alfio invece ha attraversato da protagonista quella stessa storia, con la medesima irruenza che contraddistinguerà Nino nel romanzo successivo, passando dalle brigate nere alla lotta

⁴⁵ In realtà nel manoscritto si rileva un'alternanza fra la prima e la terza persona, la quale si fa espressione, secondo Cazalé Bérard, di un'esitazione riguardo alla possibilità di ricostruzione e recupero del passato: «è significativa, in particolare, l'esitazione tra narrazione in prima persona (quella mantenuta nella maggior parte delle carte) o in terza persona (tentata brevemente in alcune di esse [...]) [...]; difatti le due soluzioni verranno adottate successivamente: ne *La Storia*, il racconto è affidato ad un narratore onnisciente che rispetta la cronologia e la scansione evenemenziale; mentre in *Aracoeli*, tornano l'io narrante, i ritmi della *quête* e dello scavo interiore, ma senza una continuità cronologica [...]». Cazalé Bérard C., *Il romanzo infinito*, cit., p. 19.

⁴⁶ Si veda la ricostruzione della trama e i riferimenti diretti alle carte in Cazalé Bérard C., *Il romanzo infinito*, cit., pp. 14-15.

⁴⁷ *Ivi* p. 15. Cfr. anche Zanardo, che riprende direttamente dalle carte: «Molte erano, nella mia esistenza di ragazzo, le cose di cui mi vergognavo. Mi vergognavo di sorridere, perché invece della dentatura fiera, cruda e smagliante che mi sarebbe piaciuta, avevo denti minuti [e radi], che ricordavano la prima dentatura infantile. Mi vergognavo della mia statura che, pur senza essere troppo piccola, non era certo atletica come quella di mio fratello. E anche il colore delicato, un poco olivastro della mia pelle, e le mani e i piedi piccoli, quasi più adatti a una fanciulla che a un uomo, mi facevano onta». Zanardo M., *Il poeta e la grazia*, cit., p. 65.

partigiana senza soluzione di continuità, per affermarsi infine come direttore di una casa cinematografica, la Miliardo-Film, godendo di denaro, donne e successo.

Per Giuseppe adorare questo fratello così diverso da lui è un atto di abnegazione e rifiuto di sé, identico a quello che compie di fronte a Dio mentre prega. Il parallelismo fra Alfio e Dio istituito da Giuseppe è evidente in una nota autografa di Morante:

Principio della storia: Nella mia infanzia e fanciullezza, la leggenda di Dio e la saga di mio fratello Alfio s'intrecciano curiosamente.⁴⁸

Alfio permette a Giuseppe di uscire da sé e dal proprio isolamento, ma questi finisce per rinchiudersi nell'ulteriore – e non meno rigoroso – isolamento dell'ideale: il fratello diventa per lui la «fiaba estrema»⁴⁹ in cui proiettarsi e consolarsi.

Alfio, però – divinità troppo umana – muore (di cancro) e la fiaba si sgretola: a questo punto Giuseppe si trova privo di speranze e vorrebbe ripiegare in una dimensione autistica, rifiutando in primo luogo la comunicazione e la parola, ovvero l'esposizione e l'accesso agli altri:

Bisogna essere disperati per mettersi qui a scrivere, quando si è capito che le parole sono scadute. E il loro fantastico valore poi, non era altro che un imbroglio. Perché le parole [per me] sono sempre tutte false. Sono indecenti. [...]. Specialmente certe parole d'alto rango stonano definitivamente con le voci umane. Qui nessuno le potrebbe dire senza una vergogna innata (VERITÀ, FELICITÀ...DIO...)⁵⁰

Le Parole sono scadute insieme ad Alfio, che era come Dio, ovvero un ricettacolo di senso, integrità e pienezza.⁵¹ Giuseppe, come Augusta e Monda, vorrebbe annichilirsi e scomparire, insieme al suo doppio luminoso; invece rimane in vita e decide – proprio mentre nega le possibilità della parola – di scrivere, reagendo così alla morte dell'eroe. Segna in tal modo un cambio di rotta: una possibilità di ripensarsi e di ripensare allo stesso statuto dell'eroe, di cui sempre più evidente appare il lato umano, imperfetto, fragile.

⁴⁸ La nota è ripresa da Cives S., *Elsa Morante «senza i conforti della religione»* cit., p. 51.

⁴⁹ Si tratta dell'emistichio di un verso della poesia *Alibi*, contenuta nell'omonima raccolta della scrittrice. [A. I, 1394]

⁵⁰ Cazalé Bérard C., *Il romanzo in-finito*, cit., p. 18.

⁵¹ «Quando so che Alf. è condannato: (dubitando che nessuna preghiera serva più) Non osavo pensare più a Dio. Ogni tanto, il pensiero della esistenza di Dio mi balenava [tornava] con un brivido» [...]. Con la morte di Alfio sparisce l'ultimo residuo puerile di speranza di Giuseppe, rimasto anch'egli, definitivamente, *senza i conforti della religione*. Zanardo M., *Il poeta e la grazia*, cit., p. 73.

La sorte di questo romanzo, rimasto inedito, sembra dall'altro lato confermare l'insuperabilità del lutto. Ma il tentativo, che qui non raggiunge la propria forma definitiva, viene ripreso – con esiti fra loro apparentemente contrapposti – nei due romanzi successivi.

Al centro de *La Storia* sta una coppia di fratelli, Nino e Ueseppe, che paiono la riproduzione illimpidita di Alfio e Giuseppe.⁵² La contrapposizione fra un carattere contemplativo e uno attivo (che si oggettiva in quella fra un corpo gracile e malaticcio e uno vigoroso e sano) è riprodotta qui con fedeltà e simile è anche il processo di epicizzazione che trasfigura il fratello maggiore agli occhi del minore. Nino è senza dubbio un eroe per Ueseppe: un eroe vicinissimo, come Alfio, amico e complice. È lui che permette a Ueseppe di scoprire il mondo: trascinandolo fuori dalla stanzetta del Testaccio per portarlo in groppa o sulla motocicletta alla scoperta di Roma; facendolo evadere dallo stanzone degli sfollati per mostrargli la base partigiana di *Libera*; sottraendolo, ogni qual volta possibile, alla sorveglianza della madre Ida, troppo impaurita dalla realtà (e in particolare dalla guerra) per esporvi il figlioletto.

Nino rappresenta una sorta di scudo con cui affrontare il mondo: da lui promana tanto il fascino dell'avventura, quanto un senso di protezione:

E invero suo fratello Ueseppe, dopo essere rimasto ancora un momento a rimuginare accanto al materasso, risolutamente ci era montato su, e ci si fece strada, intrufolandosi fra il ginocchio di Nino e la gamba di Quattropunte. Data la sua misura, non gli fu difficile accomodarsi in quella minima strettoia disponibile. Fece una risatina gloriosa, e s'addormentò.

E così, per il rimanente di quella grande notte, Ueseppe dormì nudo in mezzo ai due guerrieri armati. [S. II, 523]

Se per Ueseppe Nino è l'eroe, per Nino il fratello minore rappresenta una specie di clown, una nota comica, buffa e leggera che influisce positivamente sulla propria stessa vita: «[e] lo faceva ridere, saltandogli incontro a salutarlo dai quattro punti cardinali dell'universo. E non se ne andava [...]» [*Ibidem*].

L'armonia che scaturisce da questo reciproco riconoscimento di dipendenza – e che rappresenta la novità e forse l'eccezionalità di questo romanzo rispetto agli altri – viene però distrutta dalla morte di Nino. Anche in questo caso, la dipartita dell'eroe determina

⁵² Zanardo ipotizza che l'atto di nascita di Ueseppe si possa leggere in un appunto che l'autrice deposita in due luoghi di *Senza i conforti della religione*: «N.B. In tutta la storia, sopprimere, più che sia possibile, dal carattere di Giuseppe, gli elementi saturnini». Zanardo M., *Il poeta e la grazia*, cit., p. 78.

il crollare degli eventi. In primo luogo, peggiora lo stato di salute di Useppe, che inizia a manifestare i sintomi dell'epilessia. Si oscura parallelamente anche la gioia del pischelluccio, quella naturale felicità che pareva non essere stata in alcun modo intaccata dalla guerra e dai suoi orrori. La memoria di Useppe si rivela gravata da una serie di rimossi – fra cui l'ultimo è la morte del fratello – i quali vanno a pesare sullo sguardo che rivolge al mondo: i suoi occhi azzurri, solitamente complici e festanti, si intorbidano. Alla formula magica che smaterializza la realtà in gioco, «è tutto uno scherzo» [S. II, 571], si sovrappone una domanda sempre più insidiosa e disperata, «*pecchè*»:

Quella domanda: *pecché?* era diventata in Useppe una sorta di ritornello, che gli tornava alle labbra fuori tempo e fuori luogo, forse per un movimento involontario (se no, si sarebbe preoccupato di pronunciarla bene con la *erre*). Lo si sentiva a volte ripeterla fra sé in una sequela monotona: «*pecché? pecché pecché pecché pecché?*» Ma per quanto sapesse d'automatismo, questa piccola domanda aveva un suono testardo e lacerante, piuttosto animalesco che umano. Ricordava difatti le voci dei gattini buttati via, degli asini bendati alla macina, dei caprettini caricati sul carro per la festa di Pasqua [S. II, 841-42]

La morte dell'eroe, se ne deduce, ha contribuito non solo a svelare la fragilità di Nino, ma anche a rendere meno unilaterale il personaggio di Useppe.

La sua metamorfosi si accompagna all'emergere di una nuova coppia al centro del romanzo: quella costituita da Useppe e Davide. A prima vista la relazione fra i due sembra ascrivibile alle solite dinamiche di contrapposizione fra polarità: Useppe è il fanciullo, Davide l'adulto; Useppe è puro, Davide corrotto; Useppe è buono, Davide violento; Useppe è figlio del popolo, Davide borghese; Useppe è analfabeta, Davide intellettuale e così via. Tuttavia, come si è detto, la morte di Nino ha palesato la presenza dell'infezione (reale e metaforica) nell'organismo del fratello, mettendone in rilievo il lato d'ombra (la tendenza alla solitudine, l'aggressività, la paura della morte e del dolore), mentre dall'altro lato Davide nasconde, sotto il ghigno contraffatto, i tratti ancora ingenui del bambino sognante, dell'idealista tradito dalla realtà e dalla storia. Entrambi, inoltre, sono poeti e sono interpellati (o si autodefiniscono) con il termine scandalo: termine fortemente ambiguo in Morante, che investe quindi entrambi i personaggi della medesima ambiguità.⁵³ Non è possibile, di conseguenza, identificare quale dei due costituisca

⁵³ Scandalo, dal greco *skàndalon*, significa intoppo, inciampo, deviazione da un procedere lineare. Né Useppe, né Davide, in quanto "scandalo", possono essere sottoposti a una lettura lineare e unilaterale. I due personaggi si fanno espressione di uno scandalo logico, simile a quello che incarna la figura di Cristo per la sua natura ibrida, divina e umana. Lo scandalo di cui si fanno portavoce non è quindi quello etico-morale, ma quello logico dell'irrisolubilità della contraddizione.

l'elemento positivo e quale il negativo. La coppia che vanno a creare è del tutto innovativa ed è il prodotto del superamento della morte dell'eroe: è un doppio lontano da dinamiche di idealizzazione e proiezione, che si fa piuttosto espressione della correlazione fra apparenti opposti. Proprio in questa coppia il funzionamento del doppio trasmette un senso di compresenza piuttosto che di alternativa.⁵⁴

Il superamento del doppio narcisistico attraverso la morte dell'eroe non sembra invece avverarsi in *Aracoeli*.

“[...] vuoi sapere chi sei, tu? sei uno stronzo borghese che si annoia! Hai bisogno di un Eroe, per il tuo sursumcorda! un tipo Genio-Rimbaud, un Che Guevara, un Cristo sul Tabor. Ma io non sono quello, hai capito?! Io sono un frocetto comune: e basta. [...]” [A. II, 1096]

Con queste parole Mariuccio, uno dei ragazzi amati da Manuele, aggredisce la falsa coscienza del protagonista, identificando il processo di rimozione della realtà che si cela dietro la ricerca dell'eroe.

Manuele ha effettivamente così bisogno di proiettarsi in una forma ideale di sé da accettare, infine, che il suo eroe sia un morto: di conseguenza – paradossalmente – immortale e immutabile, più difficile da spodestare. L'eroe di Manuele non è propriamente un fratello:

Il mio EROE fu e rimane, a tutt'oggi sempre uno: mio zio Manuel, fino dal giorno che per la prima volta ne ebbi notizia. [A. II, 1042]

Manuele non ha mai conosciuto realmente lo zio andaluso: la sua storia si confonde sin da subito con la leggenda a causa sia della distanza, sia delle parole attraverso cui la madre Aracoeli, sua sorella maggiore, è solita parlarne:

Ma su tutti i suoi vicini, compaesani e congiunti, anzi su tutto il popolo andaluso e spagnolo, troneggiava il suo unico fratello Manuel, detto anche Manolo e Manuelito. Questo mio zio (destinato a restarmi per sempre sconosciuto) era minore a lei di età, ma da lei riguardato come un vero, grande primogenito. A quanto si poteva indovinare, doveva essere di statura, al pari di lei, piccoletto; ma il suo genio e il suo valore lo ingrandivano,

⁵⁴ Diversa è l'opinione di Zanardo, per cui Davide e Ueseppe rappresentano due polarità distinte in cui si oggettiva e separa la duplicità interna di Giuseppe di *Senza i conforti della religione*: «Possiamo asserire che l'eliminazione degli aspetti saturnini troverà il suo vero compimento nel momento in cui Elsa Morante annullerà la contraddizione interiore di Giuseppe, isolando e distinguendo in modo più manicheo il felice Ueseppe e l'infelice Davide». Zanardo M., *Il poeta e la grazia*, cit., p. 79. Secondo la mia lettura, al contrario, l'iniziale felicità di Ueseppe si mostra sempre più compromessa e impossibile a seguito della morte del fratello e l'ambiguità del suo personaggio si rispecchia in quella di Davide, più che contrapporsi ad essa.

nel concetto della sorella, fino a una degna misura virile. «È più alto di me!» essa dichiarava, alzando la mano di un palmo al di sopra della propria testa, quasi a significare, con ciò, una rara altitudine; e io dalla mia piccolezza seguivo la direzione della sua mano con lo sguardo reverenziale di chi mirasse le vette dell'Everest. Non appena parlava del fratello – anche solo a nominarlo – la sua voce vibrava di note festanti e sacrali, fra di girotondo e di alleluia. [A. II, 1041-42]

Le esplicite dinamiche di trasfigurazione ed esaltazione fraterna attivate da Aracoeli sono ereditate dal figlio Manuele, che si consacra a una lunga, iperbolica fede nei confronti dello zio, la cui immagine si fa prefigurazione di un destino di grandezza, bellezza, eroicità.

Il rispecchiamento narcisistico è innescato dalla somiglianza che Aracoeli identifica e celebra fra figlio e fratello, suggellata anche dall'identità del nome:

Però il titolo mio d'onore da lei più vantato era di somigliare a suo fratello Manuel. Essa non si saziava di riscontrare in ogni mio tratto questa somiglianza, acclamandola con sorpresa sempre nuova, come se ogni volta tornasse a scoprirla. Da piccolo, essa attestava, il suo hermanito aveva un viso gemello al mio, da confonderci l'uno con l'altro; e davvero io finivo, a momenti, per confondere l'altro in me stesso, tanto più che il caso ci accoppiava anche nel nome. [A. II, 1190]

Manuele – fomentato inconsapevolmente dalla madre – nutre il proprio narcisismo alla fiamma dello zio, in maniera inizialmente gioiosa, successivamente disperata: al suo imbruttirsi con l'avanzare dell'età, il protagonista è infatti costretto a riconoscere nel bellissimo Manuel non più il proprio simile, ma l'opposto. Non per questo Manuel lo tradisce: a differenza di Aracoeli, lo zio rimane a consolare e compensare il narratore.

La medicina del miracolo mi venne invero da una mia stella primaria, sempre risorgente e sempre viva: Manuel. Solo questo mio sosia fantastico, il mio zio ragazzo del Valalla, poteva riscattare col suo splendore incantato il nostro disonore e la mia bruttezza. E come un poeta innamorato delle proprie invenzioni, io mi riparai nel suo corpo, e mi accesi dei suoi vantì. Mi bastava immaginarlo, e non ero più solo. Eravamo una coppia. [...]. Lui non si poteva paragonare a nessuno. Era diverso. E mi era amico. Certe sere, non più assistito dal mio Angel de la Guarda disertore, io mi rivolgevo a Manuel per l'assistenza. E lui stava lì pronto, nonostante i suoi molti impegni di Capo; e mi vegliava, e mi disputava agli sbirri. [A. II, 1420]

La fede in lui, fondandosi da sempre su un rapporto ideale e immaginario, non subisce alcun contraccolpo nemmeno in seguito alla sua morte, a proposito della quale Manuele apprende solo notizie vaghe, che contribuiscono ad avvolgere la sua personalità nel mistero.

Trasformato in spirito e fantasma Manuel si fa invincibile, sempre più sovrapponibile alla figura del dio. Che l'eroe rappresenti qui un sostituto della divinità oscurata è evidente. Che ne interpreti la reintegrazione dopo la caduta lo è altrettanto. Manuele stesso dichiara l'intersezione che opera fra Manuel (l'eroe) e Aracoeli (il dio):

Ma poi, lasciando da parte i suoi costumi, quali fattezze potevo dargli? Quali occhi? quali guance? quali riccioli? quali *altri* riccioli? Come di regola, questo Manuel, a guardarlo, era un'Aracoeli vestita da maschio. [A. II, 1421]

Manuel non è che la versione intatta della madre, la promessa di un paradiso recuperabile attraverso la morte.

Allora il corpo d'amore che mi adescava alla morte era mia madre. E primo suo compagno era il mio omonimo sconosciuto, il famoso fratello Manuel d'Andalusia. Il corpo di lui nella morte era di un tale splendore che, a mirarlo dal mondo, io mi facevo vergogna di non essere come lui, caduto ucciso. [A. II, 1216]

Il doppio narcisistico conferma il proprio portato nichilistico attraverso questo richiamo all'auto-annullamento. Ma Manuele ha paura e orrore della morte, motivo per cui falliscono tutti i suoi tentativi di uccidersi (esperienza partigiana; finti suicidi adolescenziali, droghe e sonniferi da adulto).

Manuele quindi, come Giuseppe, resta in vita a proclamare la propria disperazione: nonostante non abbia mai perso il suo eroe, gli risulta infatti impossibile raggiungerlo, eguagliarlo, risposare in lui come nelle stesse braccia della madre.

La fine di Manuel, inoltre, seppur rimossa dal protagonista, ha degli innegabili effetti sulla realtà: essa, infatti, anticipa e annuncia la morte di Carina Encarnación, vera sorella di Manuele (reginetta consacrata della famiglia), la quale spira ancora in fasce, provocando la degenerazione di Aracoeli. Le conseguenze devastanti del decesso della sorella sulle sorti della famiglia di Manuele smascherano l'impotenza fattiva dell'eroe, la sua incapacità di preservare la fiaba dall'irruzione del reale. L'eroe fraterno – come Carina – è solo un neonato fragile dagli occhi sbarrati su un mondo che non comprende. Anche in questo romanzo, quindi, si può affermare che il doppio narcisistico – a cui Manuele si aggrappa con la forza – abbia fallito la propria missione nei fatti.

Per interpretare le conseguenze della morte dell'eroe, è possibile fare riferimento a una fondamentale carta manoscritta, intitolata "NOTE IMPORTANTI per il corso del romanzo".⁵⁵ Alla nota numero 4, Morante scrive:

4) Da ultimo il Perro (Perro! perro! perro!) – L'estrema attesa del passaggio del Samaritano. Ricordare La tempesta di Giorgione. (Il soldato di guardia è il fratello Manolo, l'eroe).

Nell'enigmatico dipinto veneziano si nota la presenza di un eroe, il quale assiste una donna che allatta un bambino, mentre alle loro spalle avanza un violento temporale (la forza della natura).⁵⁶ Assecondando l'interpretazione d'autrice, questo soldato è Manuel, che contempla e protegge la maternità: ovvero lo stato edenico e sospeso (come paiono essere le figure umane nel dipinto) dell'infanzia. La minaccia del temporale è tenuta a bada unicamente dalla seraficità della coppia. La morte di uno dei due (il guerriero), provoca il crollo dell'equilibrio: il temporale irrompe sulla scena. Si scioglie di conseguenza l'abbraccio fra madre e bambino (quando Manuele si attacca al seno della madre dormiente, volendosi sostituire alla defunta Carina - «sono qua io, Manuelino! Dormi dormi: se Carina non c'è, qua c'è Manuelino!» [A. II, 1301] - Aracoeli lo scaccia e allontana con orrore) e l'infanzia si inabissa in una dimensione irraggiungibile. Manuele vorrebbe riesumare l'eroe ucciso per ricostituire la beatitudine perduta dell'infanzia. Ma la sua attesa, a differenza di quella del buon samaritano, è destinata alla frustrazione. Il suo destino pare essere privo di redenzione: come quello del *perro* che Manuele vorrebbe aiutare, ma che fugge per cieco terrore:

Il primo essere vivente che incontro è un cane, che galoppa, buttato a una fuga senza scampo in tutte le direzioni, portandosi dietro uno strepito di ferracci. [...]. Si crede rincorso da una pignatta sfondata che gli hanno legato alla coda per una cordicella. [...]. Voglio liberarlo; e fra i miei vani tentativi di raggiungerlo, mi do a chiamarlo a gran voce. [...]. Ma lui non si fida, e dilegua nella sua fuga insana. Mi è riuscito soltanto di raddoppiargli la paura. [A. II, 1428-29]

La dipendenza di Manuele da una coppia di fantasmi (il dio e l'eroe), lo costringe a una fuga dalla realtà che finisce per precludergli la stessa possibilità di essere aiutato dagli

⁵⁵ La nota è riportata da Cives S., *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, cit., p. 65.

⁵⁶ Per un'interpretazione del quadro di Giorgione in Morante come simbolo della cacciata dall'Eden, cfr. Schilirò M., *Il romanzo della cacciata. Su Aracoeli di Elsa Morante*, «Rivista di filosofia Vita pensata», Anno VII, Nr. 17, aprile 2018. La riflessione viene successivamente ripresa in Schilirò M., *Tornare alla casa della madre*, cit.

altri. Esattamente come il protagonista dice del cane. Su ciò la morte dell'eroe vorrebbe aprirgli gli occhi.

Come la caduta degli dèi, la morte degli eroi, superato il possibile effetto nichilistico, si conferma come strategia di liberazione dell'individuo dalla prigione del sé e dal desiderio narcisistico infantile di rimozione del mondo esterno; spostando il discorso sul piano della poetica, ciò che la dinamica rivela è la necessità di tenere aperta la forma letteraria al dialogo con l'alterità, evitando il rischio di chiusura autoreferenziale del codice su sé stesso.

5. Il figlio dell'uomo

Manuele pare invece blindarsi di fronte all'alterità e ridursi a una forma di schizofrenia che aggrava l'isolamento del personaggio: non essendo più possibile per lui proiettare il proprio ideale in figure viventi, lo sdoppiamento diviene un processo psicologico, tutto interiore, che metaforicamente lo invade, impedendogli il contatto con l'esterno. Ci si trova, con Manuele, allo stadio terminale di una patologia dell'io che, a forza di dimidiarsi, non ritrova più né sé stesso, né gli altri. Come nel personaggio assoluto descritto da Enrico Testa:

[1]a cesura con la realtà esteriore è radicale: la natura con le sue figure, la comunità umana con le sue relazioni sono percepiti come dati fittizi e inattendibili. In loro vece, con un gesto quasi assolutistico, s'impone la regione mentale del protagonista, il suo spazio interiore. Che non coincide però con un saldo principio d'identità, ma piuttosto con un cangiante caleidoscopio d'immagini. [...]. L'imperativo gnoseologico [...] s'esercita [...] sull'interiorità del protagonista e si svolge per intero – e senza alcun interlocutore – nel recinto della sua coscienza [...]: la coscienza diventa il teatro anatomico del sé.⁵⁷

Lo sdoppiamento si fa quindi espressione della deflagrazione parallela dell'io e della realtà, figura di una scissione che non ritrova più unità. Risulta impossibile quel gesto di redenzione del frammento che Debenedetti attribuiva al personaggio moderno, di cui il Marcel della *Recherche* proustiana rappresentava l'apice:

[i]l miracolo di Proust è nel continuo ricupero della rosa, della sua bellezza intatta, così ostinatamente e incantevolmente esistenziale, proprio mentre la fa esplodere per captarne

⁵⁷ Testa E., *Eroi e figuranti*, cit., p. 12.

il segreto. La dolcezza dolorante, sinuosa, intricata del suo tono trascrive le inflessioni, la tattica, i rimorsi per farsi perdonare dalla rosa sevizata.⁵⁸

Se il personaggio-uomo si identifica proprio attraverso questa estrema capacità di ricomporre l'infranto (del sé e del mondo), Manuele non sembra potersi più ascrivere a questa categoria, presentando piuttosto gli attributi della «particella», che per Debenedetti è l'involuzione del personaggio-uomo, il suo relegarsi in una posizione irrelata e autoreferenziale:

L'isolamento degli antipersonaggi comporta una loro esistenza esclusa da ogni scambio intersoggettivo, come risulta anche dai loro dialoghi falotici, da «manuale di conversazione». Esistenza depauperata e atona anche nei rapporti con il mondo oggettivo, che essi si imputano talvolta come perdita della capacità di presa sulle cose [...]. [...] sono anche affetti da incomunicabilità, ossia dall'impotenza di trasmettersi a vicenda informazioni o messaggi su ciò che sono e ciò che vivono [...]: solo impropriamente, in un surrettizio paragone con la psicologia del personaggio-uomo, si potrebbe attribuire all'antipersonaggio una dolorosa coscienza di quella paralisi.⁵⁹

Isolamento, incomunicabilità, impotenza, paralisi sono sintomi di una condizione di usura del personaggio, la quale veicola una concezione di letteratura che si chiude, o trascende la realtà senza più saperla attraversare: «[i]l dissidio tra soggetto e mondo [...] si risolve dunque [...] nel progetto di distruzione del secondo a opera del primo».⁶⁰ Da mediatore dell'alterità il personaggio si fa paradigma di un'autoreferenzialità tragica.

In Morante questo tipo di metamorfosi pare svilupparsi parallelamente al variare del senso dello sdoppiamento, che sembra perdere progressivamente la propria funzione parodica per ridursi a rappresentare solo una diffrazione narcisistico-ossessiva dell'io, la quale travolge non solo l'identità soggettiva (esasperata e fragilissima al contempo), ma tutti i personaggi, negando loro autonomia e riducendoli (insieme alle loro voci e al mondo stesso) a proiezioni del sé.

In ciò Manuele potrebbe essere considerato molto simile ad Elisa, la narratrice di *Menzogna e sortilegio*, che, come lui, parla solo con i propri fantasmi. La sovrapposizione fra i due narratori è però solo parziale: Elisa, infatti, attende la fuoriuscita dalla stanzetta in cui è rimasta a lungo prigioniera di sé stessa, la sua intenzione è di apertura verso l'esterno. Al contrario, Manuele è già fuori nel mondo, ha sperimentato l'esterno (e anche

⁵⁸ Debenedetti G., *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, cit., p. 41.

⁵⁹ *Ivi*, p. 61.

⁶⁰ Testa E., *Eroi e figuranti*, cit., p. 23.

il celebre *estero* sognato da tutti i personaggi morantiani e raggiunto infine dal più disilluso) e lo rifiuta totalmente, esprimendo un desiderio di regressione a uno stadio prenatale, di annullamento nel grembo materno. La differenza di prospettiva muta lo statuto stesso dei doppi, i quali nel primo caso riescono a guadagnarsi un margine di autonomia, dimostrandosi in grado di smentire – o quantomeno complicare – la favola della narratrice, mentre nel secondo, più vengono interiorizzati, più sembrano ridursi a docili strumenti di compensazione o annichilimento del protagonista. Se in *Menzogna e sortilegio* le strategie di sdoppiamento sono contemporaneamente malattia e farmaco dell'io, non sembrano conservare una simile ambiguità allo stadio terminale a cui *Aracoeli* riduce il personaggio, l'io e la letteratura.

Pare confermarlo la forma stessa dei due romanzi: mentre *Menzogna e sortilegio* è l'emblema della grande architettura romanzesca, *Aracoeli* ha l'aspetto di un «monologo sregolato» [A. II, 1066]. Nel primo romanzo la menzogna formale argina il collasso dell'io su sé stesso e persegue un effetto comunicativo (la maniacale attenzione per i titoli e i commenti diretti della voce narrante testimoniano questa intenzione); nell'opera estrema, invece, la frana del soggetto trascina con sé le stesse impalcature formali in un ripiegamento apparentemente definitivo. Anche nella forma, dunque, *Aracoeli* parrebbe asserire la vittoria del personaggio assoluto quale espressione di rinuncia-rifiuto del mondo:

Il personaggio assoluto [...] si fa qui voce assoluta e totalizzante: parola mobile che tramuta la sua impotenza a vivere [...] in un discorso sconfinato e interminabile, privo di argini e libero dai limiti istituiti dalla presenza degli altri [...]. La parola totale e assoluta della voce monologante solo in un silenzio disumano e senza volto trova, insieme, il suo principio e la sua fine.⁶¹

Se Manuele richiama Elisa, sembra farlo quindi unicamente a conferma di un fallimento: quello dell'io che è tornato nella propria *stanza*, rinunciando a un confronto con l'alterità. Il monologo come riflesso formale dell'incomunicabilità ha un precedente paradossale – un'infezione in germe – nel romanzo più corale di Morante, *La Storia*. Si tratta del discorso di Davide Segre all'osteria. Non è casuale che alla base di questa forma ci sia proprio Davide, spesso identificato come il predecessore di Manuele, per il suo carattere

⁶¹ *Ivi*, pp. 20-21.

saturnino e per il senso di esclusione che lo contraddistingue e separa dal resto dei personaggi.⁶²

La solitudine di Davide si intensifica proprio durante gli anni del dopoguerra, quando gli altri tentano di reinserirsi in un'esistenza quanto più possibile normale: la morte dell'amico Nino; l'uccisione della prostituta Santina; la scoperta della fine atroce della sua famiglia lo conducono all'isolamento totale e alla disperazione più cupa nei confronti dell'uomo: «[m]ai, prima, nessuna specie vivente aveva prodotto un mostro al di sotto della natura come quello partorito nell'epoca moderna dalla società umana» [S. II, 930]. Le droghe, inoltre, contribuiscono ad alienare Davide dal consesso umano, trascinandolo in «sogni senza evasione, che lo invischiano come in una pania» [S. II, 976] o in elucubrazioni inconcludenti e ossessive che lo sfiniscono.

La scena dell'osteria rappresenta l'estremo tentativo del ragazzo di «incontrarsi coi passi degli altri, con le voci degli altri; i suoi polmoni volevano respirare l'aria degli altri» [S. II, 918], nella consapevolezza che solo in questo incontro avrebbe potuto sperare in una forma di salvezza e riposo da sé stesso:

[L]ui stesso – così gli parve – era un nodo terribile, e tutti quanti gli altri si ingarbugliavano e inciampavano in questo nodo. Solo dialogando con gli altri, il nodo forse poteva sciogliersi. Era una battaglia, da affrontarsi oggi, senza ritardo; e allora, dopo la vittoria, lui si sarebbe riposato. [S. II, 918-19]

Ma le parole si impigliano in questo medesimo nodo: i discorsi di Davide vengono descritti come «tanti cavalli che si rincorrono intorno a una pista circolare, ripassando sempre sugli stessi punti» [S. II, 916]. Le parole vorticano attorno all'io e non escono dal suo perimetro.

Davide si trova in un'osteria affollata, eppure è come se parlasse da solo. Non si cura, da parte sua, del contesto: la radio accesa che annuncia i risultati sportivi, i giocatori di carte, le canzoni alla moda. Non calibra il proprio discorso sull'uditorio e non domanda niente, se non in maniera retorica. Spesso nemmeno ascolta le risposte distratte e laconiche che qualche uditore impietosito o, al contrario, irritato gli rivolge: ai proverbi («Chi è morto

⁶² Zanardo li contraddistingue come eredi degli aspetti saturnini di Giuseppe di *Senza i conforti della religione*: «Il narratore Giuseppe che, cresciuto e disincantato, riesuma il ricordo di una agognata edenica felicità perduta, anticipa il romanzo *Aracoeli* e il saturnino Manuele. La coscienza lacerata e amara di Giuseppe, passando attraverso Davide Segre, si riversa, dunque, [...] in Manuele». Zanardo M., *Il poeta e la grazia*, cit., p. 79.

giace e chi è vivo si dà pace» [S. II, 920]), alle esternazioni di buon senso («E che male c'è a essere ebrei?» disse con dolcezza l'ometto dagli occhi sanguinosi, che frattanto s'era riseduto al proprio posto. «Gli ebrei», dichiarò con gravità quasi ufficiale l'uomo in divisa di fattorino, «sono cristiani uguali agli altri. Gli ebrei sono cittadini italiani come gli altri» [S. II, 924]), alle richieste dirette («Ma tu, in Dio ci credi?» [S. II, 925]), Davide risponde con trattati politici, filosofici e religiosi. La possibilità di capirsi è esclusa e il dialogo si configura come un lungo discorso-accusa-processo a sé stesso, ovvero ai vari sé stesso che Davide ha incarnato nel corso della sua vita:

E in più ascoltando la propria voce, a ogni passo lui riconosceva nelle sue presunte *comunicazioni urgenti*, come in un radiodramma registrato, nient'altro che dei plagi di se stesso.

Anzi, erano varii sestessi: Davide Segre ginnasiale in calzoncini corti, e liceale in giacca sportiva e cravatta rossa, e disoccupato errante in maglione da ciclista, e apprendista operaio in tuta, e Vivaldi Carlo con la borsa a tracolla, e Piotr bandito in armi, barbuto (nell'inverno della macchia '43-'44, s'era lasciato crescere un bel barbone nero)... I quali tutti porgevano al presente oratore i loro famosi prodotti ideali, accorrendo a lui da ogni parte, e scappando via nel tempo stesso, come fantasmi... [S. II, 934]

La parola di Davide, di conseguenza, fallisce nel suo tentativo di raggiungere l'altro, si caratterizza come egolalica. La sorte di questo personaggio è già inscritta in questa prova di comunicazione non superata e si consuma infine in un lento e solitario delirio da intossicazione, che lo vede lottare con fantasmi e proiezioni di sé fino all'autoannullamento. Davide, spiega la voce narrante, probabilmente non desiderava morire iniettandosi la dose fatale, ma mettere a tacere questa deriva di voci e immagini, nella prospettiva di un risveglio:

[a] di là di una tale voglia di dormire può esserci ancora una voglia di risvegliarsi, magari più tardi. Ma il risveglio, in questi casi, uno lo lascia allo sbaraglio e alla ventura: un punto ipotetico stellare, che intanto nella prospettiva si allontana dalla terra per una distanza di secoli-luce... [S. II, 987-88]

La scissione dell'io in doppi che inducono alla morte si trasferisce in Manuele, insieme alla forma del monologo, la quale si espande fino a costituire l'intero romanzo di cui è protagonista. *Aracoeli* potrebbe essere letto come un unico, grande psicodramma del protagonista,⁶³ di cui ci è fornita una sorta di *mise en abîme* nella scena dell'autoprocesso:

⁶³ Lo psicodramma è un metodo di psicoterapia introdotto dallo psicologo rumeno Jacob Levi Moreno (1889-1974) che consiste in una drammatizzazione dei conflitti interiori con intenti catartici.

In anni recenti m'è accaduto a volte (specie se ispirato dalla droga) di consumare intere giornate in dibattiti a più voci su simili dilemmi o quesiti miei personali. Dico *a più voci*, sebbene, in realtà, la voce fosse una sola: la mia. Mi sono ridotto, difatti, a una solitudine tale, da non avere altri interlocutori che me stesso. E non sempre il nostro dialogo è muto: io non di rado, anzi, arrivo a percepire fisicamente la mia propria voce che parla. E in certi casi varia timbri e toni; e si raddoppia, e si moltiplica e disputa e si affolla. [A. II, 1180]

Durante queste sentenze, l'unica voce del protagonista-narratore inscena i ruoli diversi dell'imputato, dell'accusa e della difesa, nonché di un eventuale uditorio. L'io satura tutti gli spazi possibili e proprio per questo, nel mentre si critica e condanna – dichiarandosi malato – si esalta, togliendo la possibilità a qualsiasi parola autonoma di entrare in contatto con la propria, di scalfire l'egemonia tanto fragile quanto assoluta del monologo. Ogni personaggio del romanzo, come nel processo – o nello psicodramma – non sarebbe altro che una proiezione dell'io, un suo doppio con cui stabilire un dialogo paradossale perché finto. Nello psicodramma come pratica terapeutica, lo scopo della drammatizzazione sarebbe liberatorio: la finzione dell'altro dovrebbe ricondurre effettivamente all'altro. Manuele però non accetta il concetto di guarigione e l'autoscopia rischia di trasformarsi in una gabbia che lo separa definitivamente dagli altri. Manuele non cerca infatti alcuna vicinanza con altri esseri viventi. Spostandosi nel suo viaggio, desidera solo entrare in contatto con due fantasmi, quello materno e quello dello zio Manuel.

Durante la permanenza in Andalusia, facendosi scudo della barriera linguistica, evita di rivolgersi a persone reali; se proprio non riesce ad evitare la conversazione, come con il camionista di Malaga, reagisce togliendosi gli occhiali, gesto che ripete ogni qualvolta voglia difendersi da intrusioni esterne: «[a]llora mi son tolti gli occhiali, e ogni oggetto, intorno a me, si è disciolto come uno spettacolo d'ombre» [A. II, 1113]. In altri casi, il narratore tende a travisare la parola altrui, interpretandola come veicolo di un messaggio cifrato emesso in realtà dai suoi morti.

Manuele non si limita a spettralizzare il presente (e a annullare la dimensione del futuro), ma tende, nella sua ricostruzione, a reinterpretare anche il passato, riducendo quasi ogni incontro avvenuto a seguito della morte di Aracoeli a una ricerca di lei (o del suo alter-ego Manuel): a proposito dell'amore per Mariuccio, ad esempio, finisce per riconoscere che il ragazzo rappresentava in realtà «il riflesso di qualcos'altro, un vapore luminoso che io rincorrevo senza [...] volerlo raggiungere» [A. II, 1099]; oppure, risalendo ancora più in là nel tempo, il senso di maternità che prova nei confronti di Pennati al collegio non è

che ricordo dell'abbraccio materno; anche l'avventura partigiana viene ridotta all'inseguimento della solita chimera:

Difatti, anche là, rincorrendo gli eroi della montagna, io corteggiavo, in realtà, Aracoeli-Manuel. Era il paradiso serrano della ninna e della gloria che mi adescava, raggiando di sopra a quei colli nebbiosi. E oggi, o Manuel-Aracoeli, la mia grande escursione si conclude. Il muchachito clandestino in zinale nero – oggi travestito da vecchio in giacca a vento – finalmente è smontato nella Sierra tua-mia. [A. II, 1248]

A differenza di Davide, Manuele non desidera alcun risveglio, dimostrandosi piuttosto orientato verso la morte. Si lascia assorbire in maniera totale dai suoi doppi, dai quali spera, in fin dei conti, di venire ucciso, con lo scopo di eguagliarne finalmente, nella morte, la bellezza.

Ciò che lo induce allo sdoppiamento è infatti, in primo luogo, la sensazione di essere brutto e non amato:⁶⁴ sentimento che si manifesta la prima volta – e significativamente – quando è costretto a indossare gli occhiali (prima esposizione al mondo esterno e primo rifiuto da parte di Aracoeli); poi durante la malattia materna («Vàttene!» continuò, «non devi più guardarmi! non devi più toccarmi! sei sporco! sei brutto! vattene!») [A. II, 1374]), e definitivamente in seguito alla sua morte, sotto le lapidarie considerazioni degli *altri*:

«Peccato che sei bruttino». Poi, fra i denti aggiunse:

«Non potrai fare il mestiere di tua madre».

Quest'ultimo accenno trascorse in incognito, come una figura velata, sulla mia piccola mente tarda; quando già, invece, l'attacco iniziale: *sei bruttino*, mi aveva colpito dritto in mezzo al petto. SEI BRUTTINO. [A. II, 1396]

Manuele, di conseguenza, si crea una controfigura “bella” in cui immedesimarsi, fuggendo dal mondo e dal suo sguardo impietoso. A questa proiezione il protagonista chiede la morte: l'aggressione viene interpretata come atto d'amore, in grado di liberarlo dalla brutalità del reale.

Ciò è palese nelle visioni erotiche (i cosiddetti *cinematografi*) del protagonista adolescente, in cui l'orgasmo coincide con la propria sopraffazione da parte di un misterioso Altro. In queste immaginazioni Manuele si descrive di schiena e senza volto,

⁶⁴ «[...] lo sdoppiamento è la percezione costante che Manuele ha di sé stesso, riconoscendosi sempre nella forma oppositiva della acquisizione di un doppio degradato e maligno, che è l'immagine di sé adulto, e di un doppio trionfante e glorioso, che è l'immagine del mitico zio Manuel». D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante* cit., p. 69.

a espressione di un massimo rifiuto di sé e di una volontà metamorfica; anche l'identità dell'Altro rimane sconosciuta, ma il protagonista ci informa che questo oscuro personaggio «in bello” mi somigliava: ossia, era quale io avrei dovuto essere per piacermi (siccome io, purtroppo, non mi piacevo)» [A. II, 1130]. La dinamica narcisistica è scoperta: il doppio bello deve sopprimere il brutto, garantendogli un processo di transizione nel corpo vittorioso e amato.

L'identità dell'oscuro aggressore viene indirettamente rivelata da un sogno che Manuele, ormai adulto, fa durante il viaggio in Almeria. Le dinamiche del sogno, infatti, riproducono e richiamano quelle della visione erotica. Questa volta siamo su un ring e in questo caso Manuele sta combattendo con lo zio Manuel:

L'ho riconosciuto immediatamente, sebbene non porti più i capelli corti, ma lunghi, secondo la moda di oggi, fin quasi alle spalle, nei loro grandi boccoli morati. La sua bellezza nuda è così meravigliosa che io, pure nell'accanimento della lotta, provo un'esultanza segreta aspettandomi la sua vittoria [...]. [A. II, 1175]

L'Altro, il doppio, il bello è quindi di nuovo Manuel-Aracoeli (che assomiglia come una fotocopia a Manuel), ovvero lo specchio fatato che incoronava Manuele re di bellezza. Il doppio rincorso da Manuele si conferma essere un sé stesso ideale, quale quello amato dagli occhi materni.

Nel sogno per un attimo la sorte del duello sembra incerta: Manuele pare infatti aver sconfitto Manuel. La notizia è appresa con orrore, in quanto equivarrebbe all'accettazione del proprio corpo reale, privato di qualsiasi possibilità di trasfigurazione. Ma immediatamente la sorte si rovescia:

E io, rimasto solo nella mia pena, mi chino a interrogare il volto del caduto, che ha già preso un orrendo colore bluastro; ma, pieno di stupore, in quel volto riconosco le mie proprie fattezze, accorgendomi, nel tempo stesso, che il mio contendente si tiene alto in piedi, presso il mio corpo abbattuto, nel gesto radioso del vincitore. Dunque, sono io, il vinto e l'ucciso. Avverto nella gola, difatti, l'arsione della morte, però già confusa nel tremolio gorgogliante della resurrezione; mentre sento, dal basso, lui ridere a piena gola, per vanto del suo scherzo riuscito. Ma in fondo al suo riso arrogante, riconosco tuttavia, pari a una carezza, la dolce sensualità andalusa. [A. II, 1175]

La situazione torna sotto controllo. Ad ogni modo l'esito del processo di sdoppiamento si è mostrato meno prevedibile in questo sogno rispetto alle precedenti visioni. Inaspettatamente, come accadeva in *Menzogna e sortilegio*, lo spettro sembra emanciparsi

dal controllo di colui che lo evoca; il doppio esce dal campo del puro riflesso idealizzato e – come già accadeva nel primo romanzo morantiano – ride della propria eccedenza, estraneità. Il personaggio acquisisce in tal modo un margine di autonomia che gli permette di interrompere il monologo dell'io: da spettro si fa Altro e comunica la presenza di un'alterità.

Nel romanzo, infatti, Manuele intrattiene due dialoghi paradossali con il proprio doppio per eccellenza, Aracoeli-Manuel, i quali incorniciano (forse permettono?) la lunga e lineare ricostruzione del passato che interrompe a un certo punto il moto ondivago della narrazione. Il protagonista è in entrambi i casi a Gergal e ha quasi raggiunto la sua meta, la quale coincide probabilmente con la morte. I due fantasmi lo coinvolgono in un rapido botta e risposta che graficamente favorisce l'impressione di una reale interlocuzione, differente dal gioco di ruolo dello psicodramma.

«Io dico che se tu sei davvero Manuel, devi aver visto il finale vero del mio processo: che, per l'eccesso della paura, io mi pisciai nei calzoni».

«I morti, mica guardano i calzoni della gente».

«Allora, tu non l'hai visto quel finale là. Ma ora, io te l'ho detto. La mia vergogna, la sai».

«Quale vergogna! Si piscia dove capita. La fanno pure gli anarchisti. E i marinai también. E gli espada e i camionisti también. Tutti la fanno».

«Ma io, fu per effetto della paura!»

«Già è vero. Farsela sotto per la paura ah ah» (Manuel ride ricordando) «a Pepe, una volta, a Córdoba, un toro impaurito gliela fece sulla cappa».

«Da quella paura, comincio, per me, una vergogna suprema: la scoperta che morire mi era impossibile».

«E che ci vuole, a morire? Ognuno muore quando gli pare e piace».

«Ma tu, volevi morire? eh? allora?»

«Io? mica me ne ricordo. Sono morto». [A. II, 1249]

Al di là dell'aspetto grafico, è lo stesso tenore delle risposte a differenziare il personaggio dal narratore e dalla sua voce. La rapidità, il ridimensionamento e la tendenza a riportare su un piano concreto discorsi astratti ricordano la scena di Davide in osteria. Ma a differenza di Davide, Manuele risponde, modifica il proprio stesso discorso in relazione a quello dell'interlocutore, pure se in questo caso si tratta *solo* di un fantasma, mentre Davide aveva attorno a sé persone reali con cui non riusciva in alcun modo a entrare in contatto. In maniera paradossale, Manuele si dimostra più ricettivo rispetto al suo antenato, seppur al contempo rappresenti lo stadio terminale di una medesima malattia dell'io.

Un'accusa che i doppi ribadiscono nei confronti del narratore di *Aracoeli* è quella di parlare in maniera difficile. Manuel: «Tu parli troppo difficile. Parla più facile». «LAG LAG. Ma che lingua parli, tu [...]?» [A. II, 1249-50]. Aracoeli: «Quale lingua parli – non ti capisco – ma che devi dirmi – affrettati – è già tardi» [A. II, 1427]. Il fantasma, nell'autonomia momentanea di un dialogo strappato al dominio assoluto dell'io, mette in guardia quest'ultimo rispetto al rischio dell'incomunicabilità. Il doppio suscita il problema e la presenza dell'altro come colui che deve, può comprendere.

Inoltre, in entrambi i casi, lo spettro sparisce con una risata: «(Manuel ride): “Che Aracoeli è finita all'inferno”. Manuel ride, e anch'io rido. (Tu sei un falso Manuel e parli a vanvera)» [A. II, 1251]; «La sento che manda un riso, tenero. E questo è l'addio» [A. II, 1428]. Teneramente o malignamente il riso intende colpire l'io, sminuendo il dramma personale, decentrando l'attenzione dal sé: «Io sono morto, e tu sei pazzo, perché parli da solo. Non lo vedi, che tutti ti guardano e ridacchiano?» [A. II, 1251].

Paradossalmente, quindi, è proprio il doppio in cui Narciso-Manuele maggiormente vorrebbe rispecchiarsi immobile, Aracoeli-Manuel, a emanciparsi dal gioco dei riflessi e a farsi tramite di un'interferenza dentro le pareti apparentemente impermeabili di un io ripiegato su sé stesso.

È quindi ancora il doppio a rovesciare il proprio significato al culmine della patologia, facendosi, da sintomo principale di un narcisismo negativo e nichilistico, il portavoce di istanze relazionali che investono tanto l'io quanto la concezione del reale di cui è tramite. Lo sdoppiamento, che ha fatto cadere gli dèi e ha dimostrato la fragilità degli eroi, torna ad indicare all'individuo il proprio statuto di uomo *fra* altri uomini. Figlio dell'uomo, quindi, fratello di uomini e donne e non figlio di dio e fratello di eroi in cui proiettarsi, isolandosi dal resto. Non *nodo della croce* (come spesso si definisce Manuele), ma sezione parziale di un reticolato di croci che, legandosi l'una all'altra, mappano il mondo, rendendolo comprensibile:

Ma se questo è il nodo della croce, dove tendono i suoi bracci, Aracoeli? A una simile domanda oziosa, la vita ride. I bracci di ogni croce devono sempre, infatti, incontrarsi in un'altra croce, e da questa in un'altra. Innumerevoli sono i meridiani e i paralleli della sfera ruotante sconfinata, fino allo zenit bianco, ultima impossibile stazione delle croci. [A. II, 1426]

Lo sdoppiamento che aliena il personaggio manifesta quindi – anche in questo caso estremo – la propria funzione ambigua: la duplicazione che paralizza può essere allo stesso tempo «la condizione essenziale e il nucleo originario della metamorfosi».⁶⁵ In quanto tale permette la continuazione della vita, la percezione dell'altro e la possibilità di una relazione attraverso cui riconoscersi.

Mentre frantuma il personaggio, il doppio lo ricostruisce esponendolo alla contraddizione, al riso, prospettando un esterno a cui rapportarsi. È l'arma a doppio taglio attraverso cui Morante tenta fino all'ultimo quella conservazione del personaggio-uomo auspicata dal critico e amico Giacomo Debenedetti, che consenta al personaggio stesso – e al romanzo di cui si fa elemento portante – di continuare a porsi come mediatore della vita e della realtà nella letteratura. È quindi proprio in Manuele, personaggio-quasi-particella, che potremmo definire tipicamente modernista per l'inaffidabilità, l'inettitudine e l'inadattabilità, che Morante gioca la sua estrema partita con il realismo, ovvero con la possibilità del romanzo di pronunciare una verità sull'uomo e sul mondo, che permetta all'uomo stesso di continuare a vivere nel mondo.

Narciso è in piena lotta con Don Chisciotte in *Aracoeli* e talvolta l'uno si confonde nella fisionomia dell'altro. Ma nessuno dei due può dichiararsi infine vincente. L'ambiguità della strategia del doppio rimane di conseguenza attiva, trasmettendo, anche in questo romanzo, accanto alla disperazione e al ripiegamento, un senso di possibilità che si regge sull'ipotesi dell'altro, da incontrare al limite estremo dell'io.

⁶⁵ D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 71.

«Il tempo non esiste, lo so, però stringe»

Tempo e trama nei romanzi di Elsa Morante

*I tempi sono sconnessi; o maledetto
dispetto, che mai io sia nato per rimetterli
a posto?*

W. Shakespeare

1. Una duplicità senza soluzione

Torino, 30 gennaio 1948. Natalia Ginzburg scrive a Elsa Morante a proposito di *Menzogna e sortilegio*, di cui, al momento, ha scorso soltanto i titoli dei capitoli:

[...] mi piacerebbe fare un romanzo sul serio, con tanta gente che si muove e parla; non la storia di uno solo, ma una storia di tanta gente. Quando ho letto i titoli dei tuoi capitoli, ho sentito dell'invidia: non un'invidia acrimoniosa e cattiva, ma una sana invidia, la voglia di provare anch'io a costruire una casa con scale e piani e il fumo che esce fuori dal camino. Tutto, insomma. Non so se il tuo romanzo è così: mi pare di sì. Capisci cosa voglio dire?¹

Calvino il 2 marzo del 1950, mentre manifesta una serie di dubbi a proposito del proprio romanzo (rimasto infine inedito) *Il bianco veliero* (scritto nel 1947), traccia la differenza fra sé e la scrittrice romana:

Ma vedi, tu appunto hai questo dono di ricondurre ad unità gli elementi più disparati, di far tornare sempre i conti, hai un fortissimo potere di sintesi [...]. Tu senti che il mondo è fatto a pezzi, che le cose da tener presente sono moltissime e incommensurabili tra loro, però con la tua lucida e affezionata ostinazione riesci a far tornare sempre i conti.²

Landolfi, dopo aver letto *L'Isola di Arturo*, scrive nel 1957 alla sua autrice:

Cara Elsa, che bel libro ha scritto! Io però non invidio soltanto i suoi risultati, ma anche e forse soprattutto ciò che li ha resi possibili. Quanto a effetti secondari:

¹ Morante D., *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, cit., pp. 266-67.

² *Ivi*, p. 283.

1) A me è avvenuto come a un calzolaio [...] di qui, che, vedendo sul giornale i numeri del lotto già usciti, esclama: «E pensare che son numeri così facili!».³

Tre voci differenti nel variegato panorama letterario italiano concordano, davanti all'opera di Morante, nell'esprimere ammirazione e stupore nei confronti della soluzione narrativa sviluppata dall'autrice. Le metafore e gli aneddoti a cui fanno ricorso trasmettono la medesima impressione di integrità e completezza. Una *casa* abitabile (con il fumo che esce dal camino) perché ben organizzata, un'*unità* che supera la frammentazione del reale, una combinazione *facile* e vincente in quanto sostenuta da una determinata concezione del mondo e della letteratura. La sensazione di trovarsi di fronte a uno stabile modello architettonico deriva dalla centralità che la trama – intesa come principio ordinatore – mantiene nell'opera di Morante. Landolfi stesso, che nello scambio epistolare invidia la *facilità* morantiana, identifica (all'opposto) la ragione della propria difficoltà nell'impossibilità di gestire un intrigo:⁴

Dico: come o con qual forza trascogliere tra l'infinita varietà degli atti umani i veramente rappresentativi, gli indici, dei quali ciascuno riassume una categoria o un ordine di fatti? Di questa difficoltà di fondo io non sono mai venuto a capo in tanti anni.⁵

Il problema di Landolfi si configura come pienamente novecentesco. Selezionare e ordinare la materia è divenuto impossibile di fronte al rovello, al gaddiano “gnommero” della realtà. Landolfi, come Gadda, considera la trama – ovvero la ricerca di una verità attraverso la narrazione – una necessità ossimoricamente irrealizzabile:

l'intrigo è sempre stato la mia difficoltà insormontabile, e sempre ho invidiato Gogol' che (incerto moralmente quanto me) fu soccorso da Puškin, si dice: datemi un intrigo e vi solleverò il mondo, e mi basta una storia qualunque, giacché poi non è la storia che conta, benché necessaria.⁶

³ *Ivi*, pp. 109-10.

⁴ Landolfi manifesta questa difficoltà nel diario *Rien va*, realizzato fra il 1958-60, negli stessi anni in cui intrattiene il proprio rapporto epistolare con Morante. Sul rapporto fra Landolfi e Morante si confronti l'interessante saggio di Daniele Visentini, il quale si sviluppa proprio a partire dalla corrispondenza intrattenuta fra questi due autori. Visentini D., *Due miserie a confronto nel carteggio fra Elsa Morante e Tommaso Landolfi*, Centro studi landolfiani, Siena, <http://www.tommasolandolfi.net>.

⁵ Landolfi T., *Rien va* (1963), Adelphi, Milano 1998, p. 15.

⁶ *Ibidem*.

La capacità di dare ordine, di *far tornare i conti* per riusare le parole di Calvino, è ciò che invece contraddistingue i romanzi di Morante agli occhi dei suoi contemporanei. Landolfi, particolarmente attratto dal «sentimento del mondo»⁷ che permette alla scrittrice dell'*Isola* la costruzione delle sue cattedrali, le domanda di mantenere viva la corrispondenza «per consolarmi un poco delle mia infinita miseria»,⁸ dove la miseria rappresenta la sfiducia nella parola e la conseguente crisi creativa che lo investe. Interessante è la risposta di Morante:

Ma per il mio capo, purtroppo, non passa che una confusa e numerosa miseria (per usare la Sua stessa parola). Non da altro che da una simile miseria (Le dirò – per rispondere a una Sua frase) è nata quella storia di Arturo, che, però, grazie a Dio, ha avuto il dono di piacerle.⁹

L'autrice esplicita così la propria stessa esperienza della “miseria”: non si ritiene un «corpo miracoloso»¹⁰ sfuggito alle contraddizioni e devastazioni del Novecento. Le sue forme attraversano il caos e, riordinandolo, non lo ignorano:

Attraverso il disordine apparente del dramma, il poeta deve restituire continuamente agli altri la *realtà*, inteso come il valore sempre vivo e integro che è nascosto nelle cose. Per arrivare a scoprirla e a renderla, deve affrontare [...] la vicenda paurosa, davanti alla quale gli altri si accecano e si perdono, arresi al caos. Deve partecipare alla loro esperienza, attraversare la loro stessa angoscia.¹¹

I suoi intrighi derivano quindi da un compromesso esplicito fra ordine e disordine, passato a lungo inosservato non solo agli occhi degli autori, ma soprattutto a quelli della critica.

⁷ In una pagina di *Rien va*, distinguendo fra lo stato vincente e quello perdente di un giocatore, l'autore giunge alla seguente considerazione sulla natura della volontà umana e sulla sua possibilità di influenzare l'esito di una qualsiasi azione: «Un certo stato del giocatore comporta senza fallo, senza margine di errore e con assoluta, matematica e ben più che matematica certezza la vincita; un altro stato con non minore grado di sicurezza la perdita, e così via. Dicesi stato generale e profondo, non relativo soltanto al gioco, ma a tutto; ossia sentimento del mondo». Landolfi T., *Rien va*, cit. p. 132. Visentini sottolinea quanto sia proprio questo “sentimento del mondo” a divergere fra Landolfi e Morante e a concedere alla seconda «di plasmare le dinamiche della realtà esterna e d'adattarvi la finzione della favola, senza scarti». Visentini D., *Due miserie a confronto*, cit., p. 3.

⁸ Morante D., (a cura di), *L'Amata*, cit., p. 110.

⁹ *Ivi*, p. 111.

¹⁰ Il termine è tratto da *Aracoeli*: Manuele definisce “corpi miracolosi” quei corpi in grado di divincolarsi dal proprio destino, manifestando una vitalità e un'energia eccezionali, distinguendoli dalla massa. Manuele non si riconosce in un “corpo miracoloso”. Cfr. A. II, 1094.

¹¹ La citazione è tratta dalla nota introduttiva all'edizione de *Il mondo salvato dai ragazzini* del 1971 riportata in Bardini M., *Elsa Morante. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 689.

La consistenza delle trame morantiane, infatti, ha per lo più suscitato nei *letterati* (come li definiva Morante stessa) reazioni negative che hanno determinato in parte la posizione periferica dell'opera di questa scrittrice all'interno del canone. Un pregiudizio sperimentale, a lungo egemonico nel campo della critica italiana, ha favorito la svalutazione di un'operazione artistica considerata arretrata e tradizionalista, come quella attraverso cui Morante riabilitava il *plot* nelle estetiche novecentesche.¹² Ancora recentemente parte di quel pregiudizio – che, come ogni pregiudizio, affonda le proprie radici in un fondo di verità – si può ascoltare nelle considerazioni di Asor Rosa, il quale, in un interessante saggio che sottolinea la mancanza di una grande tradizione del romanzo in Italia, contrappone allo statuto di unicità dei *veri* grandi romanzi italiani,¹³ la “normalità” di altre scritture, fra le quali annovera quella di Morante (a cui è comunque riconosciuto di aver scritto un'opera bellissima, come *L'Isola di Arturo*). Per il critico, il “romanzo normale”:

è un testo narrativo abbastanza lungo e complesso da non esaurirsi in un solo spunto o tema: racconta una storia, o più storie, con atteggiamento fondamentalmente consequenziale (*filo logico e filo cronologico*, collegati fra loro [...]); ha un protagonista, o più protagonisti, e intorno un numero più o meno elevato di personaggi. Generalmente il “romanzo normale” attinge a un immaginario necessariamente realistico e descrittivo [...] comporta sempre un qualche ritorno all'indietro.¹⁴

Lunghezza, *filo logico e cronologico*, un numero elevato di personaggi comportano quindi un *ritorno all'indietro* che «in tempi di crescenti incredulità» rappresenta «un atto di fede nelle possibilità della scrittura umana di descrivere» il mondo, il quale però si

¹² Lo rileva apertamente Tiziana de Rogatis a proposito di *Menzogna e sortilegio*: «è ancora vivo un certo imbarazzo nel misurare la distanza di questa opera da uno degli orientamenti estetici fondativi del modernismo europeo: l'umiliazione del *plot*, sentito come un inutile cascame retorico da sabotare usando le tecniche più diverse. Disorienta ancora oggi, insomma, ed è sentito spesso come un disvalore estetico, il fatto che *Menzogna e sortilegio* condivida con il modernismo la provocatoria esibizione di una narratrice inattendibile ma si allontani poi dal precetto centrale di questo magmatico movimento: prosciugare, frammentare, aggirare la ricchezza ottocentesca dell'intreccio e il suo preteso effetto di realtà». De Rogatis T., *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, cit., p. 98.

¹³ «L'Italia non è la patria del romanzo. Il romanzo non nasce qui. E, anche quando l'Italia arriva a conoscere una propria fioritura romanzesca, si può dire che non se ne costituisca mai una “tradizione”, nel senso lineare e grandioso in cui ciò avviene in quasi tutti gli altri Paesi moderni [...]. Questo non significa, naturalmente, che non esistano romanzi italiani bellissimi. Ma [...] ognuno di loro rappresenta un caso a sé, difficilmente imitabile e perciò, nella grande maggioranza dei casi, irripetibile. [...] Il romanzo italiano di qualità è sempre un *unicum*.» Asor Rosa A., *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, cit., vol. III, p. 255.

¹⁴ *Ivi*, pp. 289-290.

limiterebbe a fornire «una buona descrizione della realtà contemporanea italiana»,¹⁵ adeguandosi a schemi interpretativi egemonici e perdendo qualsiasi tendenza conflittuale. I caratteri del “romanzo normale” non risultano effettivamente alieni alla narrativa morantiana, ma l’interpretazione che se ne deduce banalizza il senso del ricorso a simili espedienti nel Novecento, considerandoli come espressione di una fiducia a-problematica nelle possibilità letterarie di rendere il reale (o meglio: il suo lato più superficiale, secondo Asor Rosa, descrittivo). Senza contare che nessun *ritorno indietro* può mai darsi attraverso una rimozione totale del presente.

Ad ogni modo, se nel concetto di “romanzo normale” il *plot* rappresenta il cuore di una forma pacificata, allora non è “normale” il romanzo di Morante, in cui la trama è piuttosto un problema, un’aspirazione, una provocazione e non immediatamente una soluzione. La trama rappresenta anzi la cicatrice di un dialogo aperto fra Ottocento e Novecento, il guado fra una tensione realista e una modernista.

L’autrice, a differenza di quanto si è visto con la categoria di personaggio, non tratta direttamente la questione delle trame nella sua riflessione saggistica. Il termine compare però con una certa ricorrenza all’interno delle sue stesse opere. Per quanto concerne la relazione fra i due elementi narratologici, emblematico pare essere un racconto d’infanzia, riportato da Giuliana Zagra, intitolato *Il mio primo libro. Narra la storia di una bambola*. Nel racconto due bambine, Marcella e Ida, scartano i regali di Natale: la prima ottiene una bambola, la seconda un teatrino il quale, secondo l’interpretazione di Zagra, finisce col rappresentare un compenso infinitamente superiore rispetto a quello limitato del possedere le bambole stesse, «dal momento che può regalare loro una storia e costruire un mondo [...] in cui farle agire».¹⁶

Figuratevi la gioia della bimba! Prese la bambola, se la strinse al seno, l’abbracciò e la baciò più volte e poi pensò per qualche istante e disse «Ti chiamerò Alba, sei contenta?». Ida la guardò un momento e poi vedendo il bigliettino che essa teneva in mano disse: «E non è niente io?» «Sì, - rispose Marcella, - hai quello là; - e indicò un grande pacco -. Io ho la bambola e tu il teatrino». Ida prese il pacco, lo slegò, levò l’involto e poi disse: «Come si chiama la tua bambola?» «Si chiama Alba» rispose l’interrogata. «Allora, disse Ida, tu sarai la mamma di Alba, vi siederete nella poltrona che è vicina a quel tavolino. Io sarò la burattinaia e farò il teatro»¹⁷

¹⁵ *Ivi*, p. 290.

¹⁶ Zagra G., *La tela favolosa*, cit., p. 22.

¹⁷ ARC 52 IV 2/2, cc. IV-2r.

La studiosa evidenzia inoltre come sia possibile istituire un'identificazione fra Ida e Morante stessa, al tempo fanciulla di sette anni che, a casa della madrina Maria Guerrieri Gonzaga, allestiva spettacoli teatrali in cui manipolava in particolare la cugina Giacinta e altri "personaggi" della casata.¹⁸ Nelle trame dei romanzi, il personaggio non è certo manipolabile come la sparuta e ricca cugina e, come è stato già osservato, il suo ruolo è determinante nella concezione della letteratura morantiana. Ad ogni modo il racconto (più che l'aneddoto) contiene in germe una poetica destinata a svilupparsi nel tempo, secondo cui la vitalità del personaggio dipende strettamente dal suo inserirsi in una trama (tanto che, se la trama sfugge, è lo stesso personaggio a cercare di ricostruirla, come fa ad esempio Elisa in *Menzogna e sortilegio*). La difesa del *personaggio uomo* in Morante passa anche dal suo inserimento in una trama: i due elementi si integrano nel realizzare la peculiare soluzione narrativa che l'autrice propone al Novecento e che spesso è stata considerata ottocentesca, attardata e antimodernista.

La scrittrice, da parte sua, si dichiara realista e avversa al culto dell'informe che caratterizza buona parte delle estetiche contemporanee, in quanto l'arte ha il compito di «dare una forma e un ordine assoluti agli oggetti dell'universo, traendoli dall'informe e dal disordine, e cioè dalla morte» [*Il poeta di tutta la vita*, P.B.C.A., II, 1490]. Il suo realismo è da intendersi in accezione allargata,¹⁹ come tensione alla reintegrazione di ciò che è franto. L'obiettivo dell'arte è restituire all'universo e all'uomo la sua interezza, senza limitarsi alla «registrazione di una realtà greggia – non importa se soggettiva o oggettiva – nella rinuncia al valore della verità, e dunque dell'arte» [*Sul romanzo*, P.B.C.A., II, 1513]. La trama rappresenta esattamente il gesto di ricomposizione attraverso cui si rende comprensibile e comunicabile una realtà. È un esercizio di dominio del caos e del caso, la cui utilità latamente antropologica si interseca per Morante a una

¹⁸ Si veda in tal proposito il racconto autobiografico *Patrizi e plebei* del 1939, oggi raccolto in Babbioni I. (a cura di), *Elsa Morante. Racconti dimenticati*, cit.

¹⁹ Per Morante realismo non significa riproduzione immediata della realtà, ma ricostruzione di un'immagine integra dell'uomo e del mondo, alla cui base sia un sentimento di sabiana *simpatia* verso l'universo e una fiducia nella possibilità di comprenderlo e amarlo. Possiamo leggere una sintesi della concezione di realismo di Morante nel suo saggio sul pittore Renato Guttuso (1955-56), dove emerge la polemica della scrittrice contro le definizioni di scuola: «ma spesso, all'udire certi *realisti*, o loro avversari, parlare di *realismo*, si ha l'impressione che gli uni e gli altri offendano la realtà, col porle dei limiti veramente troppo soggettivi, e arbitrari. Si avrebbe voglia di rispondere [...] che l'arte è sempre realista, o sempre astratta, a scelta: giacché non è stato ancora smentito un principio elementare [...]. Che l'arte, cioè, si nutre della realtà (e questo sarebbe il suo necessario *realismo*), per esprimere, attraverso il multiforme, il cangiante, e il corruttibile della realtà, una verità poetica incorruttibile [...]. La ricchezza della realtà è inesauribile, e comprende anche tutti i simboli possibili, tutte le possibili favole». Il saggio è riportato in Bardini M., *Elsa Morante. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 704

responsabilità storica di fronte al presente e alla sequela di orrori che hanno costellato il “secolo breve”, come è evidente nelle affermazioni contenute nel saggio *Pro o contro la bomba atomica* (1965):

tutti sappiamo ormai che nella vicenda collettiva (come in quella individuale) anche gli apparenti *casi* sono invece quasi sempre delle volontà inconsapevoli (che, se si vuole, si potranno pure chiamare *destino*) e, insomma, delle scelte. La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea. [P.C.B.A., II, 1540]

Sostituire al termine caso i desueti volontà, destino e scelta riguarda tanto la narrativa quanto la logica attraverso cui si interpreta il mondo e i suoi accadimenti.

Allo stesso tempo, però, la trama e l'ordine causale/temporale non possono definirsi come un'acquisizione stabile: la loro tenuta va messa costantemente in crisi. È significativo, a tal proposito, confrontare due differenti dichiarazioni autoriali rispetto a *Menzogna e sortilegio*. La prima è una nota di sovraccoperta alla seconda edizione del romanzo (1961):

questo osava di essere un vero romanzo, proprio inteso secondo i modelli della grande tradizione, che da Stendhal, a Tolstoj, arrivava a Proust. Inteso, cioè, come lo specchio di una intera società umana: dove le relazioni e i personaggi del dramma reale si riconoscano in tutta la loro pietà; e al giro concluso di ogni generazione e di ogni destino, rispondano altre dimensioni senza termine, imitando il movimento della realtà stessa.²⁰

Il richiamo alla grande tradizione ottocentesca (che per Morante non esclude Proust), il riuso della classica metafora dello specchio, di derivazione stendhaliana, e l'obiettivo di *totalità* affidato al romanzo esplicitano l'eredità realista di cui Morante intende farsi carico.

Tuttavia, la seconda nota, del 1975, problematizza questa medesima eredità:

Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte*, senza dimenticare, in diversa forma, l'*Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese.²¹

²⁰ La nota è reperibile in Bardini M., *Elsa Morante. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 675.

²¹ *Ivi* p. 695. La dichiarazione ne riprende una precedente e altrettanto famosa rilasciata durante un'intervista con Michel David: «Non ho il coraggio di dirlo perché potrei sembrare una megalomane. Ma ero molto giovane. Ero convinta che il romanzo, come lo si intendeva nell'Ottocento (per la verità la

Romanzo come moderna epopea borghese è definizione hegeliana, in seguito anche lukácsiana, la quale racchiude la tensione totalizzante del romanzo, in quanto forma artistica che sostituisce (in parte) l'epica e le sue funzioni nelle società moderne. L'apice di questa aspirazione è rappresentato dal romanzo realista, in corrispondenza alla fase di massimo sviluppo della civiltà borghese.²² Superare l'epopea borghese significa quindi ripensare forma e ruolo del romanzo nel presente, a ragione di ulteriori e talvolta catastrofiche «mutazioni antropologiche»,²³ le quali impediscono una riproduzione pedissequa di forme del passato. Se queste risultano interdette o incompatibili, il loro ritorno va inteso in maniera ironica. Come insegna Francesco Orlando, l'ironia è una figura complessa, la quale accanto alla derisione cela un nucleo di attrazione e/o rimpianto: non si tratta di semplice superamento, quanto dell'instaurazione di una dialettica complessa fra adesione e rimozione nei confronti dell'elemento parodiato.²⁴ In tal senso risultano particolarmente significativi i riferimenti al *Don Chisciotte* e all'*Orlando furioso*: due opere che, nel dichiarare l'esaurirsi di una forma e di una civiltà, ne riconoscono e trasmettono il valore selezionando possibili persistenze nell'inevitabile trasformazione.²⁵

Ciò che vuole resistere in Morante è il principio ordinatore delle trame e la loro potenzialità conoscitiva e comunicativa. Perché l'operazione non risulti posticcia, però, è

nozione di romanzo, per me, è molto più vasta [...] era in agonia. Allora, io ho voluto fare quello che per i poemi cavallereschi ha fatto Ariosto: scrivere l'ultimo e uccidere il genere. Io volevo scrivere l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra, e, naturalmente, anche il mio ultimo romanzo [...]». David M., *Entretien: Elsa Morante*, «Le Monde», 13 aprile 1968, p. VII.

²² Si riprende qui la concezione lukácsiana di realismo elaborata in particolare nel corso degli anni Trenta e espressa nei *Saggi sul realismo* (1950), cit. e in *Narrare o descrivere* (1936), in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964.

²³ Il termine è risaputamente di conio pasoliniano e identifica la radicale trasformazione dei ceti medio bassi della popolazione a seguito del *boom* economico italiano. Si veda in particolare Pasolini P.P., *Scritti corsari* (1975), Garzanti, Milano 2008.

²⁴ Come sintetizza Francesco Orlando: «l'enunciare le ragioni dell'avversario soddisfa un residuo di convinzione accordato ad esse nell'atto stesso di annullarle». Orlando F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 15.

²⁵ Si veda in particolare l'interpretazione di Sergio Zatti dell'*Orlando furioso*, opera significativamente considerata dal critico l'antesignano del *Don Chisciotte*: «Ma per Ariosto la contaminazione di modelli antichi e modelli moderni è ancora un atto di fiducia nella possibilità narrativa di un mondo pluralistico e soggettivo compatibile con il mondo storicamente determinato dell'epica» (31); «l'uso ironico [...] non esclude affatto un uso serio per cui non appare contraddittorio che quel modello antico si presti a drammatizzare narrativamente un moderno atto conoscitivo» (58-59); «l'atteggiamento verso il mitico cantore [Turpino] è l'atteggiamento stesso verso la letteratura e la sua dimensione di *factio*, destituita di credito e di autorità, e ugualmente capace di seduzione» (188). Zatti S., *Il Furioso fra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca 1990.

necessario che questa concezione realista della trama entri in dialogo con soluzioni (e critiche) novecentesche.

L'ambiguità che il significato di trama assume all'interno delle opere e note critiche dell'autrice può rappresentare una conferma di questo processo di mediazione. Nella raccolta poetica *Alibi*, ad esempio, la contraddizione del termine si trova condensata nell'immediatezza di due versi: «[I]a bella trama adorata dal mio cuore, / a te è una gabbia amara» [A., I, 59]. L'immagine della trama oscilla fra l'essere espressione di un desiderio (*bella, adorata*) e figura di coercizione (*gabbia*). L'ossimoro richiama quello già sviluppato in *Menzogna e sortilegio*, in cui le trame che imbastisce Elisa sono al contempo farmaco e malattia. In quanto processo di ricomposizione di «resti lacerati», promettono alla fanciulla un esito catartico, di liberazione e gioia, come sottolinea la stessa Morante in una quarta di copertina:

Elisa, testimone infantile di queste vicende, ne ricomponi i resti lacerati con amorosa pietà: ritrovando, in questo lavoro, non soltanto la consolazione promessa, ma anche una sorprendente voglia di ridere.²⁶

Dall'altro lato, la *menzogna* della trama rischia di trascinarla, come la madre Anna, nel giro delle proprie spire insidiose, impedendole qualsiasi accesso alla realtà per confinarla in un mondo di sogno che rasenta l'incubo: «e avevo il sentimento che là nel palazzo si tramasse una specie di complotto, per attirarla con fascino astrusi, irretirla e farne una schiava» [M.S., I, 765].

Le maggiori ricorrenze del termine si riscontrano però in *Aracoeli*, parallelamente all'addensarsi del tono saggistico del romanzo e allo sfaldarsi della linearità narrativa. Trama assume nelle parole di Manuele un significato per lo più negativo e persecutorio, quale espressione di una consequenzialità coatta che trascina l'individuo fallimentare nelle fauci di un destino imm modificabile e – quasi luteranamente – indipendente da volontà e azioni individuali. Anche in questo caso, tuttavia, se una liberazione si attende, sembra derivare dalla capacità di leggere – quindi comprendere – l'evoluzione e la direzione delle trame individuali e collettive nel loro reciproco intrecciarsi.

²⁶ Si tratta della riedizione del 1966 di *Menzogna e sortilegio*. La riproduzione si trova in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit. p. 681.

La parola trama, quindi, pur in questa rapida ricognizione, conferma il senso di una «duplicità senza soluzione»²⁷ che andrà successivamente indagata nelle forme, mettendo in parallelo in maniera esemplificativa due romanzi dell'autrice i quali – dal punto di vista della strutturazione del *plot* – paiono collocarsi agli antipodi: *Menzogna e sortilegio* e *Aracoeli*. Fra le due opere pare essersi verificata una sorta di rivoluzione copernicana volta a spostare decisamente il baricentro da una concezione realista a una modernista della trama. L'ipotesi di una formazione di compromesso fra le due estetiche supporta al contrario un'idea di continuità nel cambiamento e contribuisce a mettere in questione tanto la perfezione ottocentesca dell'esordio, quanto l'exasperazione novecentesca dell'epilogo.

Prima di procedere nell'analisi è necessario chiarire in primo luogo il concetto di trama e declinarne le interpretazioni fra realismo e modernismo.

2. Trame oltre realismo e modernismo

Il vocabolario Zanichelli alla voce “trama” riporta le seguenti definizioni:

- 1) Complesso di fili che nel tessuto si dispongono normalmente all'ordito e che s'intrecciano con quello durante il tessimento, mediante il passaggio delle navette contenenti le spole.
- 2) Maneggio, macchinazione, inganno.
- 3) Intreccio di un'opera narrativa, teatrale o cinematografica.
- 4) Insieme coordinato di azioni di gioco degli attaccanti di una squadra.²⁸

A queste si possono accostare quelle che Peter Brooks enumera a partire dal termine inglese *plot*, ricavandole dall'*American Heritage Dictionary*:

- 1) Piccolo appezzamento di terreno, generalmente usato per scopi specifici. Area circoscritta; lotto.
- 2) Piano per costruire un edificio; cartina; mappa; diagramma.
- 3) La serie di eventi che costituisce lo schema dell'azione di una narrazione o di un dramma.

²⁷ Morante ricorre al termine “duplicità senza soluzione” in un contributo sul cinema del 1964 per identificare una delle caratteristiche fondamentali di qualsiasi forma d'arte: «Ogni film (come ogni romanzo) che meriti il nome reale e vitale d'opera d'arte, non ha mai un significato solo, ma molti e diversi, dei quali alcuni sfuggono anche all'autore stesso. [...]». Una riproduzione del testo si trova in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 716.

²⁸ Zingarelli N., *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Cannella M., Lazzarini B. e Zaninello A., Bologna, Zanichelli 2021, *ad vocem*.

4) Piano segreto per scopi ostili o illegali; congiura.²⁹

L'insieme delle definizioni, in parte sovrapponibili, permette di fare alcune considerazioni preliminari, a partire dall'uso non letterario della parola.

In primo luogo, la trama non viene mai identificata come un contenuto; essa piuttosto è un movimento. Significativamente, l'uso figurato del termine italiano deriva dall'ambito tessile, in cui la trama è realizzata dal movimento di un insieme di fili che, in forma di spola e a mezzo della navetta, si infilano nell'ordito componendo l'intreccio, ovvero una forma, un disegno specifico. Già quest'immagine sartoriale permette di circoscrivere due elementi fondamentali nella considerazione del significato traslato del termine: il dinamismo e il disegno da intendersi come forma percepibile.

Le seguenti definizioni (la 2 e la 4), simili in entrambe le lingue, associano alla parola i concetti di pianificazione (di un inganno o di una casa) e coordinazione (di una squadra), trasmettendo il senso di un qualcosa di organizzato e orientato al perseguimento di fini specifici (anche nocivi).

Infine, torna utile al nostro accerchiamento del termine anche l'ultima definizione di *plot*, la quale richiama un lotto di terra, quindi uno spazio delimitato, dotato di margini precisi, un perimetro calcolabile: un *inizio* e una *fine* della proprietà entro cui si è liberi di muoversi.

Lavorando di sintesi su quest'insieme di definizioni periferiche rispetto all'ambito narratologico, si arriverebbe a sostenere che la trama è un movimento pianificato che, entro determinati limiti (un inizio e una fine), genera un disegno dotato di senso, volto all'adempimento di specifici obiettivi.

Questo tipo di operazione consente di evitare la classica sovrapposizione fra trama e intreccio, di cui è espressione la terza definizione italiana.

Proprio la difficoltà di districare il significato del termine da quello di intreccio e/o *fabula* ha spesso portato gli studiosi a negarne l'utilità. Si legga ad esempio Angelo Marchese alla voce trama del suo *Dizionario di retorica e di stilistica*:

A nostro parere, sarebbe opportuno eliminare l'uso ambiguo della parola trama, che ora sta a indicare la narrazione nella sua concreta e varia molteplicità di avvenimenti strutturati in sequenze, ora è l'ordito di un'opera considerato nella successione cronologica e causale dei fatti. Nel primo senso sarà preferibile parlare di intreccio (v.), nel secondo di fabula o storia

²⁹ Brooks P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 1995, p. 12.

(o anche di trama). In senso piuttosto generico la trama è il nucleo essenziale di un racconto.³⁰

Al contrario, argomenta Giacomo Raccis, la trama non può essere ridotta – né quindi sostituita – a nessuno dei due elementi narratologici, in quanto la sua specificità è esattamente il movimento che innesca fra l'uno e l'altro, con un «surplus di significato» rispetto ad entrambi, che è «il prodotto [...] del modo dinamico in cui si articolano gli eventi narrativi».³¹ La trama quindi «è [...] il meccanismo con cui le sequenze testuali si succedono nel tempo, il ritmo che imprimono al racconto».³²

Nel circoscrivere la sua definizione di trama, lo studioso rimanda al concetto di “messa in intreccio” di Paul Ricoeur, sottolineando la natura «processuale, dialogica e passionale del racconto».³³

Il filosofo francese, portavoce in *Tempo e racconto* di una radicale riflessione sulle funzioni del narrare, identifica nel dinamismo dell'intrigo uno degli aspetti fondamentali della capacità mimetica. Rifacendosi alla *Poetica* di Aristotele, lo studioso dimostra l'interdipendenza fra i concetti di *mimesis* (intesa come «il processo attivo di imitare o rappresentare») e *muthos* (ovvero la «composizione di atti»). La *mimesis* è infatti per Aristotele una mimesi dell'azione, quindi la sua espressione per eccellenza è il *muthos*, ovvero la connessione delle azioni: «[l']imitazione o rappresentazione è un'attività mimetica nella misura in cui produce qualche cosa, vale a dire la connessione dei fatti mediante la costruzione dell'intrigo».³⁴ L'intrigo – altrimenti detto la trama nell'accezione dinamica che stiamo attribuendo a questo termine – assume quindi una posizione centrale nel processo artistico, che, sempre secondo le parole di Ricoeur – non si limita ad essere (platonicamente) riproduzione, copia o replica di una realtà, bensì suo generatore. Ciò che la costruzione dell'intrigo genera è una forma di coerenza o «totalità», la quale «lungi dall'orientarsi verso una ricerca della dimensione temporale della

³⁰ Marchese A., *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano 1978, p. 327.

³¹ Raccis G., *La trama*, Carocci, Roma 2018, p. 9. Si veda anche Brooks: «Il plot, in effetti, mi sembra tagliare trasversalmente la distinzione *fabula/Intreccio*, nel senso che parlando di trama teniamo conto sia delle vicende del racconto sia dell'ordine in cui vengono presentate. Anzi, la trama potrebbe essere vista come una forma di attività interpretative sollecitata e messa in moto dalla distinzione stessa fra intreccio e *fabula*, e dal modo in cui li contrapponiamo o li utilizziamo uno contro l'altro». Brooks P., *Trame*, cit., p. 14.

³² Raccis G., *La trama*, cit. p. 9.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ricoeur P., *Tempo e racconto* vol. I, cit., p. 62.

connessione, si rivolge [...] alla sua natura logica».³⁵ Nell'intrigo non sono centrali le dinamiche di semplice successione, ma i rapporti di consequenzialità che rendono intellegibile il mondo: «comporre l'intrigo vuol già dire far nascere l'intellegibile dall'accidentale, l'universale dal singolare, il necessario o il verosimile dall'episodico».³⁶ La teorizzazione di Ricoeur, riconoscendo alla trama una funzione logico-compositiva, integra al suo carattere dinamico l'obiettivo ermeneutico a cui tende. Dal movimento dei fili della trama siamo giunti a identificare la centralità del disegno che permette una comprensione: rifacendoci alle parole del filosofo, dalla vischiosità dell'esperienza (*mimesis I*), attraverso una pratica di *configurazione* che riordina in senso logico la materia (*mimesis II*), l'arte narrativa permette una *riconfigurazione* (una nuova comprensione) dell'esperienza stessa (*mimesis III*).

L'intrigo è quindi un'azione di mediazione del reale, una «sintesi dell'eterogeneo»³⁷ che genera significato: «[v]edo negli intrighi che inventiamo il mezzo privilegiato grazie al quale ri-configuriamo la nostra esperienza temporale confusa, informe e, al limite, muta».³⁸

Non per questo la sua coerenza deve porsi come perfetta. Il filosofo riconosce la possibilità di discordanze (avvenimenti terribili o penosi; il meraviglioso; il caso) nel processo. L'intrigo non evita le confutazioni alla propria stessa logica (che non necessariamente va intesa come unica e preordinata), cerca piuttosto di integrarle: «è proprio includendo il discordante con il concordante che l'intrigo ricomprende il commovente nell'intellegibile».³⁹ Affermare che la trama corrisponde a una logica, quindi, non equivale a identificarla con una linea retta ininterrotta: la sfida logica della trama prevede errori, zeppe e riprese.

Il discorso del francese è ripreso e avvalorato anche dal critico Peter Brooks, i cui lavori hanno contribuito ulteriormente a porre al centro della discussione letteraria la questione della trama:

La trama [...] mi sembra importante non già come assemblaggio di tipologie o strutture ricorrenti, bensì come operazione strutturante peculiare a tutti i messaggi che si delineano secondo una successione temporale; come logica strumentale di una modalità specifica

³⁵ *Ivi*, p. 69.

³⁶ *Ivi*, p. 73.

³⁷ *Ivi*, p. 133.

³⁸ *Ivi*, p. 10.

³⁹ *Ivi*, p. 78.

della mente umana. [...] *il plot* è la logica e la dinamica della narrativa, e la narrativa stessa è una forma di comprensione e chiarificazione.⁴⁰

Anche per Brooks la trama provvede il racconto di un'intenzione di senso, ma anche per lui ciò non si risolve in un andamento lineare. Tracciando un parallelismo fra le modalità di *plotting* e i processi psichici, il critico legge la trama come un campo di forze che si estende fra le estremità polarizzanti dell'inizio e della fine.⁴¹ La funzione orientativa della fine, che permette una risignificazione dell'intera storia, innesca forze progressive che puntano in avanti; al contempo, però, a queste si contrappone un impulso alla quiescenza che devia e rallenta il corso della storia. La trama ne ricava un aspetto oscillatorio e magnetico, teso fra pulsione di morte (la stagnazione del corpo centrale, il rivolgersi all'indietro della storia, lo sprofondare nel trauma) e principio di piacere (il chiarimento, il superamento dell'ostacolo, il rinvenimento della "trama maestra"). Intenzione e dispersione (come *intentio* e *distentio* per Ricoeur)⁴² non si escludono reciprocamente, ma convivono attraverso dinamiche conflittuali:

La trama procede verso la fine con una sorta di ghirigoro o di arabesco: come l'arabesco del *Tristram Shandy*, recuperato da Balzac, che suggerisce quanto sia gratuita, arbitraria e trasgressiva la linea del racconto, il suo scostarsi dalla linea retta, che sarebbe la distanza più breve fra l'inizio e la fine e dunque il crollo del primo nella seconda [...].⁴³

Lo spazio metonimico che si estende fra inizio e fine – e che dilaziona, in una dinamica di ripetizione e variazione, la tendenza degli estremi a schiacciarsi l'uno sull'altra – corrisponde alla trama come *intenzione* di ordine e senso.

Il "desiderio di trama" è, secondo il critico, inestirpabile, in quanto radicato in un'esigenza psichica di orientamento nella realtà: le trame della *fiction* «mediano i

⁴⁰ Brooks P., *Trame*, cit., pp. 10-11.

⁴¹ Brooks si dichiara debitore del modello energetico-dinamico attraverso cui Freud interpreta l'esistenza psichica in *Al di là del principio del piacere*, che «fra i suoi scritti, è quello che più chiaramente rivela l'ambizione di tracciare uno schema generale di come proceda la vita umana dall'inizio alla fine, come ogni esistenza individuale a suo modo ripeta e riproduca la trama maestra, e cerchi di rispondere alla domanda se la "chiusura" sia un fattore necessario o contingente». Brooks P., *Trame*, cit., p. 106.

⁴² Attraverso i termini *intentio* e *distentio* Ricoeur rimanda all'aporia agostiniana del tempo con l'obiettivo di superarla attraverso il *poiein* aristotelico, ossia la costruzione di un intreccio di azioni che sappia rendere il tempo nella sua doppia ed ossimorica essenza di tempo trascendentale e creaturale, punto verticale e linea orizzontale. All'irrisolvibile discordanza della teoria agostiniana, contrappone la possibilità di rendere il senso del tempo attraverso la "concordanza discordante" della narrazione. Cfr. Ricoeur P., *Tempo e racconto*, vol. 1, cit.

⁴³ Brooks P., *Trame*, cit., p. 114.

significati all'interno delle umane contraddizioni, nel mondo dell'eternità e della morte». ⁴⁴

Una simile operazione di mediazione dipende dalla capacità delle trame di trasmettere all'essere umano l'esperienza del tempo. Il tempo della trama, teso fra margini che lo orientano, si fa significativa. Ricorrendo alla bella metafora attraverso cui Frank Kermode descrive la funzione dell'intreccio:

Il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma; mentre l'intervallo fra il *tock* e il *tick* è il tempo che passa e basta, quel tempo disorganizzato che sentiamo il bisogno di umanizzare. ⁴⁵

Ponendosi come obiettivo una sfida all'insensatezza, la trama – quale segmento che congiunge un inizio a una fine – trasforma il *chronos* (ovvero quel tempo che scorre senza lasciar traccia) in un *kairos* (ovvero «uno spazio di tempo ricolmo di significati»). ⁴⁶ In tal senso si fa forma in grado di trasmettere un'esperienza, recuperando quella funzione che Walter Benjamin attribuiva al narratore, ⁴⁷ nella consapevolezza, però, che il senso non poggia più su alcuna legge trascendentale o immanente. Di conseguenza i disegni delle trame sono sempre precari: sono le forme differenti che assume la quotidiana sfida al tempo. Se, come teorizza Lukács, nel romanzo si separano significato e vita, ⁴⁸ la trama si configura come il tentativo di riagganciare provvisoriamente ma continuamente simile nesso.

La definizione ampia di trama fin qui ricostruita, partendo dal lemma fino ad approssicare alcune delle posizioni critico-filosofiche recenti, permette di superare alcuni pregiudizi critici letterari generati da una sua considerazione in termini puramente quantitativi o convenzionali. Come sostiene Brooks:

la trama viene svalutata come l'elemento narrativo che meno di ogni altro istituisce e determina quanto si conviene chiamare Arte: in poche parole, è quanto caratterizza la letteratura popolare, di massa, di consumo [...]. E invece [...] è la vera e propria linea di

⁴⁴ *Ivi*, p. 122.

⁴⁵ Kermode F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (1966), Rizzoli, Milano 1972, p. 60.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 62-63.

⁴⁷ Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolai Leskov*, in Id. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit.

⁴⁸ Cfr. Lukács G., *Teoria del romanzo*, cit.

base, il filo conduttore attorno al quale si organizza il racconto e lo rende possibile in quanto comprensibile e finito in sé stesso.⁴⁹

La trama è spesso considerata il discrimine fra *Kunst* e *Trivalliteratur*:⁵⁰ mentre la prima esprimerebbe nell'opacità e nella difficoltà di forme e temi il proprio dissidio con il mondo e la propria visione stratificata e conflittuale della realtà, la seconda resterebbe fedele a formule collaudate della comunicazione per soddisfare le esigenze di un pubblico medio che dalla letteratura cerca essenzialmente il noto. Il concetto di trama finisce con l'essere sovrapposto a idee di normalità, semplicità, passatismo, profitto e ad essere associato a tendenze reazionarie nell'arte.

La polemica può in realtà essere fatta risalire fin dall'origine del romanzo, quando il *novel* si emancipa dal *romance* proprio in vigore del suo abbandono di trame intricate e sensazionali;⁵¹ in seguito, sarà il naturalismo a dichiararsi asettica anatomia del reale, distinguendosi dal residuo di romanticismo che ancora innerva il realismo ottocentesco e le sue trame. Ma sarà soprattutto il Novecento a perseguire un rifiuto radicale della trama,⁵² fondando il pregiudizio di lunga durata che tuttora grava attorno alla categoria. La direzione è tracciata in particolare dal romanzo modernista:⁵³

[...] le trame ottocentesche sono, a occhi modernisti, insieme troppo complicate, con i loro giochi di ritardi agnizioni colpi di scena, e troppo sempliciste perché scelgono dalla vita in modo arbitrario, la costringono in una forma, fanno tornare tutto quello che, invece, non torna. La trama diventa così il punto debole del realismo: è lì che la sua pretesa di raccontare

⁴⁹ Brooks P., *Trame*, cit., p. 4.

⁵⁰ Cfr. Brioschi F., *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

⁵¹ Cfr. Perosa S., *Il realismo non si piega all'intreccio. Una nota*, in Pietromarchi L., et al. (a cura di), *La trama nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 2002.

⁵² Lo stesso secolo vedrà riemersioni e recuperi delle trame (il "romanzo normale" degli anni Trenta, il Neorealismo, il postmodernismo), ma sempre in posizione non egemonica o, in alcuni casi, in funzione puramente ironica.

⁵³ La categoria di modernismo è recente. In ambito anglosassone emerge a partire dagli anni Sessanta (e spesso non si differenzia da quella di avanguardia) per identificare opere particolarmente innovative dal punto di vista formale; in Italia è entrata nel dibattito solo fra la fine degli anni Novanta e gli anni Zero per distinguere alcune opere del primo Novecento non inquadrabili dalle etichette di avanguardia o decadentismo (in particolare i romanzi di Tozzi, Svevo e Pirandello, cui si aggiungono le opere di Gadda e Montale). Si tratta di una serie di opere che si pongono in relazione conflittuale, ma al contempo dialogica, con la tradizione ottocentesca. Il dibattito sul modernismo italiano è portato avanti soprattutto da un gruppo di studiosi che gravitano attorno alla rivista «Allegoria». Fra gli studi più importanti si ricordano: Somigli L., Moroni M., *Italian modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, University of Toronto Press, Toronto 2004; Luperini R., Tortora M., *Il modernismo in Italia*, in «Allegoria» n. 63-2011; Luperini R., Tortora M., *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012; Tortora M. (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma 2018; Cangiano M., *La nascita del modernismo italiano*, Quodlibet, Macerata 2020.

il mondo com'è (e lo sapevano già i naturalisti) cade nel falso; è lì che agisce una colpevole ingenuità, se non un inganno doloso, ai danni dei lettori e della vita; è lì, insomma, che il realismo non è davvero realista.⁵⁴

Il sospetto attorno alla trama mette in aperta contrapposizione due estetiche non necessariamente incompatibili sotto altri aspetti.⁵⁵ Quello che per il realismo è l'elemento centrale di una rappresentazione del reale, diviene per il modernismo un artificio melodrammatico e romanzesco, fondato su un'idea posticcia di verosimiglianza: «[q]uesto spaventoso metodo dei realisti – andare avanti dalla colazione al pranzo – è falso, irrealista, del tutto convenzionale».⁵⁶ *Andare avanti*, tracciare una linea narrativa, rappresenta non solo un inganno rispetto alla vita, bensì uno spreco, un accumulo di momenti inessenziali, che non sono arte: «[p]erché tollerare in letteratura ciò che non è poesia, che non è, cioè, saturato?».⁵⁷ Alle considerazioni di Virginia Woolf si possono accostare le parole di Tozzi, il quale, precisando il suo metodo di lettura dichiara:

⁵⁴ Donnarumma R., *Disarticolazioni e sopravvivenze: la trama nel romanzo modernista italiano*, in «Allegoria», n. 77-2018, p. 66.

⁵⁵ Come la categoria di modernismo, infatti, nemmeno quella di realismo si presta a una definizione univoca (per un'ottima sintesi della polisemia del termine e dei suoi usi cfr. Bertoni F., *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007). Si può distinguere, ad esempio, un'accezione ristretta da una allargata del termine, che non vincola il realismo a una poetica specifica, ma lo riconosce in una molteplicità variabile di modi di rappresentare la realtà da parte della letteratura. Aderendo a questo tipo di concezione – che potremmo definire auerbachiana – di realismo, Riccardo Castellana conia il termine *realismo modernista*: «l'espressione *realismo modernista* non è una contraddizione in termini, né implica il riconoscimento di una presunta arretratezza del romanzo italiano rispetto a quello europeo coevo. Al contrario, [...], nella definizione [...] il sostantivo va inteso in un'accezione rigorosamente 'debole' e allargata: non è al realismo come poetica storicamente determinata e deducibile dalle opere dei grandi romanzieri 'realisti' ottocenteschi [...] che intendo richiamarmi, bensì al realismo come imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni, compiuta non secondo i canoni e gli stereotipi della tradizione, ma al contrario mediante tecniche di straniamento, cioè di deautomatizzazione dei normali meccanismi percettivi». Castellana R., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica» anno XXXIX n. I, gennaio-aprile 2010, p. 23. Realismo e modernismo sono considerati differenti ma non contrapposti anche da Guido Mazzoni: «i modernisti perseguono lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori: vogliono rappresentare bene la vita. Il rapporto fra il "romanzo dell'Ottocento" e il "romanzo del Novecento" [...] è dunque dialettico: è fatto di continuità e di rottura». Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, cit., p. 310. Anche Pierluigi Pellini tende a far emergere, nei suoi studi, i caratteri di continuità fra realismo e *high modernism*, allineandosi a una prospettiva di *long durèe* che interpreta il modernismo come l'insieme (diversificato) delle risposte che l'arte dà ai problemi della modernità a partire da metà Ottocento. Cfr. Pellini P., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016 e Id., *Realismo e sperimentalismo*, in Tortora M. (a cura di), *Il modernismo italiano*, cit.

⁵⁶ Woolf V., *Diario di una scrittrice*, a cura di Leonard Woolf, Minimum Fax, Roma 2019, p.197.

⁵⁷ *Ivi*, p. 198.

di ignorare le «trame» di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche «pezzo» dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una parvenza della nostra fuggitiva realtà.⁵⁸

Il “pezzo” si sostituisce all’intero, il profondo al superficiale. La realtà è “fuggitiva” e densa e nessuna ricostruzione consequenziale si dimostra in grado di catturarla nella sua essenza. Disarticolare l’ordine e la misura dell’arte realista esprime una critica nei confronti di un atteggiamento demiurgico e di un antropocentrismo incompatibili con la crisi epistemologica della modernità:

siamo o non siamo su un’invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, [...] per farci morire – spesso con la coscienza di aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri?⁵⁹

Il protagonista del *Fu Mattia Pascal*, nell’invettiva contro Copernico, esprime il disagio per una realtà che non si può più riordinare – e quindi capire – se non attraverso il ricorso a illusioni ingenuie e falsificatorie (maschere). Con atteggiamento meno tragico, anche Ulrich, personaggio centrale dell’*Uomo senza qualità*, riconosce l’avvento di una rivoluzione che ha per sempre tracciato un confine fra un “io” e un “loro”, fra chi accetta il caos e chi tenta di domarlo (esorcizzarlo) entro griglie logico temporali:

[...] la legge di questa vita a cui si aspira quando si è oppressi, sognando la semplicità, non è altro che quella dell’ordine narrativo, quell’ordine normale che consiste nel poter dire: «Dopo che fu successo questo, accadde quest’altro». Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l’opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! [...]. A loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all’impressione che la vita abbia un «corso» si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos.⁶⁰

È inutile – in quanto falsificatorio – costringere *l’opprimente varietà della vita* in un filo del racconto che pretenda di sistematizzarla. Questo filo, di conseguenza, viene spezzato, mentre l’attenzione si sposta verso l’interiorità, sui cui processi si modificano le stesse

⁵⁸ Tozzi F., *Come leggo io* (1924), in Tozzi F., *Pagine critiche*, a cura di Bertocchini G., ETS, Pisa 1993, p. 328.

⁵⁹ Pirandello L., *Il fu Mattia Pascal* (1904) in id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, vol. I, p. 323.

⁶⁰ Musil R., *L’uomo senza qualità* (1930-42), Einaudi, Torino 1957, vol. I, pp. 756-7.

forme del narrare, acquisendo configurazioni sperimentali, tese verso effetti di simultaneità o incoerenza: «[i]l metodo di raccontare per filo e per segno non può essere giusto; nel cervello le cose non accadono in quel modo».⁶¹

Le possibilità di costruire connessioni narrative fra fatti e situazioni; la gerarchizzazione di momenti più o meno importanti, con l'identificazione di "svolte del destino" che imprimono un nuovo corso alla vita e la direzionano verso il proprio compimento; la sensazione di una processualità logica; tutto ciò si sfrangia in una «plethora di piccole azioni centrifughe»,⁶² impossibili da riordinare.

Significativamente, decadono i finali e la loro funzione di catalizzatori di un senso della storia. Se Edgar Allan Poe poteva scrivere che «[s]olo tenendo sempre presente il *dénouement* si può dare a un intreccio il suo necessario aspetto di coerenza, o connessione causale, facendo in modo che, in ogni punto, gli avvenimenti e soprattutto il tono seguano lo sviluppo del disegno»,⁶³ Virginia Woolf, ragionando sulla costruzione innovativa dei racconti di Checov, controbatte che «[l]a generale resa dei conti nell'ultimo capitolo, le nozze, la morte, la dichiarazione di valori etici [...] sonoramente annunciata al suono delle trombe, pesantemente sottolineata, diventano tutti rudimentali artifici. Sentiamo che niente è stato risolto; che nulla è rimasto saldamente sistemato».⁶⁴

Prive del fermaglio del finale, le scene si sfilano da una qualsiasi logica di successione, per emergere isolate o al massimo fra loro giustapposte in maniera arbitraria ed equipollente. È come se il famoso bianco tipografico che racchiude un'improvvisa ellissi narrativa nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert (autore spesso considerato precursore del romanzo modernista)⁶⁵ si moltiplicasse e interiorizzasse, fino ad andare a costituire il modo ufficiale di giustapporre situazioni, in un ritmo cadenzato da salti nel vuoto.

⁶¹ Woolf V., *Diario di una scrittrice*, cit., p. 152.

⁶² Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, cit., p. 317.

⁶³ Poe A., *La filosofia della composizione* (1846), in Id. *Opere scelte*, a cura di Manganelli G, Mondadori, Milano 1971, p. 1307.

⁶⁴ Woolf V., *Nota introduttiva* in Checov A., *La steppa* (1888), Garzanti, Milano 1966, p. IV.

⁶⁵ È la posizione, ad esempio, di Pellini. Particolarmente suggestiva è la lettura di Lukàcs attorno al significato specifico di questa ellissi, la quale, secondo il filosofo, si fa manifesto tanto di una rivoluzione formale (dal narrare al descrivere), quanto di una svolta politica (l'asestarsi della borghesia su posizioni reazionarie di fronte alle sommosse popolari del 1848): «Flaubert ha profeticamente presentato e rappresentato questo processo (...) nella composizione della *Educazione sentimentale*. Il romanzo vero e proprio, realistico, finisce nella notte delle barricate, in cui Frédéric vede cadere Dussardier al grido di "Viva la Repubblica!" e riconosce nell'agente di polizia il suo ex compagno di lotta "radicale", Sénécal. Il romanzo realistico è finito. Comincia, per Frédéric Moreau, "la recherche du temps perdu"». Lukàcs G., *Il significato attuale del realismo critico*, cit., p. 78.

Disordine, casualità, rifiuto di una qualsiasi consequenzialità non corrispondono necessariamente a una rinuncia del senso, ma identificano un modo nuovo di perseguirlo: «[u]n solo avvenimento – diciamo il cadere di un fiore – potrebbe racchiudere il tutto». ⁶⁶ A un procedimento estensivo si contrappone l'intensità e l'illuminazione improvvisa di qualcosa che non si cercava: «si ha fiducia invece che un qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini». ⁶⁷ Il lampeggiare del senso, così come il disordine delle scene che si sganciano dal filo del racconto, sono ugualmente connessi a una mutata idea di temporalità, sintetizzabile nelle parole di Virginia Woolf: «poiché la mia teoria è che l'evento vero e proprio praticamente non esiste, e nemmeno il tempo». ⁶⁸ Il tempo non esiste nel romanzo modernista, o meglio, non esiste come *continuum* (la *serie ordinata dei fatti*, il *corso* che imprime alla dispersione una confortante illusione di destino, il ritmo narrativo di scene e sommari), ma si percepisce unicamente nell'immobilità della rivelazione. È su una simile reinterpretazione della temporalità che si fonda il *weak-plot* ⁶⁹ modernista. Se nella concezione realista il tempo può essere paragonato a una linea, nel romanzo modernista è un punto privo di dimensioni o una spirale senza capo né coda. Il *corpo* narrativo perde di conseguenza il proprio andamento metonimico per avanzare o arretrare principalmente attraverso salti metaforici che scavalcano l'esplicitazione dei nessi con l'obiettivo di una presa di coscienza (tanto del senso, quanto dell'insensatezza) immediata e fulminea. Mediante la decostruzione della trama il modernismo mette quindi in crisi non tanto la possibilità di un senso, quanto la concezione di un tempo misurabile, ordinabile e controllabile attraverso cui il senso – assieme all'esperienza – si possa costruire. Destrutturando la concezione del tempo che sta alla base della trama del romanzo realista, il *weak-plot* sparglia anche il resto delle convenzioni ottocentesche, in particolar modo i rapporti di causalità che generano intellegibilità progressiva. ⁷⁰ Laddove persistenze di trama siano rinvenibili nel romanzo primo-novecentesco italiano, queste vanno interpretate in funzione tendenzialmente provocatoria e deformante: «con

⁶⁶ Woolf V., *Diario di una scrittrice*, p. 150.

⁶⁷ Auerbach E., *Il calzerotto marrone*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., vol. II, p. 332.

⁶⁸ Woolf V., *Diario di una scrittrice*, cit., p. 150.

⁶⁹ Kern S., *The Modernist Novel: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

⁷⁰ «A strong plot is “a story [that] links significant events causally through time toward a meaningful goal. [...] rejection of the strong plot is the most significant innovation of the period because it struck at the overall structure of fictional narratives more than any other». Kern S., *The modernist Novel*, cit., pp. 65-66.

le sue assurdità romanzesche, la trama è la figura dell'assurdità della vita»⁷¹ (in Pirandello); «diventa la forma di una vita divisa, cioè spezzata nel suo flusso, e teatro di una lotta fra coscienza e inconscio»⁷² (in Svevo); «moltiplicandosi in garbuglio, smette di essere un criterio di leggibilità proprio perché si lascia tentare dal compito interminabile di leggere quanto più mondo possibile»⁷³ (in Gadda).

Sembra improbabile, al netto di tutto ciò, far dialogare proprio attorno a *plot* e cognizione del tempo due estetiche che su tali aspetti si dichiarano agli antipodi. Tuttavia, nello stesso modernismo che la rifiuta, la trama non scompare mai definitivamente, continuando a porsi come problema.

È proprio Gadda, ovvero l'autore che maggiormente fa implodere le strutture delle trame, a lamentarne però la dispersione e rivendicarne di contro la necessità in opposizione a un descrittivismo (talvolta formalismo) e psicologismo caratteristico della narrativa contemporanea che, sempre più, si aliena il proprio pubblico perché incomprensibile, ritirandosi in una dimensione specialistica o latamente elitista. Nei *Cahiers d'études* che accompagnano la sua prima prova romanzesca, *Racconto italiano*, lo scrittore è esplicito:

Bisogna vedere un po' di avviare e legare la materia del romanzo. – Legare i personaggi: l per me ora è questa la maggiore difficoltà: l'«intreccio» dei vecchi romanzi che i nuovi spesso disprezzano. Ma in realtà la vita è un «intreccio» e quale ingarbugliato intreccio! [...] La trama complessa della realtà. [...] Certo bisogna ponderare:
1) Che l'intreccio non sia di casi stiracchiati, ma risponda «all'istinto delle combinazioni» cioè al profondo ed oscuro dissociarsi della realtà in elementi, che talora (etica) perdono di vista il nesso unitario. [...] La «dissoluzione» anche morale e anche teoretica è una perdita di vista del nesso di organicità.⁷⁴

I termini legare, intreccio, trama e nesso di organicità si contrappongono al concetto di dispersione ed esprimono l'esigenza di governare le spinte centrifughe della realtà con finalità non solo poetiche, ma etiche.

Non casualmente l'autore predilige in seguito il genere giallo-poliziesco, attraverso cui sperimenta un metodo induttivo orientato alla risoluzione dell'enigma della verità: il metodo, però, collassa, in quanto, come sostiene il commissario Ingravallo, ogni fatto è

⁷¹ Donnarumma R., *Disarticolazioni e sopravvivenze: la trama nel romanzo modernista italiano*, cit., p. 56.

⁷² *Ivi*, p. 60.

⁷³ *Ivi*, p. 62.

⁷⁴ Gadda C.E., *Racconto italiano di ignoto del Novecento* in Id., *Opere V.I Scritti vari e postumi*, a cura di Silvestri A., Vela C., Isella D., Italia P., Pinotti G., Garzanti, Milano 1993, p. 460.

«l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello»,⁷⁵ risultando, infine, inestricabile. Nonostante il fallimento, la questione della trama viene posta con l'intenzione di recuperarne una certa logica.

Il termine gaddiano “nesso di organicità” ci riporta alla definizione allargata del concetto elaborata in seguito da critici come Brooks e Ricoeur: definizione che, interpretando la trama nel suo significato generico di operazione ricompositiva, permette di superare lo stesso pregiudizio modernista nei suoi confronti, immaginando forme differenti da quella lineare e progressiva, senza abdicare alla creazione di un ordine del reale.

L'intenzione profonda della trama realista – del narrare – viene divincolata dalla forma specifica che assume nel romanzo ottocentesco e rivendicata come esigenza attuale (anche etica, di comprensione e agibilità del reale), la quale, per esprimersi, deve trovare forme nuove, che sappiano attraversare – senza ignorarla – la crisi novecentesca.

In quest'ottica può essere interpretata la soluzione di compromesso fra realismo e modernismo dei romanzi di Morante: l'architettura della trama, pur sovraesposta nella sua convenzionalità romanzesca e sotteraneamente minata nella sua compattezza apparente, non si limita a essere citazione ironica o nostalgica di qualcosa di irrimediabilmente perduto, né – in questo caso - implode in un groviglio che dichiara la propria sconfitta, ma pare reggere nel trasmettere una necessità di dominio del tempo e dell'esperienza e, soprattutto, nell'intenzione comunicativa che la sostanzia.

Se dovessimo rendere con un'immagine geometrica l'aspetto delle trame morantiane potremmo ricorrere a quella attraverso cui Debenedetti descrive il ritmo dell'*Isola di Arturo*:

una visione del mondo turbatissima, sconcertante, garantiva già tutte le stigmate della coerenza e della necessità. La realtà vi appariva in una specie di sfocatura, che era poi un modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco. [...]. Ma c'era anche un continuo impennarsi della linea espositiva che, senza smarrire il proprio disegno, sfrecciava verso associazioni favolose, in una gamma soprattutto di splendori fastosi, sfavillanti, creduti con cuore infantile, con ingenuo bisogno del meraviglioso, rimpianti con chiaroveggenza adulta.⁷⁶

⁷⁵ Gadda C. E., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), in Id., *Romanzi e racconti* vol. II, a cura di Pinotti G., Isella D., Rodondi R., Garzanti, Milano 1989, p. 17.

⁷⁶ Debenedetti G., *L'isola di Arturo*, in «Nuovi Argomenti», 26, 1957, pp. 51-52.

Una linea che sa deviare, impennare, sprofondare o avvolgersi su sé stessa senza perdere il disegno.

3. La fantasmagoria della cattedrale: Menzogna e sortilegio.

La modernità di *Menzogna e sortilegio* non rappresenta più una novità: in particolare, a partire dagli anni '90, le posizioni critiche si sono orientate verso una confutazione dell'impressione ottocentesca che il romanzo innegabilmente suscita.⁷⁷ Se da una parte Natalia Ginzburg, prima lettrice delle bozze per Einaudi, poteva affermare che «fu per me una grande emozione scoprire che era possibile, nella nostra epoca dove i libri erano annodati e vari, dare al prossimo un'opera così luminosa e generosa»,⁷⁸ più recentemente Emanuella Scarano controbatte:

Le duplicazioni e le specularità che si riscontrano entro l'ambito tematico delle relazioni familiari, sono così numerose e talvolta puntuali, pur nelle sensibili differenze che contraddistinguono ogni replica, da evidenziare una trama in cui l'insieme delle azioni e dei comportamenti che si susseguono lungo la diacronia della storia, tende a proporsi anche, in termini paradigmatici, come serie di variazioni su un numero assai basso di elementi tematici.⁷⁹

Al cuore di una riconsiderazione del romanzo sta proprio la questione della trama. Ciò che dava a Natalia Ginzburg un senso di generosità e fluidità, si rivela di consistenza scarna e fantasmagorica (due o tre elementi rifratti per l'intero arco narrativo). Se alla trama associamo una funzione strutturale e strutturante, allora la grande cattedrale morantiana del romanzo sarebbe – fin dall'inizio – una gibigianna, un'architettura impossibile, che non poggia su nulla, un sogno irrealizzabile e menzognero.

Prendiamo un saggio di Mengaldo, esemplificativo nel raccogliere la direzione di questa linea di rivalutazione novecentesca di Morante. Il critico identifica in *Menzogna e sortilegio* «un caso estremo di quella linea del romanzo moderno in cui, con inversione

⁷⁷ Come è stato in precedenza sottolineato, una svolta nella ricezione critica del romanzo è segnata da Lugnani L., Scarano E., Bardini M. et. al. *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, cit.

⁷⁸ La citazione è tratta da un articolo di Natalia Ginzburg pubblicato su «Reporter» nel dicembre del 1985 e riportato nella *Cronologia* del Meridiano. Cecchi C., Garboli C., *Cronologia*, cit., vol. I, p. LIV.

⁷⁹ Scarano E., *La fatua veste del vero*, in Lugnani L., et al., *Per Elisa*, cit., p. 97.

dei rapporti classici, i personaggi prevalgono sull'intreccio».⁸⁰ Di conseguenza, «contro le apparenze delle sue molte centinaia di pagine, la storia [...] si può riassumere molto rapidamente».⁸¹ Saremmo quindi di fronte a un romanzo senza intreccio e (quasi) senza storia: un romanzo senza trama.

Mengaldo individua due figure portanti alla base dell'intero romanzo: l'ossimoro e l'iterazione. Entrambe sono espressione di un cortocircuito logico: il primo nella forma di una contraddizione irrisolvibile, che paralizza le parti nella reciproca incompatibilità; la seconda come ricorsività ossessiva, circolare riproposizione del medesimo. Dal predominio di questo tipo di figure dipende il risultato di immobilità del romanzo.

L'effetto di paralisi viene analizzato tanto sui personaggi, i quali si riducono ad essere copie gli uni degli altri, quanto sulle scene che, perdendo qualsiasi spinta propulsiva all'interno dell'intreccio, si riducono a situazioni astratte e ripetitive. Due dei principali motori della trama sarebbero, secondo quest'interpretazione, disinnescati e immobilizzati per venire piuttosto scavati e approfonditi: gli elementi della narrativa si fanno pretesto per illuminare le psicologie o le atmosfere, districandosi dalla costruzione della storia.

Di conseguenza, «mentre nei "grandi" romanzi tipici l'intreccio delle vicende è all'insegna della differenza e della contrapposizione, in *Menzogna e sortilegio*, all'opposto, dominano assolutamente la corrispondenza o specularità di caratteri e destini».⁸² Tutto è bloccato *perché* ripetuto; tutto è ripetuto perché l'intenzione è quella di approfondire, non di procedere.

L'analisi trova in effetti plurime conferme nel testo, prendiamo un esempio: Elisa riflette (con simmetria rovesciata) il rapporto di Anna con i suoi genitori, che, a propria volta, ricalca in maniera perfetta quello di Cesira, la nonna, con il padre e la madre, non dissimile, a propria volta, dal legame familiare di Francesco ed Edoardo. In tutti i casi nella relazione si manifesta uno squilibrio, determinato dai modi differenti di coniugare maternità e femminilità. Questo diviene il nodo centrale del romanzo: una sorta di gorgo saggistico che, senza accorgersene, intrappola la narrazione, vanificandone il procedere o retrocedere per concentrarla tutta in un punto. Allo stesso modo le storie dei vari personaggi passerebbero in secondo piano per astrarsi in situazioni paradigmatiche da indagare a fondo in tutte le possibili contraddizioni.

⁸⁰ Mengaldo P.V., *Menzogna e sortilegio*, in Moretti F., (a cura di), *Il romanzo*, cit., p. 575.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 576.

Sembra dunque condivisibile la considerazione di Mengaldo, che definisce *Menzogna e sortilegio* «opera, se altre mai, di atmosfere e caratteri»⁸³ pienamente novecentesca proprio nel rifiutare una trama. L'impressione di uniformità e interezza che suscita la lettura del romanzo è data, secondo il critico, unicamente dallo stile, dalla parola magica che suscita la storia (e una coerenza) laddove non ci sarebbe nulla. Ma la parola – ed è il tema centrale di quest'opera – è *menzogna* e genera il *sortilegio* del romanzo, fingendo la sua presenza laddove questo non esiste. Per Mengaldo l'autrice è certamente riuscita nell'intento di «uccidere il genere»,⁸⁴ asfissandolo nel cortocircuito di una fantasmagoria, ben espressa fin dall'endiadi del titolo: «la menzogna, s'intende verso sé stessi più che verso gli altri, è anche un sortilegio, e questo è anche una menzogna».⁸⁵ Tuttavia, non si può negare un'impressione (a cui soggiace un'intenzione) di temporalità in *Menzogna e sortilegio*. La patina ottocentesca recepita in prima battuta dalla maggior parte della critica non è attribuibile unicamente alla titolazione *feuilletonistica* che orna la narrazione, ma a una volontà di ordine che a propria volta deriva dalla costruzione della trama: il lettore del primo romanzo di Morante si trova di fronte a un tentativo – più o meno fallace – di controllo e direzionamento del tempo.

Ciò è affidato in primo luogo alla postura della voce narrante,⁸⁶ la quale si posiziona a valle della stessa storia che vuole ricostruire. Elisa parte dalla fine – che è lei stessa e la propria condizione di *sepolta viva* – e attorno a quest'esito orienta la vicenda familiare con l'intenzione di giungere a una spiegazione che rompa il sortilegio. La fine – ossia il presente della narratrice – caratterizza l'*incipit* e l'*explicit* del romanzo, andando a costituire una macrostruttura a cornice, la quale delimita e contiene l'intera storia, direzionandola sotto l'urgenza delle domande di un presente che ambisce a slanciarsi verso un futuro. La struttura evita la dispersione mitopoietica identificando uno scopo alla base del raccontare.

A partire da ricordi e documenti veri e propri, fra cui il finto epistolario materno – e ricucendo i lacerti *anche* attraverso l'immaginazione e la fantasia – la narratrice si propone di sciogliere l'enigma della propria identità. La centralità del termine enigma –

⁸³ *Ivi*, p. 575.

⁸⁴ David M., *Entretien: Elsa Morante*, cit., p. VII.

⁸⁵ Mengaldo P. V., *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 571.

⁸⁶ Sostiene Giovanna Rosa: «è la ricostruzione memoriale di Elisa a riordinare il disordinato movimento dell'esistenza. [...] la parabola individuale recupera il proprio senso entro la prospettiva modellizzatrice di chi la rievoca. Nel "giardino tetro e sfolgorante" del gatto Alvaro, è il tempo dell'intreccio a costruire il tempo della storia». Rosa G., *Cattedrali di carta*, cit., p. 45.

che compare fin dalle prime pagine – intende conferire al romanzo il ritmo di un’indagine volta al disvelamento. Elisa allude al genere poliziesco e alle sue strategie, facendone esplicitamente uso nell’*Introduzione*: «(altro di costui non voglio dirvi, per ora, né che cosa, né chi sia, riserbandomi la spiegazione del mistero, come nei romanzi polizieschi, alla fine del volume)» [M.S. I, 17]. La *suspance* si fonda su una promessa di agnizione finale, non però *immediata e improvvisa*, ma progressivamente conquistabile attraverso il dipanarsi della vicenda. Il lettore viene invitato a una continuità, a un’attenzione costante, spesso richiamata dalle incursioni dirette della voce narrante, la quale marca i passaggi maggiormente significativi della storia, esplicitando la propria funzione di guida alla comprensione. Alla base di un simile atteggiamento sta la convinzione, tramandata dai libri in cui Elisa si è donchisciottesca e immedesimata, che «un uomo possa, volendo, regnare sui fenomeni che a me fan tanto paura» [M.S. I, 24]. La ricostruzione tenta quest’opera di controllo e governo della realtà, a partire dalla propria vicenda personale.

Il corpo del romanzo, dopo l’oscillazione della partenza,⁸⁷ segue un andamento cronologico abbastanza lineare, procedendo dalle vicende della nonna Cesira per attraversare le generazioni fino a Elisa. Il tipo di analessi che permette a Elisa di sprofondare nelle storie dei familiari è per lo più completo,⁸⁸ mirato a colmare lacune e rendere il senso di un intero coerente e saturato. Quasi ogni personaggio incontrato o conosciuto indirettamente da Elisa viene seguito – contestualizzato – dalla nascita alla morte.

Non si percepiscono sbalzi significativi nel ritmo generale della narrazione, in quanto risulta equilibrata la cadenza fra scene a sommari: i secondi evitano la dispersione o giustapposizione caotica delle prime, inserendole in un intero e connettendole attraverso procedimenti di sintesi e selezione.⁸⁹ Le scene scelte, di conseguenza, servono al

⁸⁷ Stefania Lucamante, rifacendosi all’analisi di Gérard Genette sulla *Recherche* in *Figure III*, individua ben cinque inizi di *Menzogna e sortilegio*, identificando proprio in questa dilazione e quasi difficoltà a iniziare l’aspetto modernista del romanzo: «la frammentaria disomogeneità modernista della prima parte, introduttiva per sua natura, ma che, in questo caso, rivela nella speciale utilizzazione la mutata sensibilità del narratore novecentesco, conscio della tradizione letteraria, ma anche turbato da una nuova psicologia che gli impedisce il raccontare fluido». Lucamante S., *Elsa Morante e l’eredità proustiana*, cit., p. 79.

⁸⁸ Si fa ricorso alla terminologia di Genette. Cfr. Genette G., *Figure III. Discorso del racconto* (1972), cit.

⁸⁹ Sulla funzione logico-architettonica dell’alternarsi classico di sommari e scene e sull’effetto di dominio narrativo della temporalità che trasmette si veda Praloran M., *Il tempo nel romanzo*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, cit.

procedere della narrazione, rappresentando spesso vere e proprie “svolte del destino” dei personaggi.

Si pensi, in maniera complessiva, all'importanza delle scene di incontro all'interno del romanzo. Secondo la lettura di Luperini nel suo saggio *L'incontro e il caso*, proprio l'incontro è uno degli elementi fondamentali che «contribuisce[ono] a strutturare la trama». ⁹⁰ L'incontro, infatti, esponendo il soggetto protagonista a un'alterità qualsiasi, produce tendenzialmente movimento in quanto sollecita un confronto (o un conflitto), andando di conseguenza a generare l'intreccio. Si fa, quindi, espressione della presenza di una trama in composizione, al punto che, la sua mancanza o fallimento (il cosiddetto incontro mancato) caratterizza la svolta culturale modernista. ⁹¹

Innumerevoli sono gli incontri decisivi che sostanziano e segnalano la presenza di una trama in *Menzogna e sortilegio*: per fare due esempi fra i vari possibili, la vita di Elisa subisce evoluzioni significative a seguito dell'incontro con Rosaria, che le fa scoprire un nuovo tipo di affettuosità e in particolare apre una prospettiva differente sul padre, il quale, nella relazione con la prostituta, passa da una posizione servile a quella dominante, in qualche modo prefigurando – lui, tanto simile fisicamente alla figlia – il riscatto di Elisa stessa nei confronti della madre tiranna. Un secondo incontro fondamentale è quello fra Anna e Concetta, che porta la madre della protagonista a conoscenza della morte di Edoardo, causando il rapido precipitare degli eventi (la follia, le finte lettere, il litigio con Francesco e la morte di lui, la malattia e morte di lei), che interrompe il circuito monotono della quotidianità di Elisa.

L'abbondare di incontri stupisce se si ragiona attorno all'atmosfera asfittica dominante nell'intero romanzo e di cui sono correlativo oggettivo gli spazi per lo più chiusi e logori in cui si sviluppano le vicende: come sostiene Bruna Cordati, la lettura del libro dà una sensazione di pienezza che si scopre scaturire da un vuoto. ⁹² Sia il vuoto (espresso da un certo immobilismo dei personaggi e delle situazioni) sia la pienezza (derivata dalla

⁹⁰ Luperini R., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 6.

⁹¹ Luperini traccia una differenza fra ruolo dell'incontro nella letteratura realista e in quella modernista: se nel romanzo dell'Ottocento l'incontro svolge una «funzione strategica» nella «tensione romanzesca alla parabola», nel romanzo modernista «l'incontro diventa inessenziale, un momento in cui si articola una vita sociale piatta e insignificante, fitta magari di riti mondani, ma vuota di esperienze reali. Esso si presenta sempre più spesso come *incontro mancato* [...], come *incontro sostituito* con un altro di valore inferiore [...], come *incontro ricordato* [...], come *incontro irrealizzabile, vuoto, impossibile* [...]». *Ivi*, cit., p. 20.

⁹² Cfr. Cordati B., *Menzogna e sortilegio. Lo spazio della metamorfosi*, in «Paragone - letteratura», n. 450, agosto 1987.

ricchezza di colpi di scena o svolte del destino) sono presenti in questo romanzo e l'uno non è più reale dell'altra, ma si scontrano e confutano e confermano vicendevolmente.

Processi di iterazione sono effettivamente attivi e collaborano a disinnescare parte della forza propulsiva delle scene,⁹³ frenando lo sviluppo della trama in un sospetto di ripetizione dell'eguale, ma l'iterazione non riesce ad eliminare l'impressione generale di movimento e tale impressione custodisce un'intenzione narrativa, la quale cerca di esprimersi senza rimuovere i propri limiti.⁹⁴

La cattedrale del romanzo, fondata sulla costruzione della trama – che a propria volta riflette un dominio del tempo e la capacità di renderlo significante – quindi c'è e non c'è, così come *Menzogna e sortilegio* è sicuramente un'endiadi, ma il suo significato può rovesciarsi, se interpretiamo sortilegio in maniera differente. Risalendo all'etimologia del termine, esso richiama la capacità dell'indovino di leggere la sorte, di interpretare un destino attraverso strumenti magici, con fini di liberazione piuttosto che di incantamento. Anche la menzogna, quindi, potrebbe leggersi come strumento magico volto al medesimo obiettivo – e fra le menzogne, per prima quella della trama, quale griglia spazio-temporale in cui tracciare la traiettoria (o parabola) di un'identità.

Le riletture in senso novecentesco di *Menzogna e sortilegio* – quando non rifiutino l'effettiva differenza strutturale di questo romanzo, rinnegando totalmente l'intenzione di trama che lo anima – hanno svolto ad ogni modo un ruolo fondamentale nel mettere in discussione la serenità ottocentesca della soluzione morantiana di fronte alla crisi del

⁹³ Si veda Rosa: «sono le scene singolative a essere subordinate alle sequenze iterative, non viceversa; è la cornice, non il quadro ad avere maggior importanza. I singoli eventi in tanto assumono rilievo in quanto esaltano la regola di ricorrenza che li racchiude e questa, a sua volta, indica la vera direzione del romanzo». Rosa G., *Cattedrali di carta*, cit., p. 48.

⁹⁴ Interessante è il paragone che Tiziana de Rogatis stabilisce fra *Menzogna e sortilegio* e il ciclo de *L'amica geniale* di Ferrante, rintracciando in entrambe le opere la presenza di una dialettica fra una ripresa tradizionale della trama e una sua deviazione (o «smarginatura»): «L'intera struttura di *Menzogna e sortilegio* ha d'altronde – come dicevo prima – molte analogie con *L'amica geniale*: anche nell'opera di Morante, infatti, la narrazione realista, da grande romanzo ottocentesco, tesa a coagulare il tempo sulla linea direttiva dei destini e del loro compimento, è frammentata e dispersa da una dimensione magico-favolosa (celebri in tal senso gli incipit dei capitoli). Si può parlare, in questa prospettiva, di un realismo magico del Meridione, incarnato dai due romanzi e fondato sull'interscambio tra il doppio fondo della realtà e quello della scrittura. Il «doppio registro» dello stile permette di tenere insieme la sorveglianza del pensiero con le emozioni più estreme, l'artificio della finzione con l'immersione nella vita dei personaggi, la rifrazione della scrittura nella voce narrante e nella sua inattendibilità con il coinvolgimento nella sua verità sempre doppia, polifonica». De Rogatis T., *Elena Ferrante. Parole chiave*, edizioni e/o, Roma 2018, p. 36. La studiosa, in un recente articolo scritto con Katrin Wehling-Giorgi, è ricorsa alla categoria di *Traumatic Realism* per mettere ulteriormente in luce la duplicità delle trame morantiane (in particolare della *Storia*), divise fra facilità narrativa e spirali traumatiche. Cfr. De Rogatis T., Wehling-Giorgi K., *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Morante's Works*, «Allegoria», n. 83-2021.

genere romanzesco e alla più generale crisi antropologico-culturale (ed economico-sociale) che le è sottesa. La cattedrale è un desiderio che rischia di sfaldarsi, un'ambizione che porta in sé la propria possibile e continua contraddizione.

La rapida incursione nel primo romanzo morantiano ci è utile per discutere ora in maniera maggiormente approfondita la sua ultima opera, *Aracoeli*, a partire da una considerazione: se la cattedrale più composita può essere ridotta a una fantasmagoria, in maniera speculare e rovesciata la sua rovina potrebbe conservare tracce dell'antico sogno architettonico. Se nella prima opera la trama appare più solida di quanto non lo sia effettivamente, nell'ultima la sua apparente disarticolazione potrebbe nascondere una persistenza sotterranea; come il giardino, l'orto, l'*Eden* possono celarsi sotto la sassaia di El Almendral:

io fin da ragazzino udii che El Almendral non era un mandorleto (come pretende il suo nome) bensì una sassaia bruciata dal vento. Però quella sassaia nasconde – invisibile ad occhi estranei – il mio giardino d'amore. [A. II, 1192-93]

4. «Il disordine si può descrivere con ordine?»: la trama in Aracoeli.

Elsa Morante è stata accostata a due figure benjaminiane apparentemente incompatibili fra loro: il narratore e l'angelo della storia.⁹⁵ Come il narratore delle *Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov*, l'autrice sa ricomporre e trasmettere esperienze attraverso tecniche comunicative e popolari volte a generare una coscienza comunitaria della propria identità e del proprio passato, restituendo al romanzo quel respiro epico che lo stesso filosofo tedesco ritiene irrimediabilmente tramontato; allo stesso tempo, però, come l'angelo raffigurato in un quadro di Paul Klee, anche Morante sembra farsi portavoce di una visione catastrofica della storia e della realtà, impossibile da riordinare: «ha il viso

⁹⁵ È Monica Zanardo a proporre entrambi gli accostamenti in due saggi differenti incentrati su *La Storia*: «Dal canto suo, Elsa Morante riesce a far rivivere nel suo romanzo la narrazione intesa in senso benjaminiano: in primo luogo perché del narratore recupera la capacità di “scambiare esperienze” che è, secondo Benjamin, alla base del narrare. [...]. In secondo luogo, del narratore benjaminiano Elsa Morante recupera il rapporto con l'oralità e le matrici popolari». Zanardo M., *Strategie comunicative nella Storia di Elsa Morante*, in Leonelli G. (a cura di), *Elsa Morante. Nel centenario della nascita*, in «Studium», Ed. Studium srl, Roma 2012, pp. 866-67. L'accostamento dell'autrice all'angelo della storia benjaminiano si trova invece in Zanardo M., *Il poeta e la grazia*, cit., p. 210.

rivolto verso il passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi».⁹⁶

L'atteggiamento costruttivo, sereno ed epico del primo non risulta conciliabile con lo sguardo sbarrato e impotente del secondo, il quale «vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto»,⁹⁷ vorrebbe redimere il passato per dare speranza al futuro, ma qualcosa (il vento del progresso) lo trascina lontano, impedendogli quell'opera di tessitura del discontinuo, in grado di restituire il reale a sé medesimo.

La compresenza di pazienza mitopoietica e consapevolezza catastrofica è effettivamente un tratto contraddittorio che caratterizza e contraddistingue l'opera di Morante, manifestandosi in particolare nella tensione interna alle trame, nel loro intento costruttivo, ma mai scontato e inconfutabile, nel loro sapersi richiamare a una tradizione (popolare) senza rimuovere il presente e le sue crisi.

«Il disordine, si può descrivere con ordine?»⁹⁸ si appunta la scrittrice al margine di una pagina del manoscritto di *Aracoeli*, esplicitando la questione che soggiace alla sua intera opera artistica. Non è un caso che la domanda emerga in maniera diretta proprio nel corso della scrittura dell'ultimo romanzo, quando diviene più difficile rispondere affermativamente. La reattività delle trame morantiane pare qui infatti cedere di fronte all'urto della scomposizione, conseguentemente a un esaurimento allo stesso tempo personale e collettivo, biologico e storico. La malattia e la vecchiaia, da una parte, si intersecano infatti alla sensazione di un fallimento ormai definitivo delle possibilità di mutamento complessivo generate dalla Resistenza: la violenza in cui riversa la contestazione degli anni Settanta e l'imminente (e conseguente) atrofia (data dal *mix* ossimorico di benessere ed eroina) del decennio successivo ne costituiscono il simbolo. L'impossibilità, per lo scrittore, di riconoscere il proprio interlocutore (nemmeno fra i *ragazzini*, data per compiuta la mutazione antropologica operata dal capitale) rende evidente la fortiniana crisi del mandato:

quello per cui il romanziere è deputato a narrare storie, a dare loro corpo e forma; storie che rendano narrabile la Grande Storia, magari per antitesi, per opposizione, come del resto la scrittrice stessa fa appunto nella *Storia*. In *Aracoeli* invece, la forma si sbrindella, implode su sé stessa.⁹⁹

⁹⁶ Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), cit., p. 80.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ V.E. 1621/A. IX, c. Ir.

⁹⁹ Belpoliti M., *Settanta. Nuova edizione*, Einaudi, Torino 2010, pp. 46-47.

Lo *sbrindellarsi e implodere* dell'arte della narrazione è rilevato come aspetto caratteristico del romanzo da più voci critiche:

è un romanzo [...] rotto, sconvolto, frantumato [...]; i pezzi di vetro che lo compongono riflettono i rottami di un antico universo.¹⁰⁰

Non solo si è esaurito il programma ambizioso di riusare i modelli romanzeschi dell'«epopea borghese» ma la totalità dell'«epica moderna» si è disintegrata nella raffigurazione del caos irredimibile del presente.¹⁰¹

Ma le sue doti di narratrice si sono appesantite, involgarite, impregnate di tutti i veleni della vita e di una precoce vecchiaia, visceralmente detestata [...]. Ma non solo la materia; anche la struttura del romanzo ha qualcosa di greve, di indigesto, di troppo minuzioso e insistito. *Aracoeli* infatti è una narrazione a ruota libera che risulta dall'unione di tanti tasselli narrativi; non segue la linea cronologica dei fatti, ma un episodio si lega all'altro per analogia, o in modi totalmente arbitrari, sovvertendo tutte le categorie dello spazio e del tempo.¹⁰²

Gli stessi strumenti attraverso cui Morante ricuciva in un disegno il caos del reale si sarebbero quindi trasformati in *rottami*, andandosi ad accumulare alle macerie che l'angelo della storia si limita a guardare con disperazione, privo ormai della possibilità narrativa di connettere e comprendere per sé e per gli altri. La risposta alla domanda posta ai margini del lavoro di scrittura sembrerebbe essere un netto no: il disordine non si descrive con ordine, o meglio, il disordine ha vinto.

«Aracoeli sei fiaba o cronaca?»¹⁰³ rincara Morante in un'ulteriore nota che si appaia contenutisticamente alla prima: la scrittrice chiede infatti alla sua opera (e alla protagonista che incarna alcuni valori chiave del romanzesco morantiano) se, come una fiaba, sia dotata di un *telos* (e, magari, di un lieto fine) oppure se sia una grigia giustapposizione di vicende e situazioni che rimangono prive di orientamento, di una qualsiasi agnizione finale. Una certa oscillazione dei sottotitoli conferma l'interrogazione autoriale attorno al genere di questa sua opera in corso di stesura:

Quad. III: (una favola d'amore)

Quad. V: (una favola d'amore) (un viaggio d'amore)

Quad. VII: «questo è un romanzo comico»

Quad. XIII (albo fuori testo): [diario, cronaca] resoconto di un viaggio spazio-temporale

¹⁰⁰ Garboli C., *Gli ultimi anni di Elsa: Aracoeli*, in Id., *Falbalas: immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, p. 174.

¹⁰¹ Rosa G., *Cattedrali di Carta*, cit., p. 306.

¹⁰² Sgorlon C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 119.

¹⁰³ V.E. 1621/A. IX, c. 8v.

Fra favola e diario/cronaca/resoconto, i quali si pongono reciprocamente agli antipodi per struttura rigida della narrazione o mancanza pressoché assoluta della stessa, compare l'interessante mediazione del termine romanzo, che rappresenterà significativamente la scelta finale dell'autrice, a conferma di una strategia già utilizzata con *La Storia*, sottotitolata, appunto, *Romanzo*. Come nell'opera del '74 il termine sta a significare costruzione e racconto di una realtà (storica e individuale) e non riproduzione asettica e fintamente neutrale della stessa, anche in *Aracoeli* l'indicazione di genere individua e suggerisce la persistenza di un elemento costruttivo nella raffigurazione dello stesso caos. Lo conferma la seguente nota contenuta in un albo di carte sparse:

N. B. I vari episodi del passato (es. prostitute, Giulietto ecc. come pure i successivi eventi sulla famiglia e Aracoeli) – vanno sparsi meglio, in forma di continuo interludio, inframezzati col viaggio (in una sorta di condizione quadridimensionale) – Studiarne meglio le varie posizioni nel corso del racconto – La storia di Aracoeli sia data tutta a frammenti – mai troppo estesi.¹⁰⁴

L'andamento frammentario della narrazione corrisponde a un'intenzione precisa, deriva da uno studio, vuole richiamare all'interludio, che è una forma che nell'opera o in musica spezza una continuità, ma per garantirvi un ritorno più attento, meno stanco o scontato. Il disordine, forse, si può descrivere con ordine solo se lo stesso ordine viene sottoposto a una verifica estrema: non è una novità in Morante e, forse, nemmeno *Aracoeli* rappresenta una novità nel panorama poetico dell'autrice, ma un'estrema messa alla prova della possibilità e necessità di comporre trame nel Novecento e di imprimere un senso al tempo, in particolare se si tratta di un tempo ancora benjaminianamente non redento.

4.1 La voce narrante

La composizione dell'intreccio dipende in primo luogo dalla voce narrante a cui è affidato l'andamento del racconto. Morante sceglie per questo romanzo un narratore omodiegetico, o meglio autodiegetico in quanto coincidente con il protagonista.¹⁰⁵ Questa scelta, come dimostra Genette, favorisce il tono saggistico della narrazione, in quanto lo

¹⁰⁴ La nota è riportata da Cives S., *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, cit., p. 65.

¹⁰⁵ Cfr. Genette G., *Figure III*, cit.

stesso protagonista, raccontando la propria storia, è portato ad accompagnarla con inserti di riflessione.¹⁰⁶ Le pause riflessive – sottoforma di considerazioni generali sull'uomo, sul tempo, sull'amore (ecc.) – si espandono effettivamente in questo romanzo secondo proporzioni mai riscontrate in precedenza nei libri morantiani. Il ritmo romanzesco ne risulta, già a partire da ciò, frenato e interrotto in stagnazioni tortuose.

Altra peculiarità di questa voce narrante è la sua pretesa onniscienza che stride con il suo stesso carattere collocato, in particolare quando si appresta a ricostruire la preistoria dei suoi genitori e nello specifico quella di Aracoeli su cui, lo afferma lo stesso Manuele, da sempre è esistito un riserbo inscalfibile. Manuele non si limita ad ipotizzare sensazioni e atteggiamenti dei giovani genitori innamorati, ma arriva addirittura a riportare con una certa sicurezza alcuni sogni segreti della madre, sostenendo che il demonio glieli ha spifferati. In tal modo contribuisce a screditarsi e a porsi come narratore inaffidabile. Più profondamente, il paradosso fra onniscienza e internità alla storia, mette a repentaglio l'intera logica del discorso, insinuando un sospetto di finzione. Una tecnica che è riconoscibilmente morantiana, simile a quella adoperata in *Menzogna e sortilegio*. A differenza che nel primo romanzo, però, la menzogna non serve a decifrare l'enigma, limitandosi ad essere sintomo patologico-ossessivo.

Un ulteriore motivo di ambiguità è determinato dalla posizione della voce narrante rispetto ai fatti raccontati: essa è al contempo simultanea e ulteriore, a seconda che tratti del presente viaggio in Almeria o del passato suo e della sua famiglia. Questa postura doppia è all'origine di una serie di acronie, determinate da sovrapposizioni di analessi e prolessi che, accavallandosi, fanno perdere le coordinate temporali al lettore, così come evidentemente le perde lo stesso Manuele.

Da qui l'ossessività di una datazione, che si caratterizza per la propria precisione quasi maniacale, ma al contempo risulta vanificata dall'asistematicità con cui affiora nell'intreccio. Per fare solo un esempio, attraversando le prime pagine del romanzo, possiamo elencare nell'ordine di apparizione le seguenti coordinate temporali:

- La prima data: «Sono passati 36 anni da quando mia madre fu sepolta. Sono più di 30 anni che non rivedo Roma. L'ultima volta che ci andai fu nell'estate del 1945». [A. II, 1043]
- Il giorno e l'ora del bombardamento al campo Verano: 19 luglio 1943. [*Ibidem*]
- L'orario di ufficio: dalle 9 alle 13 e dalle 16 alle 19. [A. II, 1045]

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 291-302.

- La partenza: «E così stamattina venerdì 31 mi sono mosso per il mio viaggio»; «Adesso (l'ora è circa le undici di mattina)». [A. II, 1046]
- I “Lampi all'indietro”: estate 1945 (ricordo del padre e della zia Monda); verso il 1940 (ricordo della madre); 4 novembre di 43 anni fa (la sua nascita). [A. II, 1057]
- Sull'aereo verso Madrid scopriamo di ritrovarci nel novembre del 1975 [A. II, 1063]

L'effetto è confusionario e disgregato, le informazioni sul presente arrivano a spezzoni, quasi asfissiate da un accumulo di riferimenti al passato, anch'essi disposti in maniera disordinata e difficili da ricomporre in una successione coerente. La stessa precisione con cui emergono alcune informazioni temporali finisce per risultare paradossale o addirittura patetica: l'impressione è comunque quella di un appiglio scivoloso e manchevole.

L'esempio della datazione dimostra quanto sia l'intreccio, più che la mancanza di definizione, a favorire la dispersione del racconto. Ciò dipende dall'uniformarsi dell'andamento compositivo al funzionamento della memoria del narratore e alla sua mancanza pressoché totale di volontà. «Indietro e avanti e di nuovo indietro senza regola né direzione» [A. II, 1248] vanno sia la memoria che il racconto, in quanto nessuno è in grado di conferire loro un orientamento.

Manuele, da perfetto inetto novecentesco, si crogiola nella propria condizione di vittima. Se identifica un destino, lo riconosce come imm modificabile: lo paragona a una «camicia di forza» cucita da un certo «sarto immortale» [A. II, 1093] direttamente sulla pelle degli esseri umani, i quali vi si dibattono dentro, senza capire mai il motivo e la causa che li rende prigionieri. La “linea narrativa” del destino, quando esiste, corrisponde per lui a una dimensione coatta e incomprensibile, su cui non si ha alcuna auto-determinazione. Ed è, oltretutto, un inganno ottico:

il nostro tempo finito lineare è in realtà il frammento illusorio di una curva già conchiusa: dove si ruota in eterno sullo stesso circolo, senza durata né punto di partenza né direzione; e [...] ogni nostra esperienza, minima o massima, è LÀ stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione. [A. II, 1406-07]

La condizione globale è circolare, ripetitiva, già scritta e, soprattutto, *senza durata né punto di partenza né direzione*: senza inizio né fine, quindi senza senso. Sia la linea che

il cerchio diventano figure ossessive di un percorso che non è possibile dominare e che, in un modo o nell'altro, riesce a sopraffare.¹⁰⁷

La passività si coniuga alla sfiducia nei meccanismi memoriali: Manuele parla di una memoria patologica, irretita in rimozioni e auto-inganni, che screditano la validità dei processi di conservazione del passato, impedendo il formularsi di un'esperienza: «[p]er i sani, la memoria è quello che la Storia è per i popoli: maestra di vita. Ma per i malati, che non la distinguono dalla fantasia, essa è concausa di turbe e travimenti fatali» [A. II, 1180]. Manuele ci mette in guardia dal carattere apocrifo dei propri ricordi, ci spinge a dubitare, come lui stesso fa, del contenuto di tutta la storia, della possibilità che una storia esista, all'estremo.

Il *continuum* del suo «romanzo andaluso» [A. II, 1200] (quello passato, quanto quello presente del viaggio) è infatti costantemente interrotto, risucchiato, deviato dai sussulti di una memoria che «è un corpo malmenato e livido, che può risentire un semplice contatto come una percossa» [A. II, 1106]. Essa interrompe e spezza continuamente le fila del racconto, riducendolo a una sequenza di scene rapide e di qualità differenti: «una stampa lucida e minuziosa, da documentario o da trattato, si avvicenda a sequenze sfocate, abbagliate e mutile» [A. II, 1087]. Così il racconto della sua vita, che Manuele avrebbe desiderato fosse simile a una favola, appare più come uno di quei film che Aracoeli definiva «tontos» perché «senza *pies ni cabeza*» [A. II, 1273], quindi incomprensibile e, a tratti, irritante, in quanto privo di connessioni chiare e gratificanti.¹⁰⁸

Quali «spezzoni di una pellicola perduta» [A. II, 1211], i ricordi galleggiano come emblemi muti sulla superficie della paludosa coscienza di Manuele, che preferirebbe non interrogarli, esattamente come da bambino scansava la soluzione dell'enigma materno:

finché da questi, lungo un filo vibrante, si alzavano dei segni geometrici lineari: un teorema, che portava riposto il segreto! Ma proprio qua, invincibilmente, io sbadigliavo, cadendo nel sonno. Solo oggi, a 43 anni, io sono arrivato a conoscere che quel mio sonno era per interdirmi il segreto vietato di Aracoeli. L'essere già stato complice e depositario d'altri suoi segreti era il mio vanto nascosto, a me tanto più prezioso perché quei segreti mi rimanevano, tutti, in figura di enigmi. Io ero il legatario di una lettera sigillata che ci presta un suo potere d'incantesimo a patto di non dissigillarla mai. [A. II, 1404]

¹⁰⁷ La figura del cerchio e il concetto di circolarità spazio-temporale perdono quel significato mitico-positivo che avevano in particolare nell'*Isola di Arturo*. Sulla temporalità ciclica del secondo romanzo morantiano cfr. Ricci G., *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, in «Nuovi Argomenti», n. 62, 1979.

¹⁰⁸ Sull'uso di tecniche cinematografiche nella costruzione stessa dell'intreccio di *Aracoeli* cfr. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit. e cfr. anche Bardini M., *Elsa Morante e il cinema*, cit.

A differenza di Elisa che, in *Menzogna e sortilegio*, desiderava infine ricomporre nella figura di una costellazione i destini dei protagonisti della propria storia,¹⁰⁹ per uscire dall'auto-isolamento sotto gli auspici di una geometria ritrovata (una pirandelliana cupola celeste restituita al personaggio), Manuele non punta a sciogliere il mistero, conscio che nessuna spiegazione potrà mai essere esaustiva, né liberarlo dal sospetto di una vita priva di senso e direzione. Nemmeno l'arte affabulatoria è in grado di restituire l'*Eden*, nemmeno l'inganno formale (lineare o miticamente circolare) può medicare la lacerazione che separa l'uomo dal senso.

Non è un caso che proprio in questo romanzo ritorni con frequenza il tema della parola incomprensibile: la lingua spagnola, lingua madre, «suona vuota di significati al mio cervello, riducendosi, per me, a poco più che un rumore incomprensibile» [A. II, 1064]; i ragionamenti del padre «si riduceva[no], sulle labbra, a una sequela informe quasi idiota, finché gli si disfaceva in un impasto di suoni disarticolati e inservibili» [A. II, 1448]; la nonna piemontese «m'investiva con prediche spiritate e prolisse, per me difficili assai da capire. Le quali mi si rovesciavano sulla testa come volumi di enciclopedia travolti e scompaginati da un sisma» [A. II, 1401]; gli slogan dei giovani militanti negli anni Settanta sono «una zuffa di sigle e di motti per me indecifrabili» [A. II, 1053]. E si potrebbe continuare fino all'immagine quasi surrealista dei caratteri di stampa che, «sotto il mio naso, diventavano tignole a miriadi, che sciamavano dai fogli riducendoli in una polvere bianca» [A. II, 1045]. Aggiungiamo infine che, in punto di morte, Aracoeli (a differenza di Anna, la madre protagonista del primo romanzo) non chiamerà il nome del figlio, né quello del padre, ma si spegnerà in un balbettio insensato (in cui forse balugina la parola, poco consolatoria, “sangre”):

Frattanto, dal letto non s'interrompeva quel minimo lamento d'uccello. Solo a un certo punto, vi si distinse un fragile gorgoglio articolato, che parve comporsi in una qualche parola incerta. Qui mio padre immediatamente si levò in piedi e si accostò al letto, tentato da una fiducia senza speranza. [...]. Ma lei non conosceva più nomi o voci, né si curava di nessuno, intenta a un colloquio elementare impercettibile con se stessa. [A. II, 1416-17]

¹⁰⁹ «Riguardo agli spiriti che mi sono più cari, voglio dire Anna, Edoardo e Francesco, io vagheggio per loro le più care speranze. Per esempio, m'immagino che là dove essi dimorano, e dove certo tutt'altre leggi da quelle della terra regolano amori e nozze, essi avranno potuto formare tutti e tre insieme una famiglia [...], forse il loro innocente trio familiare forma a quest'ora nel firmamento una costellazione, che sarà senza dubbio detta del *Cugino*». [M.S. I, 705]

La riconciliazione appare quindi sbarrata, eppure ciò non placa del tutto il tormento del narratore. Pur se disilluso, inetto, malato, questi continua a cercare: infatti si mette in viaggio, si muove (e muoversi è una condizione limite per i personaggi morantiani, si pensi ad Arturo che parte solo per non vedersi crollare addosso il sogno dell'infanzia). Mentre nega la propria possibilità (e l'utilità stessa) di capire, Manuele continua a domandarsi il motivo e la direzione della propria esistenza. Questa intenzione residua è allegorizzata dalla sua reazione di fronte al suono dell'altoparlante (un suono che lo perseguita durante il viaggio verso Almeria), la quale potrebbe rappresentare un commento sotterraneo all'accumulo di frammenti e al modo in cui sono lasciati emergere da una memoria che non può ordinarli:

ma per quanto l'idea paia strana (anche a me stesso) pure, dentro questa sinfonia di chiacchiere rovesciata dall'altoparlante, io tento di captare una frase rivelatrice, forse un comunicato diretto proprio a me. Non è possibile che una simile quantità di materia sia solo una valanga di rifiuti, senza un brandello – almeno – di significato. Forse, una sua possibile parola di vita eterna mi è stata qua trasmessa a mia insaputa, per via subliminale, e mi si spiegherà a suo tempo? [A. II, 1202]

Anche in questo atteggiamento la voce narrante manifesta la propria ambiguità: nello screditare un ruolo, quello ricompositivo, che al contempo persegue, Manuele si fa portavoce estremo di un bisogno di trame, intese come dominio del tempo e dei processi memoriali che lo conservano.

4.2 La voce d'autore: fra testo e peritesto

È stato messo in luce quanto il disarticolarsi della trama si esprima anche nella mancanza (quasi) totale di soglie attraverso cui questo romanzo viene mediato al lettore: «la narrazione di *Aracoeli* non è preceduta da versi, dediche o epigrafi e si sviluppa ininterrottamente senza alcuna partizione interna: è la scansione tipografica degli spazi bianchi ad indicare le svolte dell'intreccio».¹¹⁰

Partendo dal presupposto che proprio nelle zone liminari al testo e nell'articolazione dei capitoli interni – in particolare nel tono dei titoli – sia da intercettarsi l'«umbratile voce

¹¹⁰ Rosa G., *Elsa Morante*, cit., p. 141.

autentica»¹¹¹ di Morante e che in questa voce sia rinvenibile un principio ordinatore, questa assenza è stata interpretata come segnale ulteriore di crisi della forma romanzo.

Sicuramente si tratta di un caso eccezionale, se lo si raffronta alla presenza – più o meno esplicita – della voce d'autrice nelle opere precedenti e in particolare nella *Storia*, in cui Morante si identifica direttamente con la narratrice che accompagna i personaggi lungo le rispettive traiettorie e non li abbandona fino all'epitaffio finale, attraverso cui sintetizza e conserva – quasi maternamente – ciascuna vita. Nella *Storia* è evidente ciò che nei due romanzi precedenti è meno esplicito: l'autrice si insinua dentro gli *alibi* delle voci narranti prescelte o aleggia attorno ad essi nella zona franca del peritesto per guidare il lettore, consigliarlo, aiutarlo ad interpretare gli inganni.

In *Aracoeli* la funzione guida dell'autore pare scomparire. Come detto in precedenza, la destrutturazione dell'ordine corrisponde a una volontà esplicita della scrittrice. Se si consultano le carte, si può infatti trovare testimonianza di una genesi maggiormente strutturata del romanzo. In primo luogo, fra le bozze, compare una sorta di indice con possibile titolazione:

- 1) Aracoeli
 - 2) Specchio del mare/Porta d'oriente
 - 3) Feria andalusa
 - 4) Focolare della tribù [????]
 - 5) Centro della terra
 - 6) Stella della morte
- E poi come lato finale del libro
Da El Almendral, novembre¹¹²

Dall'analisi di questa traccia possiamo dedurre l'idea di una distinzione maggiormente netta fra capitoli presumibilmente dedicati al passato (1,2,4,5,6) e capitoli incentrati sul viaggio attuale del protagonista (3 e chiusura); il peso del passato risulta quantitativamente sproporzionato rispetto a quello del presente: un effetto che non sarà estraneo all'opera definitiva, ma che sarà ottenuto con tecniche differenti, in un sovrapporsi continuo delle dimensioni temporali. Una sensazione di ordine, in questo prospetto, è conferita anche dall'ipotesi di un finale che chiuda sul presente, consentendo quella sorta di sutura fra racconto analettico e racconto primo che raccoglie in qualche

¹¹¹ Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 261.

¹¹² V.E. 1621/B. 3, c. 82.

modo i rivoli e gorgi della storia in una specifica condizione attuale (per lo più motivandola e contestualizzandola).

Osservando i titoli, inoltre, sembra evidente il peso semantico del personaggio materno (a lei vanno infatti ricondotte le metafore del focolare, del centro della terra e quelle siderali, le quali persistono nell'opera definitiva). Di questa centralità si perde traccia nei residui di titolazione sparsi lungo il testo edito. Questo appare a tutti gli effetti come una colata lavica, frenata solo – e piuttosto brutalmente – dai bianchi tipografici; a tratti, però, riemerge un titolo, il quale talvolta è chiaramente distinguibile, altre, invece, si confonde con il resto del corpo testuale per mancanza di delimitazioni chiare, ad esempio di un a capo. Generalmente i titoli hanno caratteri specifici, il maiuscolo o il corsivo: ma l'autrice confonde anche in questo caso, spargendo parole marcate in posizioni non canoniche. I titoli sicuramente identificabili come tali sono i seguenti:

AI QUARTIERI ALTI
Film
Forfait
Ciao Pennati
La MAS LUMINOSA

A questi se ne potrebbero aggiungere almeno altri tre: *Lampi all'indietro*, LE MIE DONNE e quello che il narratore definisce in maniera esplicita il titolo che darebbe alla prima fase della sua vita, *Quando ero un lettore*. Questi ultimi, proprio per la loro collocazione poco riconoscibile, costituiscono un chiaro esempio del modo in cui una possibile struttura venga trascinata dentro il testo e inglobata in esso, perdendo la propria funzione orientativa e sintetica.

Complessivamente questa titolazione decreta uno spostamento netto dell'attenzione su Manuele (dalla prima esperienza da spiaggia con una ragazza, al *cinematografo* dell'autoerotismo, alla scena con la prostituta di Torino fino al ricordo del giovane Pennati al collegio), il quale potrebbe significare un dominio asfittico della voce narrante, dal cui egocentrismo e dalla cui limitatezza di prospettiva sembra difficile evadere (o trascendere). La *voce autentica* dell'autrice non sembra riuscire a risuonare nell'egolalia del personaggio.

Altra istanza d'ordine poi smentita (almeno in parte) è quella che sopravvive fino al VII quaderno manoscritto (ottobre 1978), affiorando in un appunto dentro un quadrato

circondato da punti di domanda e collocato vicino al titolo: «parte prima la notte dei santi; parte seconda la notte dei morti».¹¹³ L'idea sembra quella di organizzare e racchiudere la dispersione temporale del romanzo in una scansione cronologica semplice, tentando di contenere la forza centrifuga di un tempo interiore patologicamente abnorme e sconnesso attraverso la successione esteriore dei giorni del viaggio e del rito. Anche il richiamo diretto alle festività cattoliche (i santi, i morti) sembra infatti voler rimandare a una temporalità riconoscibile e collettiva da frapporre a derive individualistiche. Nemmeno questa barriera, ad ogni modo, regge a conclusione del romanzo.

Se nell'evaporazione di queste soglie testuali si percepisce la scelta di depotenziare il principio ordinatore della voce autoriale, i luoghi in cui ancora questa resiste vanno considerati con maggiore attenzione e di nuovo le carte ci aiutano nell'evidenziare la portata di alcune decisioni. È il caso, già considerato in precedenza, del sottotitolo *Romanzo*: grazie all'oscillazione che si è potuta osservare in fase di elaborazione, è stato possibile circoscrivere e interpretare il senso di un simile indicatore di genere posto in copertina.

Un'indecisione piuttosto significativa riguarda anche il titolo: *Aracoeli* si contende a lungo la posizione con *Balletto*, al punto che quest'ultimo acquisisce la priorità nei quaderni finali XI-XII, per poi essere sostituito in copia dattiloscritta dal titolo ufficiale. Balletto è il cane semi-randagio che Manuele accudì per un anno durante la permanenza in collegio; di lui rimane una traccia molto flebile nella versione definitiva del romanzo: è uno dei corpi morti a cui il protagonista vorrebbe ricongiungersi. L'idea di concentrare su questa figura canina il titolo del romanzo si può connettere a diversi fattori: alla volontà di mettere in risalto un messaggio creaturale, ad esempio; oppure all'idea, poi modificata, di concludere il romanzo sul *perro* in fuga incontrato ad El Almendral. Fra le bozze dell'albo fuori testo (XIII) compare un pezzo dedicato a Balletto – poi stralciato – che può aiutare a districare il significato di questa figura. L'estratto racconta dell'incontro fra il giovane protagonista e il cane, si tratta di una scena cruenta, in cui la bestia subisce una serie di maltrattamenti da parte dei compagni di collegio:

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

¹¹³ V.E. 1621/A. VII, c. 1r.

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).¹¹⁴

Balletto crocifisso è un'immagine patetica che Manuele sovrappone a sé stesso: escluso, deriso, ferito dagli altri che si prendono gioco di lui. L'immedesimazione è esplicita se, al frammento espunto, si affianca la descrizione di un sogno di Manuele:

dall'ultima finestra di una delle torri fa dondolare nel vuoto, appeso a un filo, un regalo prezioso, di straordinario splendore perlaceo, simile a una luna minuscola. Si direbbe che è per me quello splendido regalo, al quale io mi tendo disperato, con una voglia bruciante come la fame. Ma il filo dondolante s'è arrestato a metà percorso, dove le mie mani non arrivano a toccarlo. Né mi è data scala, o via, da raggiungerlo; anzi, una sorta di paralisi magica m'inchioda giù sul terreno piatto. E forse quel dondolio del filo è giocato apposta quale una tentazione impossibile intesa a farsi beffe di me. Dall'interno della reggia, difatti, s'odono risa soffocate, che in qualche momento scoppiano in una ilarità corale. [A. II, 1303]

Scegliere il titolo *Balletto*, quindi, avrebbe equivalso a concentrare l'attenzione sull'immagine patetica e vittimistica di Manuele. Invece l'autrice – e in controtendenza rispetto a quanto si è potuto dedurre dal cambio della titolazione interna – decide di lasciare il *focus* su Aracoeli: sull'ambiguità e il mistero di un personaggio, il cui sacrificio resta incomprensibile ma grandioso. *Ara coeli* significa altare del cielo ed è un epiteto mariano: rimanda quindi alla figura per eccellenza di mediazione della salvezza nel rito cristiano. Come una Madonna – da rovesciare per poterla ancora riconoscere – Aracoeli si fa portatrice di un messaggio di redenzione che non può essere contenuto nella debolezza del figlio. Scegliendo questo titolo, il principio d'autore riesce a ricavarsi il proprio spazio di espressione contro la tendenza del proprio *alibi* Manuele a ridurre tutto alla propria (moderna) dimensione patologica.

Un'ultima considerazione va fatta attorno all'immagine di copertina, su cui ha ragionato in parte Alessia Dell'Orca, dimostrando l'altissima probabilità che essa sia stata scelta direttamente dall'autrice.¹¹⁵ Si tratta di un particolare del quadro di Van Gogh *Il seminatore* (in una delle diverse versioni realizzate dal pittore su questo soggetto). Si sa, dalle lettere a Theo (di cui Morante possedeva un'edizione), che Van Gogh considerava quasi sacra la figura del seminatore, in quanto connessa con la vita e la rinascita. Morante

¹¹⁴ V.E. 1621/A. XIII, c. 24r.

¹¹⁵ Dell'Orca A., *Le illustrazioni di copertina nei romanzi di Elsa Morante*, in Zagra G., Buttò S., *Le stanze di Elsa*, cit.

sceglie però di isolare un frammento del quadro, andando ad escludere proprio la presenza umana e il suo simbolismo positivo. Ad emergere in un primo piano è piuttosto un albero scuro, rinsecchito, forse morto, il quale taglia in diagonale il paesaggio. Il messaggio, di nuovo, sembra contraddire il discorso fatto attorno al titolo, concentrandosi su ciò che muore e non ricresce. L'immagine ricorda la parabola raccontata da Davide Segre nella *Storia*, di un cristo che maledice un albero di fico condannandolo alla sterilità perpetua:

Il senso è chiaro: per chi riconosce Cristo al suo passaggio, è sempre stagione. E chi non riconoscendolo gli nega la propria frutta col pretesto del tempo e della stagione, è maledetto. Non si discute. [S. II, 951-52]

L'albero *maledetto* che non dà frutti (perché non riconosce la salvezza) convive in copertina con un titolo e sottotitolo che veicolano, al contrario, un messaggio di vitalità e resistenza: lo spazio della voce d'autrice si conferma spazio di contraddizione, ma non di sconfitta e silenzio.

4.3 Il movimento dell'intreccio

Giovanna Rosa, analizzando il ritmo compositivo di *Aracoeli*, parla di «un intreccio convulso»¹¹⁶ ben adeguato alla memoria patologica di Manuele e alla sua incapacità di distinguere ed organizzare il tempo, dietro cui si cela un'impossibilità generale di conoscere e fare esperienza nella modernità. Rifacendosi alla forma dell'interludio attraverso cui Morante stessa aveva indicato una possibilità di dominio dell'apparente caos, la studiosa controbatte che essa «è davvero troppo sincopata e convulsa per creare prismatici effetti connettivi».¹¹⁷ Tuttavia, nel disordine generale, identifica una possibile scansione della narrazione in due parti, fra le quali si modifica il ritmo di progressione dell'intreccio. Come in *Menzogna e sortilegio* un «subdolo cambiamento» [M.S. I, 578] si verifica a un certo punto della narrazione, riorientando l'andamento memoriale: quando Manuele arriva ad El Almendral, improvvisamente «la legge latente che governa le ampie arcature delle cattedrali morantiane prende il sopravvento e sparglia il gioco della

¹¹⁶ Rosa G., *Elsa Morante*, cit., p. 145.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 146.

prospettiva quadridimensionale»,¹¹⁸ di conseguenza il racconto si assesta su un ritmo «meno schizofrenico e dissociato»¹¹⁹ e «pur senza rinunciare all'orditura per frammenti, s'adegua alla temporalità lineare del *Familienroman*». ¹²⁰ Conclude, però, sottolineando come proprio questa cadenza ritrovata abbia lo scopo di accompagnare il romanzo verso la catastrofe: coincide infatti con il racconto dell'ultima estate di Aracoeli.

Seguendo il suggerimento di Rosa, andremo ad analizzare il ritmo narrativo delle due parti in cui la studiosa ha suddiviso il romanzo, interrogandoci sul senso di questa successione e sulla concezione di temporalità (privata e pubblica) che ne deriva.

Nella prima parte l'effetto di confusione deriva dal continuo sovrapporsi di almeno tre linee narrative, corrispondenti a tre fasi della vita di Manuele e ad altrettante prospettive sul tempo: si distingue «il romanzo sentimentale dei miei» [A. II, 1069], ovvero la favola d'amore fra un giovane ufficiale di marina e un'esotica ragazza andalusa, su cui si innesta l'ulteriore idillio di Totetaco, ovvero della simbiosi magica fra figlio e madre durante i primi quattro anni di vita del protagonista; segue la storia dei Quartieri Alti, con la progressiva trasformazione di Aracoeli in signora borghese e il succedersi degli eventi che dalla sua gravidanza precipitano verso la sua morte e oltre, fino alla fine della guerra; infine c'è la linea del presente, che abbraccia tutto il periodo che segue l'ultimo viaggio romano di Manuele.

Da un tempo mitico e quasi immobile si passa a una temporalità dinamica che innesca processi di trasformazione irreversibili nelle dinamiche familiari (il taglio dei capelli di Manuele, gli occhiali che lo rendono "bruttino", le scarpe con il tacco, i guanti, i vestiti eleganti e il nuovo vocabolario di Aracoeli, per citare solo alcune svolte della storia), per ritornare, dopo la catastrofe (familiare e mondiale), a un'immobilità non più idilliaca, ma coatta e asfissiante, in cui il ripetersi dell'eguale equivale a un verdetto di condanna.

Queste tre direttrici non si susseguono secondo alcuna consequenzialità diacronica, ma si accavallano l'una sull'altra attraverso passaggi per lo più bruschi e inaspettati, creando un disorientante effetto di interferenza che spezza qualsiasi tentativo di continuità (spesso anche logica). Come desiderava Morante, la storia di Aracoeli (ma anche e soprattutto quella di Manuele) emerge a frammenti, i quali vengono abbandonati, scalzati da un

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ *Ivi*, p. 147.

¹²⁰ *Ibidem*

nuovo ricordo o da una situazione attuale, per poi essere ripresi in un movimento claudicante che fatica a trovare una direzione.

Per rendere l'andamento ondivago e inconcludente del racconto, può essere presa in considerazione una fra le sezioni testuali apparentemente più coerenti, in quanto connessa da un motivo tematico, quello delle esperienze amorose di Manuele. A partire dallo pseudo-titolo LE MIE DONNE si alternano:

- la pubertà e i primi discorsi dei compagni di scuola di Manuele sulle donne
- l'avventura da spiaggia a sedici anni
- la masturbazione
- il trauma della pubertà (con riavvolgimento e ritorno a un episodio inaugurale, precedente rispetto a quelli sopra descritti)
- nuovi "cinematografi" a partire dall'avventura da spiaggia fino ai 18 anni
- l'avventura con la prostituta a Torino a 18 anni
- l'episodio con Pennati al collegio, situato prima della pubertà, quando era ancora fanciullo
- il '68 e le accuse del "maestrino" del movimento alla sua perversione borghese
- ritornando ai 18 anni, il trasferimento a Milano e gli amori infelici di Manuele
- balzo nel presente del viaggio e altrettanto improvviso ricordo di Totetaco

Questa esemplificazione permette di fare due ulteriori considerazioni: la dinamica generale è quella di un inabissamento nel passato (dalla pubertà si termina a Totetaco). Non a caso il romanzo è inaugurato dall'immagine materna, allegoria di un tempo andato che non affoga; man mano che si procede lo spazio del ricordo si espande. La forza di gravità dello sprofondamento è però continuamente ostacolata da un presente che, come in questo caso, emerge con violenza improvvisa e immotivata, interrompendo qualsiasi discorso con l'urgenza di una domanda da risolvere al più presto.

Il desiderio espresso da Manuele è che El Almendral, allegoria di un passato non suo, ma materno, sappia risucchiare e «inghiottire ogni [...] trama nelle sue gole vertiginose» [A. II, 1061], annullando coscienza e storia, riducendo la linea a un punto.

Nella seconda parte del romanzo, il passato trionfa a tutti gli effetti: eppure non si tratta del tempo mitico di Totetaco (e di El Almendral), che cancella il presente e, in generale, la dimensione temporale sostituendo un'immobilità all'altra, bensì di quello molto più problematico dei Quartieri Alti, che mette a tacere solo momentaneamente il presente nella consapevolezza che la risoluzione dell'*impasse* passi da una riappropriazione "storica".

Dovendo ricostruire questo momento di transizione – in cui qualcosa è successo e va capito, in cui un tempo è materialmente esistito e ha prodotto delle conseguenze – il narratore si assesta su un flusso narrativo complessivamente lineare. In primo luogo, diminuiscono gli inserti saggistici e in generale le intrusioni giudicanti della voce narrante che intralciano il fluire della narrazione. Contro la tendenza a formulare sequenze iterative (o pseudosingolative) della prima parte, inoltre, abbondano le scene vere e proprie, in cui si condensano alcune svolte del destino dei vari personaggi: gli occhiali, la gravidanza, il rifiuto di spostarsi dai quartieri alti per il parto, la morte di Carina, l'allattamento negato, il nuovo lavoro del padre, l'arrivo di Daniele, la malattia di Aracoeli, l'incontro con la Donna Cammello, (ecc.). Il recupero di un andamento per scene garantisce un senso di movimento, il quale a propria volta viene strutturato in base a un principio di successione logico-cronologica e non di semplice giustapposizione: viene riconquistata, così, una trama.

Ciò non significa che questa scorra senza ingorghi: un ritmo iterativo caratterizza, ad esempio, la narrazione dell'estate fatale, in cui Aracoeli manifesta la propria ninfomania. Si tratta, in tal caso, di una precisa scelta stilistica, volta a rendere tanto la forza coattiva dell'impulso sessuale, quanto l'ossessività del «*ballo angelico*» [A. II, 1342] dell'accoppiamento, per come si imprime nella mente – e nel sangue – del fanciullo. Proprio per liberarsi da questo ritmo il narratore ricorre alla trama, che ne ridistende i sussulti in un prima e un dopo, creando nessi e coscienza attorno a un enigma.

L'ordine viene ricreato quindi al culmine del disordine, nella rielaborazione del momento più traumatico della vita privata del personaggio (la vicenda materna), che significativamente coincide con quello di un intero Paese, il quale entra progressivamente in guerra. La necessità individuale di trama si riflette in un'esigenza collettiva di riappropriazione di una storia, tornando proprio laddove la sua interpretazione è più conflittuale e sofferta, onde evitare che l'incomprensione sfoci in un dannoso immobilismo, tanto mitico, quanto patologico.

Scegliere di superare la frammentarietà attraverso una trama significa optare per una possibilità di comprensione del tempo che si distingue tanto dall'affidarsi a un'atemporalità ancestrale, quanto dal cedere all'insensatezza della modernità.

La trama riconquistata, in questo romanzo, non si ricongiunge infine al presente, celebrando apertamente il suo potenziale liberatorio: dopo un breve ritorno alla

condizione attuale di Manuele, che ha raggiunto El Almendral, il racconto torna infatti a perdersi in un ricordo protratto fino alla conclusione del libro. Questo perché quella della trama e dei suoi effetti è una scommessa, non una certezza. Vuole ricomporre i frammenti, dare ordine alla prima parte del romanzo, superarne le tendenze all'auto-annichilimento, ma non è detto che riesca nell'obiettivo, come sostiene lo stesso Manuele:

Si direbbero portatori attuali di una risposta ai miei miseri interrogativi di allora; ma la risposta sarebbe, ormai, tardiva, e comunque inservibile. Non si dà, infatti, riapprodo dall'Oblio se non attraverso il suo gemello, la Restituzione. È in quest'altro fiume che si ribevono le memorie perdute; ma come accertarsi che le sue acque non siano drogate, e inquinate da presagi o seduzioni, fabulazioni o inganni? [A. II, 1246-47]

4.4 *L'inizio e la fine*

Inizio e fine sono le zone testuali maggiormente marcate di un'opera. Il rapporto che si instaura fra l'uno e l'altra è al contempo di contrapposizione e interdipendenza. Secondo la lettura freudiana di Peter Brooks, i due momenti rappresentano i principi contrapposti della vita (dell'eros) e della morte o quiete.¹²¹ Di conseguenza si respingono, ma al contempo si attraggono. Come in antropologia è il senso della fine a conferire una direzione e un significato all'esistenza umana,¹²² così i finali narrativi catalizzano i movimenti degli *incipit*, imponendo una lettura a ritroso dell'intero racconto e una messa alla prova delle promesse originarie. Per Benjamin, in generale, tutto il narrare – ossia il conferire un ordine, l'intessere una storia – è un gesto retrospettivo: è possibile in virtù della conoscenza del finale.¹²³

In *Aracoeli* si possono incontrare due riflessioni di Manuele di carattere meta-poetico, in cui si tematizza la funzione dei finali nella ricostruzione narrativa di un destino, nell'intreccio – quindi – di una storia. La prima si trova agli inizi del romanzo, quando ancora nessun filo della storia è riuscito a dipanarsi:

Si direbbe, in realtà, all'epilogo di certi destini, che noi stessi, per una nostra legge organica, fin dall'inizio, insieme con la vita, abbiamo scelto anche il modo della nostra morte. Solo a quest'atto finale il disegno, che ciascuno di noi va tracciando col proprio vivere quotidiano, prenderà una forma coerente e compiuta, nella quale ogni atto precedente avrà spiegazione. E sarà stata quella scelta – anche se nascosta a noi stessi, o mascherata, o equivoca – a determinare le altre nostre scelte, a consegnarci agli eventi, e a segnare in ogni

¹²¹ Brooks P., *Trame*, cit.

¹²² Kermode F., *Il senso della fine*, cit.

¹²³ Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolai Leskov*, cit.

movimento i nostri corpi, conformandoli a sé. Noi la portiamo scritta, indelebilmente, fin dentro ogni nostra cellula. E il solito conoscitore acuto forse potrebbe leggerla già nei nostri gesti, e tratti, e in ogni piega della nostra carne vulnerabile. Né potrebbe, in coscienza, denunciare spropositi, o zeppe, o controsensi nella sua trama. Anzi, imparerebbe, leggendola dal principio alla fine, che essa risponde ovunque a una sua logica sicura e costante. [A. II, 1056]

A questa riflessione segue una sorta di applicazione narrativa. Sotto lo pseudo-titolo *Qualche lampo all'indietro*, il protagonista immortalata nel rispettivo gesto definitivo quelli che saranno i personaggi principali del romanzo. Di fronte al lettore compaiono la figura del padre nella palazzina bombardata di San Lorenzo; la zia Monda che si strappa il cappello primaverile dalla testa; la sfida sacrilega di Aracoeli in chiesa; Manuele stesso, significativamente ripreso nel momento della nascita. Si tratta delle coordinate estreme attraverso cui il narratore intenderebbe orientare e ordinare la storia dei suoi familiari (eccetto la propria, che viene esplicitamente negata facendo coincidere la nascita con la fine della vita). L'andamento successivo del racconto smentisce la possibilità di ricreare l'ordine (senza *spropositi, zeppe, controsensi*) a partire dalla conoscenza della fine; al contempo, però, le immagini si sono impresse e il lettore cerca quasi inconsciamente nello svilupparsi dell'intreccio il loro adempimento.

La stessa tecnica Manuele la ripropone verso la conclusione del romanzo, esplicitando il procedimento mentale che lo ha portato a raccontare il suo ritorno a Roma nel dopoguerra:

Nel prepararmi a ricostruire la mia gita a San Lorenzo, oggi, immediatamente, mi si è fatta avanti per prima questa veduta finale di me stesso: ragazzino brutto e ripulito nei suoi pantaloni nuovi e blusa americana, che zampetta sui selci malconnessi di San Lorenzo, piangendo in pubblico senza ritegno né conforto. È stata, là sul momento, una semplice apparizione visiva: quale un piccolo emblema muto sul frontespizio del capitolino. [A. II, 1451-52]

È quindi stata un'immagine finale di sé ad innescare il processo di ricostruzione del racconto che chiude il romanzo ed è la stessa immagine a imporre una certa chiave interpretativa a ciò che la precede. L'emblema muto ha ritrovato la propria storia e la stessa storia ha guadagnato una direzione.

Su una doppia risposta si chiude il romanzo dell'incertezza e della disillusione, con scarto paradossale: «piangevo per amore. Amore di chi?» «Di Eugenio Ottone Amedeo» [A. II, 1453]. L'enigma che all'inizio del romanzo pareva irresolubile, si è trasformato in intuizione, perseguita e avvalorata da indizi: «[q]uesta spiegazione inaudita arriva, invero,

con troppo ritardo. Né io mi arrischierei a proporla, se non fosse per un indizio che quasi me la conferma» [A. II, 1453]. Il narratore ha ricominciato a svolgere il proprio ruolo interpretativo, a paragonare eventi e reazioni distanti nel tempo, a tracciare, quindi, nessi. L'immagine finale ha in questo caso contribuito a ristrutturare una trama.

Il fatto che questa seconda possibilità concessa al finale di rivitalizzare la narrazione corrisponda al finale stesso del libro è una scelta significativa. In termini meta-poetici, è come se la conclusione del libro morantiano che maggiormente destruttura il proprio intreccio fosse una celebrazione delle potenzialità residue della trama intesa come forza connettiva e costruttiva.

La linea narrativa ritrovata si contrappone all'immobilismo dell'inizio del romanzo e al suo senso di circolarità. L'*incipit* è infatti dominato da Aracoeli, o meglio da un'Aracoeli idealizzata e immobilizzata dal desiderio del figlio. La presunta perfezione materna risulterebbe avvalorata dal suo stesso cognome doppio e identico: Muñoz Muñoz. La struttura a cornice del primo capitoletto – che si apre e chiude proprio sul cognome materno – consolida l'impressione di un universo cristallizzato. Al centro di questo sortilegio di immobilismo è l'enigma, il segreto che Manuele si rifiuta di indagare e che coincide con l'identità reale di Aracoeli, prima (e dopo) la maternità. Ad Aracoeli lo stesso narratore vorrebbe negare una trama e con essa una qualsiasi dimensione temporale, fermando la sua immagine in un punto eterno, completo e immutabile.

In una delle ipotesi di conclusione l'autrice avrebbe voluto terminare con la scena di El Almendral e del *perro*. Una scena che, nella versione edita, segue il dialogo fra Manuele e il fantasma della madre siglato dalla dichiarazione apodittica di Aracoeli: «non c'è niente da capire» [A. II, 1428]. Se veramente il romanzo si fosse concluso su questa scena, sarebbe risultata confermata l'insolubilità del mistero proclamata all'inizio, con saldatura circolare fra passato (dell'*incipit*) e presente (dell'*explicit*).

Al contrario, il pezzo aggiunto devia la curva del racconto e sposta la prospettiva, incidendo sul messaggio generale del romanzo: dalla madre ideale si passa al padre reale, immagine più calata nella storia e nella società; dall'immobilismo si approda al movimento di una ricerca (il *tornareacasa*) che si conclude positivamente (è l'unica "fuga" di Manuele che raggiunge l'obiettivo, per quanto questo possa dirsi insoddisfacente); dall'incomprensione si annuncia il senso di un'intuizione.

Questo finale, quindi, smentisce l'inizio e con esso il predominio della tautologia, sciogliendo in un pianto liberatorio l'opportunità riconquistata di costruirsi una storia (e una trama) nel bel mezzo del caos.

Una conferma attorno a questa interpretazione costruttiva del finale la si può trovare nelle carte. Nella stesura manoscritta fino alla prima bozza di stampa compaiono infatti opzioni differenti di soluzione del romanzo: entrambe aggiungono una propaggine alla scena del pianto per amore di Manuele e tutte vengono scartate. Nella versione a stampa leggiamo:

Il mio giudizio adulto, tuttavia, m'invita a diffidare della mia spiegazione odierna, come di una probabile impostura. L'intero corso della mia vita, infatti, a riguardarlo indietro, mi testimonia che il mio amore non seppe darsi mai se non ai belli – e giovincelli. Come ha scritto il mio caro Poeta, l'amoroso S.P.?

*È il nobile sesso. E poi di questo
solo un'età*

Il mio nessun amore per il prode Comandante di sommergibile è certezza indiscussa. E tanto meno, dunque, sarebbe credibile un mio tragico amore per l'ex Comandante, gonfio di sbronze nel suo fetente interno 15. Non è uno scherzo lecito, puntare a scommesse sui morti.

Non so più dire la data precisa del decesso, che mi fu annunciato per telegramma dalla zia Monda. Di certo fu in un giorno di Sabato che mi raggiunse il messaggio, poiché ricordo che mentre lo leggevo mi arrivavano dall'esterno le voci degli altri collegiali, tesi alla partita di calcio di ogni sabato pomeriggio. Una ripulsa angosciata mi vietava non solo di intervenire, ma perfino di assistere alle partite (forse – io sospetto – mi identificavo inconsciamente col pallone, trattato a calci dalle squadre) e in quell'ora mi tenevo appartato, secondo il solito, nella sala di studio isolata e deserta. Il¹²⁴

La sospensione del discorso evidenzia un'insoddisfazione. Dalla seconda bozza il finale diventa quello che conosciamo. Perché questo pezzo, in parte analogo alla versione manoscritta, è stato rifiutato? La negazione del sentimento verso il padre e la smentita dell'intuizione che scioglie l'enigma avrebbero portato il narratore, in questa ipotesi di conclusione, a riconcentrarsi totalmente su sé stesso e sul proprio destino di emarginazione e disamore. Questo finale avrebbe impedito qualsiasi prospettiva di riscatto e resurrezione del personaggio alla vita, relegandolo nuovamente nel proprio destino infelice.

Al contrario, la sua espunzione illumina la volontà che questa speranza non sia oscurata. Tutto il romanzo ne ricava un altro tono, di possibile fuoriuscita non solo dal cerchio

¹²⁴ V.E. 1621/C. 1, p. 327.

magico del mito materno/mariano, ma anche dal “Lager” dell’insensatezza e dell’inazione del presente.¹²⁵

¹²⁵ Manuele, parlando con il fantasma di Manuel, si definisce uno «fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager» [A. II, 1250] per paura di affrontare tanto la vita, quanto la morte.

Il romanzo popolare

*Non nell'indifferenza cerco la mia salvezza.
Il brivido di meraviglia è quanto di meglio abbia l'uomo.
Anche se il mondo gli fa pagar caro il sentimento,
sente in profondo, quando è commosso, l'immensità.*

J. W. Goethe

1. “*Varia e Serafino*”: la mediazione popolare

In un saggio intitolato *Varia contro Serafino. Costanti figurali in Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Valentino Baldi rileva la presenza di componenti melodrammatico-ottocentesche in una delle opere cardine del modernismo italiano. Queste si coagulano attorno al personaggio di Varia Nestoroff, l'attricetta fatale e perturbante che innesca, nell'andamento analitico e distaccato delle memorie dell'operatore, i ritmi del più banale dramma sentimentale. Varia, esponente del mondo del cinema, può essere considerata più in generale la portavoce di un'arte popolare fondata su tecniche e contenuti collaudati, stereotipati. Il suo accostamento con il melodramma – espressione popolare per eccellenza in Italia¹ - conferma ulteriormente una simile investitura.² Al contrario, Serafino è l'emblema del personaggio moderno problematico e riflessivo e la stessa forma che dà ai suoi *Quaderni* ne rispecchia l'approccio conflittuale nei confronti del sé e del mondo. Partendo dalla suggestione di Baldi, si può giungere ad affermare che i due personaggi realizzino un contrappunto melodico nella diegesi del romanzo pirandelliano

1 L'idea del melodramma come equivalente del romanzo popolare in Italia è di Gramsci: «Ho accennato in altra nota come in Italia la musica abbia in una certa misura sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare e come i genii musicali abbiano avuto quella popolarità che invece è mancata ai letterati. [...]». Gramsci A., *Quaderni del carcere*, a cura di Gerratana V., Einaudi, Torino 2001, vol. II, Q. 9, 66, p. 1136.

2 Secondo Peter Brooks il genere del melodramma resiste fino al decennio 1860-70 «per essere poi soppiantato, più tardi, dal cinema e poi dalla televisione». Viene quindi riconosciuta una linea di continuità fra il primo e le seconde due forme di espressione. Brooks P., *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Pratiche, Parma 1985, p.9.

e il loro mancato incontro rappresenti, in termini metapoetici, l'allegoria della distanza novecentesca fra una letteratura di stampo popolare e una artistica.³

Costruzione del personaggio e andamento della trama costituiscono i principali elementi di distanza fra la prima e la seconda:⁴ al convenzionale si contrappone l'indefinibile, all'esasperazione l'introflessione, alla linearità l'asistematicità, al contenuto la forma. I due universi non paiono comunicare, come Serafino non comunica con Varia, mettendosi addirittura *contro* di lei, ovvero di fronte e a distanza, con l'obiettivo di osservarla attraverso la mediazione straniante della cinepresa. Serafino, che non comprende Varia, si limita a relegarla «nel melodramma con i suoi amorazzi per Aldo Nuti e Carlo Ferro».⁵ Essere confinati nel melodramma equivale a essere umanamente e artisticamente considerati inessenziali, superficiali e indifferenti a un'indagine critica della realtà. In poche parole: falsi e mediatori di falsità.

Al contrario, rileva Baldi, per quanto sminuita e parodiata, la voce della Nestoroff «è anche una voce capace di costruire un regime di verità alternativo a quello di Serafino».⁶

Il melodrammatico rovescia lo stereotipo che ne limita la funzione ermeneutica, rivendicando una propria verità, perseguibile per mezzo di esasperazione.⁷

La *Spannung* in questo scontro di voci e poetiche viene raggiunto nella scena della danza dei pugnali, quando l'attrice, dimenandosi di fronte alla video-camera di Serafino, sembra infrangere con il proprio corpo la lente dell'obiettivo, provocando reazioni di turbamento nell'asettico operatore. L'attenzione dell'impassibile Serafino risulta in particolare catalizzata dal sudore che, cadendo fra i seni dell'attrice, traccia dei solchi nella «manteca

³ Il termine «letteratura artistica» appartiene a Gramsci, il quale circoscrive, attraverso esso, una concezione di letteratura “alta” e separata da una produzione popolare. Per una sintesi della concezione gramsciana del termine cfr. Musitelli M.P., *Letteratura artistica*, in Liguori G., Voza P. (a cura di), *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Carocci, Roma 2009.

⁴ Un certo modo di trattare la trama e il personaggio sono stati in precedenza identificati come tratti riconducibili a un'estetica realista. La letteratura popolare fa infatti ricorso ad alcune tecniche formali del realismo, sulle quali fonda la propria leggibilità.

⁵ Baldi V., *Varia contro Serafino. Costanti figurali in Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, «Allegoria», n. 79-2019, p. 17.

⁶ Baldi V., *Varia contro Serafino*, cit., p. 16. Il critico riprende a sostegno della propria tesi il dialogo fra i due personaggi sulla tigre, dimostrando lo slittamento semantico dei termini di verità e finzione: «Ma il vero cuore dialettico riguarda il rapporto fra verità e finzione, “bestia finta” e “bestia vera”. Mentre Serafino depreca il sacrificio che verrà imposto a un vero animale da consacrare a un'arte posticcina, la Nestoroff distingue, “acutamente”: - Chi ve lo dice? Sarà finta la parte del cacciatore; ma di fronte a questa bestia vera sarà pure un uomo vero! E v'assicuro che se egli non la ucciderà al primo colpo [...] senza tener conto che il cacciatore sarà finto e finta la caccia, gli salterà addosso e sbrannerà per davvero un uomo vero». *Ivi*, p. 17.

⁷ Cfr. Brooks P., *L'immaginazione melodrammatica*, cit.

giallastra, di cui era tutto impiasticciato».⁸ Secondo l'interpretazione di Baldi è proprio la «manteca giallastra» che, rendendo maggiormente evidente il tracciato del sudore, si fa veicolo di una cognizione nuova del corpo e del suo significato: «è un paradosso che si fonda su una doppia sineddoche per cui la manteca-cinema/cinema-finzionalità è il tramite con un'autenticità sprofondata».⁹ La maschera, la convenzione, l'esagerazione possono farsi tramite di verità quanto l'autoscopia, la decostruzione, lo straniamento.

Serafino non solo è costretto a riconoscere la *verità* di Varia – e delle convenzioni di cui è figura – ma ne risulta fortemente attratto, fino allo sbigottimento. Potremmo associare la reazione emotiva dell'operatore alla freudiana esperienza del perturbante, innescata dalla riemersione di qualcosa di lontanamente familiare (*heimlich*), ma ormai superato, rimosso-represso, non più riconoscibile (*unheimlich*) né conciliabile con la fase “adulta” dell'esistenza.¹⁰ Varia rappresenterebbe quindi il represso (corporale e formale) dell'uomo e del romanzo novecentesco. Ragionando in termini metapoetici, l'attrazione di Serafino nei confronti dell'attrice da rotocalco corrisponderebbe a quella della letteratura modernista, “alta”, nei confronti di alcune strategie narrative relegate nella sfera bassa e di consumo della produzione artistica. Attraverso Varia una sorta di represso letterario, un'estetica “infantile” e superata riaffiora alla coscienza del Novecento, rivendicando la propria validità estetica ed etica.

Come è risaputo l'inetto e alienato Serafino non potrà che lasciar morire la prestante attrice insieme ai suoi “amorazzi” e alla tigre, limitandosi a riprendere impassibilmente l'autodistruzione di un mondo (reale e artistico-letterario) posticcio. L'incontro fra Varia e Serafino si conferma infine come mancato e le riemersioni di Varia vanno trattate semmai con ironia. A risultare convalidato è il senso di una distanza incolmabile e di un dialogo impossibile.

L'*explicit* dei *Quaderni* conferma la tendenza modernista a separarsi da ciò che viene deleteriamente ritenuto popolare: di facile successo e altrettanto facile consumo. Eppure, come rilevava Pirandello nei *Quaderni*, questa distanza – che ha le sue ragioni d'essere – ha anche un prezzo. Quella che nella finzione letteraria è la repressione erotica di Serafino può tradursi a livello teorico nella sottovalutazione, da parte della letteratura artistica, di

8 Pirandello L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, Mondadori Milano 2003, vol.2, pp. 598-99.

9 Baldi V., *Varia contro Serafino*, cit., p. 20.

10 Cfr. Freud S., *Il perturbante* (1919), a cura di Musatti C. L., Theoria, Roma 1984.

una serie di esigenze e aspettative tematico-formali a cui invece la letteratura d'intrattenimento risponde: «la fantasticheria avventurosa e sentimentale, l'identificazione commossa, la catarsi emotiva, la compensazione consolatoria, lo svago disimpegnato».¹¹

Come dimostra Peter Brooks coniando il termine «immaginazione melodrammatica», una distinzione così netta fra popolare e artistico non era presente nell'Ottocento, quando un autore come Balzac poteva ispirarsi ad alcune tecniche da *feuilleton* di Eugène Sue – a propria volta ereditate dal melodramma – per realizzare quelli che successivamente sarebbero divenuti dei classici del realismo francese.¹² L'iperbole, l'estroffessione, l'esagerazione, il romanzesco, la necessità di realizzare un'arte “visibile” e quindi chiara e comprensibile, il ricorso a una trama non eccessivamente intricata e a personaggi riconoscibili sono alcuni degli aspetti di un'immaginazione melodrammatica in grado di garantire popolarità all'opera letteraria, senza comprometterne il pregio. L'aggettivo melodrammatico si divincola nell'interpretazione del critico da qualsiasi giudizio di valore e viene correlato a un'estetica dell'evidenza e dell'espressività, volta spesso a colmare un vuoto di senso, una perdita di sacralità.¹³ Connettendo questa qualità dell'immaginazione alla coscienza della crisi dell'uomo moderno, lo studioso ne rivendica la necessità attuale, non *ancora* superata né superabile da un atteggiamento di sufficienza che consideri il ricorso a una serie di artifici e convenzioni in funzione meramente commerciale. Nonostante gli impieghi utilitaristici, infatti, questa serie di

11 Brioschi F., *Critica della ragion poetica*, cit., p. 74.

12 «Durante il secolo scorso, parlando s'intende sul piano generale, il romanzo era ben lontano dai giochi metaletterari e dai raffinati vicoli ciechi della narrativa contemporanea, e manteneva invece un rapporto stretto, libero da esitazioni ed equivoci, con le forme di intrattenimento popolare. Balzac cominciò con lo scrivere romanzacci di facile smercio, e più tardi si considerava il rivale di affermati scrittori d'appendice quali Alexandre Dumas ed Eugène Sue. Lo stesso Henry James sentiva di lavorare all'interno di un medium intrinsecamente popolare, tale da offrire possibilità tuttora inesplorate sul piano della ricerca tecnica e della perfezione formale, ma pur sempre legato alla perenne richiesta di invenzioni avvincenti ed eccitanti». Brooks P., *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 7.

13 Brooks infatti ricollega l'aggettivo all'origine storica della forma artistica, mettendone in luce i nessi con la Rivoluzione francese e con l'effetto dirompente che essa determinò non solo a livello sociale, ma anche da un punto di vista epistemologico: «[n]on a caso il melodramma viene alla luce in un mondo in cui gli imperativi tradizionali del vero e della moralità sono stati violentemente contestati, e in cui d'altronde la proclamazione e la vera e propria instaurazione del vero e della moralità divengono un problema politico immediato e quotidiano». È in un simile contesto che diviene urgente individuare e imporre verità etiche e psichiche collettive, motivo per cui questa forma artistica punta sul linguaggio: «il linguaggio è sempre radicalmente democratico, e si sforza di rendere le sue immagini chiare e comprensibili a chiunque». L'aspirazione alla base del melodramma è quella di rifondare un mondo etico in un'epoca lontana dal sacro; è espressione di un'esigenza di riconsacrazione. Brooks P., *L'immaginazione melodrammatica*, cit., pp. 32-33.

tecniche e strategie conserva l'obiettivo ermeneutico di rifondare una «centralità» laddove questa risulti minacciata o perduta:

il melodramma rappresenta un rifiuto [del] decentramento vertiginoso e forse liberatorio, la ricerca di una nuova pienezza, di un nuovo «centro» etico. Il melodramma diviene così una sorta di «poesia del centro», quale la definisce Wallace Stevens: una poesia che si situa «nel centro esatto della coscienza» in quanto corrisponde alla preoccupazione unitaria della ricerca di un terreno comune. Pure, nella misura in cui l'immagine melodrammatica nei suoi momenti più lucidi riconosce la provvisorietà dei centri che si crea uno dopo l'altro, la costante minaccia che la sua pienezza possa nascondere il vuoto [...], essa non tradisce affatto la coscienza moderna.¹⁴

Il concetto di immaginazione melodrammatica diviene un modo per reinterpretare tecniche e ragioni del romanzo melodrammatico o popolare, svalutate come populiste o ingenui dal secolo successivo, ma non per questo scomparse dal panorama romanzesco contemporaneo e non necessariamente o *in toto* riducibili a operazioni di *marketing*. Brooks sostiene la persistenza di un'immaginazione melodrammatica nel romanzo del Novecento e la sua non necessaria incompatibilità con obiettivi esteticamente ed eticamente alti.

Seppur nel secolo scorso le estetiche moderniste prima e sperimentali in seguito abbiano rappresentato al meglio la condizione esistenziale dell'uomo novecentesco e costituiscano di conseguenza il tratto distintivo dell'epoca, la loro traiettoria non è l'unica valida, anzi: ignorare «Varia» e le sue necessità comporta non solo il rischio ma anche la responsabilità di una sua degradazione definitiva. Fuor di metafora: quando la letteratura alta non dialoga con quella bassa, popolare o di massa, quest'ultima si deteriora senza per questo smettere di diffondersi.

Secondo la lettura di Brioschi è possibile identificare nel corso del Novecento una tendenza alternativa anche se non necessariamente contrapposta a quella modernista/sperimentale:

un'altra maggiore tradizione che potremmo definire di «letteratura istituzionale». Una letteratura connotata da inequivocabili motivazioni estetiche, ma pure interessata a trovare forme di mediazione capaci di garantire, prima ancora che una problematica continuità con il passato, un rapporto di dialogo con il lettore.¹⁵

¹⁴ *Ivi*, p. 262.

¹⁵ Brioschi F., *Critica della ragion poetica*, cit., pp. 75-76.

Proprio in questa zona di mediazione fra un'esigenza estetica alta e una necessità di comunicare si può collocare la narrativa di Elsa Morante e il suo modo, peculiare ma non isolato nel Novecento, di ridare voce a Varia e alle sue ragioni profonde, senza mettere a tacere quelle altrettanto legittime e necessarie di Serafino. L'ennesima formazione di compromesso dell'arte morantiana può essere identificata in questa ambizione di far comunicare l'alto e il basso con il fine specifico di rendere il romanzo popolare, ma non triviale.

L'obiettivo di realizzare una letteratura popolare e artistica è di matrice gramsciana.¹⁶ La questione dell'influenza delle riflessioni di Gramsci sulle scelte artistiche della scrittrice esplose con l'uscita della *Storia*. La posizione immediata della critica di sinistra sarà in proposito piuttosto netta:

[...] sarebbe follia oggi appoggiare su *La Storia* una opinabilissima lettura di certe pagine gramsciane sul «nazional-popolare» [...].

E siamo arrivati [...] alla questione che sta al fondo dell'attuale dibattito: quella del romanzo popolare. Questione che pesa sulla nostra letteratura da Manzoni in poi, [...], ma che le vicende culturali di questo dopoguerra hanno ulteriormente aggravato. Questa ultima esperienza [...] a me pare che continui a riproporla in termini sostanzialmente immutati, persino nell'ancoramento a ideologie di stampo populista [...]. [...] diciamoci francamente che il discorso è ancora tutto da fare.¹⁷

Riprendiamo quindi in mano questo discorso, interrogando in primo luogo il poco malleabile concetto di popolare per indagare successivamente il modo specifico in cui Morante intende e persegue la realizzazione di un'arte di questo tipo. Attraversando in particolare la sua produzione critico-saggistica, sarà possibile valutare quanto la questione del romanzo popolare coinvolga la riflessione dell'autrice ben prima e oltre il caso singolo della *Storia*, andando anzi a costituire uno dei perni della sua poetica.

2. Una definizione paradossale

Autentico, primitivo, puro. Oppure: regressivo, subalterno, reazionario. E ancora: rivoluzionario, antigiararchico, liberatorio. Il concetto di popolare è stato affiancato nel

16 Cfr., Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., in particolare vol. III, Q. 21, pp. 2107-2135.

17 Sacherl B., *Il mito di Ueseppe e il romanzo popolare*, «Rinascita», 23 agosto 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 551.

tempo a ciascuno di questi aggettivi e ciascuno di essi ne intercetta aspetti differenti. Si potrebbero aggiungere molte altre qualificazioni (storico, provinciale, universale, convenzionale, originale, maggioritario, minoritario e così via), ma ciò che preme è mettere immediatamente in luce la relazione ossimorica che molto spesso si stabilisce fra una connotazione e l'altra. Come è possibile, in tal senso, che questi aggettivi si riferiscano alla medesima parola? La loro contraddittorietà non rivela tanto una debolezza critico-teorica, quanto la natura conflittuale del concetto medesimo, il suo costituire un campo aperto di tensioni in evoluzione, in cui si manifestano differenti rapporti di forza. Nessuna definizione di popolare può quindi dirsi mai definitiva ed esaustiva, ma si possono tracciare alcune coordinate che agevolino l'orientamento nelle contraddizioni del termine.

Il concetto generico di cultura popolare riguarda in primo luogo ogni società complessa e quindi organizzata e strutturata in maniera gerarchica. Le stratificazioni sociali (che sono riflesso di quelle economiche) si rispecchiano a livello culturale nella distinzione fra una cultura ufficiale e una, appunto, bassa o popolare. Il termine rivela quindi, alla radice, la presenza di uno squilibrio fra quella che, nella maggior parte dei casi, è una minoranza egemonica e una maggioranza subalterna. L'interesse della cultura ufficiale è stato tendenzialmente quello di dominare o controllare ogni espressione popolare, di modo che risultasse garantita la conservazione del potere esercitando (anche) un addomesticamento dell'immaginario. Fra le due culture si stabilisce quindi un rapporto di forza. Il ruolo della cultura popolare all'interno di questo rapporto può essere interpretato in maniere divaricate. Da una parte essa è considerata espressione inerte e meramente riproduttiva (ma al ribasso) di linee di tendenza imposte dall'alto; dall'altro è riconosciuta come recettore vitale di stimoli allotropi, in grado di integrarli, mutarli e ricombinarli in modo originale e inaspettato. Siamo di fronte alla controversia fondamentale sulla natura conservatrice o rivoluzionaria (o quantomeno alternativa) della cultura popolare.

Fra i maggiori studiosi della cultura popolare, Michail Bachtin fu un convinto sostenitore del potenziale non solo risemantizzante, ma propriamente modellizzante e creativo del popolare: dal rito rituale, al carnevale, ai riti paganeggianti attorno al raccolto, i tratti vitali, antisistemici e provocatori della cultura popolare si trasmettono a quella egemone influenzandone espressioni, modi, forme, stratificando di conseguenza l'interpretazione univoca della realtà. La cultura popolare, intonando un controcanto rispetto a quella

ufficiale, ne sollecita il movimento e la trasformazione, garantendone indirettamente il rinnovamento.¹⁸ La massima espressione moderna della cultura popolare è identificata da Bachtin nel romanzo, genere intrinsecamente anti-canonico, erede quindi della tensione metamorfica e conflittuale del popolare rispetto a qualsiasi ordine costituito.¹⁹ La parola polifonica, anti-autoritaria del romanzo non si limita a sconvolgere il rigido sistema dei generi, ma attiva un processo di *romanizzazione* che invade, contagia e costringe alla trasformazione anche le forme maggiormente ipostatizzate. Il popolare rappresenta quindi una forza attiva e dirompente nell'interpretazione del critico russo, in grado di rimodellare il sistema culturale e le dinamiche di potere che vi sottendono. Questa lettura, fondamentale nel valorizzare la dialettica rigenerante fra norma e anormalità, se assunta acriticamente rischia di tradursi in una forma di escatologismo populistico fondato su un anticlassicismo programmatico e pregiudiziale e un'esaltazione a-dialettica dei *border*, fra cui il popolare rappresenterebbe solo un margine fra i molti, direttamente emancipatorio in quanto "altro" rispetto a una norma.

In antitesi alla postura di Bachtin possono essere richiamate differenti voci. Fra le molte, selezioniamo quella di Pasolini che, nell'introduzione al suo *Canzoniere italiano*, avanza una propria interpretazione generale del popolare. Partendo dall'idea che poesia colta e popolare siano espressione di un unico tipo di cultura, «ossia quello storico del mondo in evoluzione dialettica»,²⁰ nota come questa, discendendo verso gli strati inferiori, acquisisce caratteri originali, ma «ritardati e primitivi».²¹ La creatività della cultura popolare, quindi, risiede per Pasolini nel suo filtro conservatore, espressione di «un'attitudine psicologica ed estetica [...] molto diversa»,²² la quale genera a tutti gli effetti uno stile «caratterizzato specialmente dal fatto che ogni sua "invenzione" non è anche una "innovazione"». ²³ Il carattere precipuo del canto popolare è quindi la conservazione

18 Si veda l'ottima analisi di Stefania Sini rispetto all'attrazione di Bachtin per il margine e il suo potenziale di rinnovamento: «[...] la forza motrice, destinale, di buona parte della letteratura (quella che egli mostra di preferire) è individuata dallo studioso in un retroterra di pensieri dispersi, timidi, spesso clandestini, di grumi di idee confuse ma schiettamente eversive, provenienti dai sottosuoli e dalle viscere della società, di voci inquiete costrette a tacere: [...] in generale le voci di una concezione del mondo per lo più calpestata, e che eternamente rinasce: la cultura o "controcultura" (cfr. Lachmann, 1988) popolare». Sini S., *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Carocci, Roma 2011, p. 122.

19 Cfr. in particolare Bachtin M., *Dostoevskij: poetica e stilistica* (1929; 1963), cit.

20 Pasolini P.P. (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (1955), Garzanti, Milano 2019, p. 53.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

23 *Ivi*, p. 54,

sincretistica di forme e tradizioni passate, le quali si stratificano in una contro-temporalità che certamente può considerarsi oppositiva al ritmo della modernità, ma non rivoluzionaria o attiva in processi di trasformazione dell'esistente.

Bachtin e Pasolini trattano oggetti differenti della cultura popolare – per genere (il romanzo o la poesia), fonte (alta o bassa), epoca e contesto storico circostante – per cui può non stupire che arrivino a soluzioni antitetiche. L'ambizione di entrambi, ad ogni modo, pur partendo da una declinazione specifica del concetto di popolare, è quella di dedurre un'interpretazione complessiva. Il disaccordo fra le loro voci ci fornisce un esempio dell'inaccessibilità di un simile obiettivo, a conferma che quello di popolare è un concetto relazionale, sempre dipendente da una serie di fattori che contribuiscono a inquadrarlo in maniere diverse: storici, politici, ideologici e sociali.

Per questo motivo risulta parziale pure l'intenzione di uscire dalla contraddizione considerando la produzione artistica popolare da un punto di vista puramente estetico, come suggerisce di fare Croce nel suo saggio *Poesia popolare e poesia d'arte*, con lo scopo di sfrondare la nozione dalle sovrastrutture ideologiche del romanticismo.²⁴ Croce cerca, coerentemente con la propria linea teorica, di distillare la Poesia da un più complesso e intricato discorso culturale e materiale. Da qui la critica di Gramsci che, pur apprezzando la distinzione crociana fra una concezione estetica, una etica e una politica di popolare, nega l'utilità di considerarne i singoli aspetti in maniera separata, ignorandone l'interdipendenza inestricabile. Polemizzando direttamente con la concezione crociana di arte, nei suoi appunti raccolti nei *Quaderni del carcere*, l'intellettuale afferma:

[n]on si riesce a intendere concretamente che l'arte è sempre legata a una certa cultura o civiltà, e che lottando per riformare la cultura si giunge a modificare il «contenuto» dell'arte, si lavora a creare una nuova arte non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'intimo, perché si modifica tutto l'uomo in quanto si modificano i suoi sentimenti, le sue concezioni e i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria.²⁵

24 Sul saggio di Croce e sulla sua posizione attorno alla poesia popolare cfr. Pasolini P.P., *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Canzoniere popolare*, cit.

25 Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., vol. III, Q. 21, I, p. 2109.

Una troppo netta separazione fra la sfera estetica e le altre comporta per Gramsci una comprensione monca del concetto di popolare, del quale, assieme alle contraddizioni, verrebbero limitate le potenzialità.

Un discorso simile vale anche per l'approccio antropologico-strutturalista al folclore, che, sulla scorta degli studi di Propp sulla fiaba,²⁶ tende a mettere in evidenza, nei prodotti popolari, le strutture ricorsive. In un saggio di Lucia Rodler sul romanzo e la cultura popolare, vengono in maniera esemplificativa contrapposti gli approcci di Calvino (e Cocchiara) e di De Martino nei confronti delle fiabe: se lo scrittore ligure riscrive senza remore i testi cercandone la resa stilistica migliore e maggiormente piacevole, l'antropologo dimostra un atteggiamento più filologico e conservativo. Rodler motiva queste differenti posture ipotizzando che per Calvino ad essere fondamentali siano le strutture, più che la realizzazione specifica di una fiaba. Ricorrendo a termini della linguistica, deduce che «Calvino e Cocchiara riscrivono la fiaba perché considerano il folclore come un fatto di *langue*, come rappresentazione extrapersonale non riconducibile alla scelta individuale e letteraria della *parole*».²⁷ A partire da questa esemplificazione si possono distillare due ulteriori interpretazioni contrapposte del popolare: quella che ne sottolinea la dimensione extra-storica, a-temporale e sovra-individuale e quella che considera, al contrario, il prodotto popolare interno alla storia, alla società e dotato di uno stile *anche* personale.

Potremmo continuare identificando ulteriori binomi in cui si divarica il senso del popolare, ma quelli elencati sintetizzano già buona parte delle questioni su cui si divarica il senso del termine: la natura progressiva o regressiva del popolare; il rapporto con la storia, la società; la qualità formale; il carattere universale o individuale dei suoi prodotti; il legame con una progettualità politico-culturale.

Se, dopo averne motivato l'impossibilità, volessimo provocatoriamente proporre una definizione generale di un concetto irriducibile come quello di popolare, si potrebbe sostenere che i suoi caratteri precipui siano la compresenza di contrari (tradizione/innovazione; atemporalità/storicità; riproduzione/creatività per citarne solo alcune coppie) e la mobilità semantica, causata dalla sua interdipendenza da un mondo – e da un referente: il popolo – in continua evoluzione.

²⁶ Cfr. Propp V., *Morfologia della fiaba* (1929), Einaudi, Torino 1966.

²⁷ Rodler L., *Romanzo e cultura popolare*, in Alfano G., de Cristofaro F., *Il romanzo in Italia. Forme, poetiche, questioni*, vol. I, Carocci, Roma 2018, p. 199.

3. Il romanzo popolare

Fatte simili premesse generali, è possibile restringere lo *zoom* della ricerca sulla categoria specifica di romanzo popolare, appoggiandoci a una serie di studi condotti in particolare all'interno delle università francesi alla fine degli anni Sessanta, i quali rappresentano i primi tentativi sistematici di circoscrizione del campo.²⁸ Jean Tortel rileva che l'espressione "romanzo popolare" appare per la prima volta molto tardi, nel 1865, come titolo di una collezione e con finalità pubblicitaria.²⁹ A questa altezza, in realtà, il fenomeno è già maturo e in procinto di abbandonare «uno spazio che avrebbe potuto essere chiamato letterario, poiché fu tale agli occhi dei suoi primi lettori»³⁰ e non solo. Scrivere il grande romanzo popolare è stato, infatti, l'obiettivo di molti fra i grandi scrittori ottocenteschi: si pensi, ad esempio, a Manzoni e al ragionamento attorno a lingua, personaggi, verosimiglianza nei *Promessi Sposi*.

Il romanzo popolare è stato definito una sorta di «secrezione del romanticismo»,³¹ il prodotto dell'atteggiamento idealistico e contemporaneamente paternalistico dell'intellettuale verso il popolo: da cui un miscuglio di infantilizzazione, moralismo, spirito pedagogico e fascinazione sincera verso un'ipotetica, inerme purezza. Sono state usate due metafore particolarmente significative per descrivere la postura dello scrittore romantico nei confronti del popolo: quella della finestra e quella del podio.³² Entrambe trasmettono il senso di una separatezza, di un'osservazione dall'alto, di una mancanza di contatto che innesca paralleli processi di idealizzazione astratta e incomprendimento. Certo, fra la finestra (magari collocata su una torre) e il podio le distanze si sono ridotte – a onore dell'*impegno* dell'intellettuale illuminista – ma, seppur collocato *fra* il popolo, il podio stesso determina una posizione sopraelevata: la postura intellettuale, fuor di metafora, rimane cattedratica, forse maggiormente propagandistico-didattica, ma non realmente

28 Nel 1967, al Centro internazionale di Cerisy-la-Salle in Normandia si tenne un grande congresso sulla paraletteratura promosso da Noël Arnaud, Francis Lacassin e Jean Tortel il quale dà inizio a una tradizione di studi sul tema. Cfr. Arnaud N., Lacassin F., Tortel J. (a cura di), *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto* (1970), Liguori, Napoli 1977.

29 Uno studio sulla funzione del peritesto editoriale nella paraletteratura si trova in Couégnas D., *Paraletteratura* (1992), La Nuova Italia, Firenze 1997.

30 Tortel J., *Il romanzo popolare*, in Arnaud N., Lacassin F., Tortel J. (a cura di), *La paraletteratura*, cit., p. 71.

31 *Ivi*, p. 80.

32 Le metafore della finestra e del podio per identificare la distanza dell'intellettuale rispetto al popolo appartengono a Salvatore Nigro. Cfr. Nigro S., *Popolo e popolarità*, in Asor Rosa A. (a cura di), *Letteratura italiana: V. Le Questioni*, cit.

orizzontale e partecipe. Nemmeno la voce illuminata, quindi, si fa voce del popolo. È proprio questa distanza incolmabile a intralciare la potenziale forza eversiva del romanzo popolare – eversiva quantomeno dal punto di vista formale, se si riflette attorno alle scelte di soggetto (le «genti meccaniche di picciol affare» che non avevano autonomia al di fuori della codificazione comico-giullaresca), di lingua e di stile – determinando la sua natura moderata, in particolare in Italia: «[l]a “popolarità” è la mossa zoppa [...]della nostra tradizione letteraria, sull’argomento sempre in flagranza o di reticenza o di paternalismo o di filantropismo verso il popolo infante».³³ Nel 1850 il giornalista Carlo Tenca ricorreva a una similitudine piuttosto vivida per immortalare il fallimentare dialogo fra intellettuale e popolo: «quando parliamo col popolo, abbiam l’aria di un damerino che indossi un farsetto di fustagno, e che lasci poi trasparire presso i polsi i manichini di pizzo».³⁴ L’aria posticcia causata dalla mancanza di familiarità con il popolo si innesta ad ogni modo su intenzioni profonde di allargamento dello spazio democratico. La dialettica del termine si conferma attiva in questa forma esordiente di romanzo popolare.

Un maggiore avvicinamento della cultura al popolo si realizza parallelamente con il *feuilleton*, che diverrà sinonimo di romanzo popolare *tout court*. Il fenomeno nasce in Francia nel corso della prima metà dell’Ottocento e si lega strettamente a necessità commerciali – di diffusione dei giornali e delle riviste – ma anche propagandistiche. È principalmente una strategia di *marketing* che si trasforma in moda culturale, coinvolgendo un pubblico di massa fino ad allora ineguagliato. Chiaramente, una simile finalità comporta alcune scelte di carattere estetico, sintetizzabili in tre direttrici fondamentali: tendenza al contenutismo; scarsa elaborazione formale (dominio della narrazione, tecniche della ripetizione, artifici di coinvolgimento del pubblico, ricorso ai modi romanzesco/fantastico); uso di strategie dell’immedesimazione (con esasperazione del sentimento, stereotipizzazione della psicologia del personaggio e ampio ricorso all’illusione referenziale).³⁵ Sottesa a queste scelte riposa (e si trasmette) una concezione del mondo semplice e dicotomica, che permette al lettore di prendere posizione, di schierarsi e partecipare alle sorti del proprio eroe. I «manichini di pizzo» non sono certo

33 Nigro S., *Popolo e popolarità*, cit., p. 265.

34 Tenca C., *Giornalismo e letteratura nell’Ottocento*, a cura di G. Scalia, Bologna 1959, p. 70.

35 Per una sintesi dei caratteri tipici del *feuilleton* cfr. Couégnas D., *Paraletteratura*, cit. Per un inquadramento storico del genere e delle sue evoluzioni cfr. Couégnas D., *Dalla «Bibliothèque bleue» a James Bond: mutamento e continuità nell’industria della narrativa*, in Moretti F., *Il romanzo*, Einaudi, Torino vol. II.

scomparsi in questo tipo di produzione culturale (che ancora è soffusa di moralismo e paternalismo), ma si sono integrati meglio al resto dell'abbigliamento, o per lo meno non sono rimasti inamidati: di conseguenza il popolo comprende e si sente compreso. I fenomeni di isteria collettiva di fronte ai *Misteri di Parigi* di Eugène Sue lo stanno a dimostrare; lo stesso atteggiamento di questo scrittore – che rappresenta l'esempio massimo del *feuilletonista* – è emblematico: non tanto per la sua conversione da *dandy* a socialista a seguito della frequentazione dei bassifondi parigini, ma per il rapporto dialogico che realmente intrattiene con i lettori, le cui opinioni (e non riduttivamente le aspettative) contribuiscono spesso a determinare il procedere della storia.³⁶ Il *feuilleton* di successo, per lo meno all'origine del genere, non si limita ad essere una scaltra operazione commerciale, ma intercetta alcune tensioni popolari, visioni del mondo e desideri di comprensione e azione. Significativo che un simile fenomeno si manifesti pienamente in Francia e non, ad esempio, in Italia, in cui i tentativi di romanzo-*feuilleton* hanno ambizioni molto più modeste e riducibili più facilmente allo svago.³⁷ La Francia ottocentesca è infatti attraversata da un fermento sociale allargato che si esprime nei moti rivoluzionari degli anni Trenta, estremamente partecipati e non eterodiretti o intellettual-borghesi, come i corrispettivi in Italia (alla cui base sociale manca il retroterra della Rivoluzione francese). Il carattere del *feuilleton* – come in generale della letteratura popolare – può essere un ottimo barometro del tasso di democratizzazione di un paese. Non è un caso che si torni a parlare di romanzo popolare nei momenti di maggiore partecipazione (o aspirazione a una tale partecipazione) alla costruzione della cosa pubblica: oltre ai vari processi di fondazione degli stati-nazione si possono ricordare la Resistenza e il Sessantotto.

Nel romanzo popolare una logica commerciale può intersecarsi quindi con una reale rivendicazione collettiva; la convenzionalità di forme e temi è al contempo garanzia di successo facile e strumento di massima comunicazione e coinvolgimento. L'effetto che questo tipo di letteratura produce nel lettore non necessariamente è neutro, di pura evasione: esemplare la legge Riancey, attraverso la quale, dal 1850 al 1852, viene imposta in Francia una marca da bollo a qualsiasi giornale che pubblichi *feuilleton*, con l'obiettivo

36 Per approfondire la fortuna del romanzo di Sue e i suoi effetti a livello sociale si veda Brooks P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit.

37 Cfr. Ghidetti E., *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma 1987.

specifico di diminuirne la circolazione, per frenare la carica sovversiva rinfocolata nel popolo (anche) dalle stesse opere di immaginazione.³⁸ Certamente la potenza di fuoco del *feuilleton* non rimane sempre la medesima, andandosi a spegnere con il tempo.³⁹ Ad ogni modo il fenomeno non va letto in maniera univoca in quanto – ancora una volta – comprende spinte eversive e conservatrici a gradazione differente in relazione a contesto e periodo, che a propria volta ne viene illuminato.

La critica novecentesca ha operato, al contrario, una tendenziale svalutazione del *feuilleton*, del suo significato e della sua potenziale eredità letteraria. Collocando il genere a capo della grande e disorganica famiglia della para-letteratura, ne ha messo in risalto gli aspetti *non* (o *contro*) letterari, denunciandone lo statuto di prodotto tipico dell'industria culturale e quindi l'essenza di morbido strumento di ipnotizzazione di massa.⁴⁰ In Italia la polemica contro il romanzo popolare è stata condotta in particolare dalla Neoavanguardia in opposizione al Neorealismo e alle sue ricadute formali e ideologiche negli anni Sessanta. Il romanzo popolare viene considerato incapace di confrontarsi realmente con la metamorfosi materiale, sociale ed esistenziale del *boom* economico. Il secondo Novecento imprime sul popolare lo stigma del contenutismo e del populismo (al massimo riformista); inoltre ne sottolinea la falsa coscienza, congenita alla natura ibrida dei suoi prodotti: commerciali e culturali al contempo.⁴¹ Il rifiuto del *best*

38 Cfr. Rodler L., *Romanzo e cultura popolare*, cit.

39 Tortel, ad esempio, identifica tre periodi del *feuilleton* e del romanzo popolare in genere, distinguendo il periodo romantico/eroico (1830-1880), quello borghese (1880-1890) e infine quello neo-eroico (1890-1915). Dal primo al secondo periodo il critico rileva una svolta di tipo conservatore. Cfr. Tortel J., *La letteratura popolare*, cit. Circa vent'anni più tardi Couégnas, riprendendo la suddivisione di Tortel, riduce però a due i periodi del *feuilleton* (romantico-eroico e realistico-sentimentale) scartando l'ipotesi di una terza fase eroica e focalizzando, in tal modo, sull'involuzione ideologica del genere, parallela a quella della classe borghese egemone. Cfr. Couégnas D., *Dalla «Bibliothèque bleue» a James Bond: mutamento e continuità nell'industria della narrativa* cit. Si oppone invece radicalmente a una prospettiva diacronica sul *feuilleton* Vittorio Brunori, il quale sostiene che, restando immutata nel corso della storia la radice ideologica del genere, risulti di conseguenza improprio distinguere delle fasi successive nella sua evoluzione. Cfr. Brunori V., *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Marsilio, Venezia 1978.

⁴⁰ Il termine è coniato da Adorno Horkheimer in *Dialettica dell'illuminismo* per denunciare il processo di trasformazione della cultura in merce di consumo. I due rappresentano le posizioni della Scuola di Francoforte che identifica nella letteratura popolare un efficace dispositivo di controllo ideologico e sociale delle classi subalterne, soggiogate non più attraverso la forza, ma tramite la costruzione di una generale fabbrica del consenso. Cfr. Adorno T., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo* (1947), Einaudi, Torino 1966.

⁴¹ Per quanto riguarda l'Italia, in controtendenza con l'atteggiamento di generale discredito – ideologico e formale – della paraletteratura, si distinguono gli studi di Umberto Eco, Giuseppe Petronio e Vittorio Spinazzola. Cfr. a titolo esemplificativo Eco U., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964 e Id., *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano 1978; Petronio G., *Letteratura di massa letteratura di consumo: guida storica e critica*, Laterza, Bari 1979; Spinazzola V., *La democrazia letteraria: saggi sul rapporto fra scrittori e lettori*, Edizioni di comunità, Milano 1984.

seller e dei suoi tratti caratteristici è difesa di un'idea conflittuale di cultura, la cui *difficoltà* e problematicità (formale e concettuale) risulti indigeribile al mercato, agendo da pungolo critico sulle coscienze dei lettori e contrastando le pratiche di sussunzione capitalistica dell'esistenza.

Il paradigma sperimentale si impone nel campo della critica e della letteratura fino alle soglie del postmodernismo, quando la nuova temperie culturale attua un recupero di forme, generi e tecniche popolari, che non va, però, in direzione di un superamento reale della contraddizione fra "alto" e "basso", scegliendo piuttosto di giustapporre e ibridare le parti, con la conseguenza di risultare per lo più un gioco intellettuale tendenzialmente poco accessibile a livello di massa.

Sono recenti gli studi che riabilitano, in ottica *cultural*, il concetto di romanzo popolare: il processo, volendo estremizzare, può essere però interpretato come il riflesso rovesciato del precedente rifiuto, in quanto dimostra simili caratteri di univocità. Semplificando, se per una parte della critica novecentesca il romanzo popolare si limita a riprodurre il sistema, l'attuale prospettiva ne celebra un potenziale liberatorio altrettanto totalizzante e a-dialettico.⁴² Tutto ciò che si posiziona fuori dal centro pare assumere una funzione positiva ed emancipatoria *in sé*, per il semplice motivo di essere una periferia del sistema. Non è scontato, però, che le periferie rovescino il centro: talvolta si limitano ad imitarlo con sadica e cieca acribia. Non sempre l'emarginazione produce emancipazione, talvolta anzi genera abbruttimento e – verghianamente – riproduzione dal basso di meccanismi di sopraffazione subiti dall'alto.

Tornando al romanzo popolare, di fronte a questo fenomeno conviene superare lo schieramento fra *apocalittici* e *integrati*, come suggeriva Eco, e considerarlo nella sua ambiguità e complessità:

42 Si veda ad esempio l'idea generale che guida il lavoro del Piccolo Progetto di Dipartimento "Paraletterature e identità contemporanee" del DISLL dell'Università degli Studi di Padova: «Autori percepiti come canonici, rappresentanti della letteratura globale o glocale, scrittori più o meno noti di saghe e sere adattano generi e sottogeneri per raccontare i fantasmi di realtà alienate o fantasmatiche, sottopongono canoni e attese di ogni tipo a radicali ripensamenti, impediscono ogni distinzione netta e minano tutte le forme di gerarchizzazione e sacralizzazione imponendo la riformulazione dei parametri di definizione e di valutazione». Piva M., *Introduzione*, in Piva M., (a cura di), *PARAdigmi e LETTERATURA popolare*, I libri di Emil, Città di Castello (PG) 2021, pp. 11-12. Si veda anche, sempre a titolo esemplificativo di una tendenza critica, il saggio di Bizzarri: «Il ricorso alla paraletteratura [...] promette, invece, la possibilità di un'espressione d'identità non autoritaria, pronunciata a mezza voce e tra le righe, non sdoganabile come modello, consentendo il gioco ambiguo di un ritorno del represso locale che s'insinua per incrinare e destabilizzare, lavorando ai fianchi dei luoghi comuni senza mai proporsi di fare territorio [...]». Bizzarri G., *Di proprietà aliene e orrori culturali: narrative weird e identità ispanoamericane*, in Piva M. (a cura di), *PARAdigmi e LETTERATURA popolare*, cit., p. 146.

[è] stato notato come l'anno in cui muore Sue sia l'anno in cui appare *Madame Bovary*. E *Madame Bovary* è il rapporto critico sulla vita di una donna che leggeva romanzi alla Sue, e da questi aveva imparato ad attendere «qualcosa» che non sarebbe arrivato. Sarebbe ingiusto vedere Sue uomo e Sue scrittore solo alla luce di questa dialettica spietata. Ma è utile vedere i problemi di una narrativa di consumo, da Sue ai giorni nostri, sovrastati dall'ombra di una consolazione mistificatrice.⁴³

Il principe Rodolphe non è Emma Bovary e questo va riconosciuto senza fraintendimenti. È necessario quindi mantenere nei confronti della letteratura di massa un giudizio critico e di valore, sempre tenendo presente, però, che:

anche la narrativa allo stato ultimo della sua degradazione consolatoria ha dei meccanismi e delle ragioni, e se essa non si fa problema a se stessa non resta che farla problema a noi. E dunque se il Corsaro nero piange, guai all'infame che sorride. Ma guai allo stolido che si limiti a piangere. Bisogna anche smontare il congegno.⁴⁴

4. Il compromesso gramsciano: una letteratura artistico-popolare

Il libro di Umberto Eco, *Il superuomo di massa* – dedicato a un'analisi dei meccanismi e delle intenzioni di una serie di romanzi popolari nel tempo – si propone come approfondimento di un'intuizione gramsciana attorno alla natura popolare del superuomo. Nel superuomo alla Dumas o alla Sue, Gramsci rilevava l'espressione di «una reazione democratica alla concezione d'origine feudale del razzismo, da unire alla esaltazione del 'gallicismo'». ⁴⁵ Una figura di matrice popolare viene motivata attraverso due possibili ragioni apparentemente contraddittorie: emancipatorie e identitarie al contempo. In questa frase è contenuta tutta la coscienza dell'ambiguità del concetto di letteratura popolare, che Eco si occuperà di indagare nelle opere prese in esame, ma che gli deriva – come dichiarato esplicitamente – dal ragionamento del prigioniero di Turi.

Gramsci affronta il nodo della letteratura popolare in carcere, raccogliendo una serie di appunti sparsi, i quali confluiscono, in maniera maggiormente sistematizzata, nel Quaderno 21 (XVII) intitolato *Problemi della cultura nazionale italiana. I° Letteratura popolare*. Il suo approccio è interessante in quanto tiene sempre presente la natura

43 Eco U., *Il superuomo di massa*, cit., p. 67.

44 *Ivi*, p. 18.

45 Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., vol. III, Q. 16, XXII, p. 1881-82.

ambigua del concetto e ne approfondisce la funzione pratica nel quadro di un ragionamento complessivo sulla situazione culturale nazionale.

Per il comunista Gramsci, le espressioni artistiche popolari sono una cosa seria, sia culturalmente, sia politicamente (e non in senso puramente strumentale). Trattando di folklore, l'atteggiamento che assume si distingue tanto dal disprezzo elitista dell'intellettuale classico, quanto da forme di mitizzazione romantica. Gramsci, infatti, non si astiene dal mettere in luce gli aspetti critici del folklore, sintetizzabili nel suo carattere frammentario, provinciale (quindi particolarista) e asistemico. Tali sono i tratti che perpetuano la posizione subordinata che ricopre nel sistema culturale, i quali vanno messi a critica per evitare di scadere nell'immobilismo del pittoresco. Il folklore è a suo parere espressione di «una convinzione disgregata, incoerente, inconsequente, conforme alla posizione sociale e culturale delle masse di cui esso è la filosofia».⁴⁶ Si tratta quindi di una questione problematica più profonda della stessa domanda sulla natura reazionaria o progressiva del popolare (per inciso: le due nature convivono nei prodotti del folklore secondo Gramsci);⁴⁷ al contempo esso è latore di una specifica visione del mondo che, seppur disorganica, va indagata se si vuole compiere «un calcolo più cauto ed esatto delle forze agenti nella società».⁴⁸

In una lettera a Tania, ragionando attorno alle biblioteche carcerarie e all'abbondanza di «libri di devozione e romanzi di terz'ordine»⁴⁹ al loro interno, Gramsci riflette sulla necessità, quando si è carcerati, «di cavar sangue anche da una rapa tutto consiste nel dare un fine alle proprie letture e nel saper prendere appunti»,⁵⁰ facendosi guidare dalle domande giuste:

perché questa letteratura è sempre la più letta e la più stampata? Quali bisogni soddisfa? A quali aspirazioni risponde? Quali sentimenti o punti di vista sono rappresentati in questi libri per piacerci tanto?⁵¹

46 Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., vol. II, Q. 11, XVIII, p. 1396.

47 «occorre distinguere diversi strati: quelli fossilizzati che rispecchiano condizioni di vita passata e quindi conservativi e reazionari, e quelli che sono una serie di innovazioni, spesso creative e progressive, determinate spontaneamente da forme e condizioni di vita in processo di sviluppo e che sono in contraddizione, o solamente diverse, dalla morale degli starti dirigenti». Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., vol. III, Q 27, XI, p. 2313.

48 Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., vol. I, Q. 3, XX, p. 333.

49 Lettera a Tatiana n. 123 del 22 aprile 1929 in Gramsci A., *Lettere dal carcere*, a cura di Caprioglio S. e Fubini E., Einaudi, Torino 1965, p. 270.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

In polemica con altri intellettuali comunisti della sua epoca, Gramsci è convinto della necessità di indagare i motivi del successo della letteratura d'appendice, per intercettare le aspirazioni di una maggioranza e poter pensare a un rinnovamento culturale maggiormente (e realmente) democratico:

il Nizan non sa porre la questione della così detta «letteratura popolare», cioè della fortuna che ha in mezzo alle masse nazionali la letteratura da appendice (avventurosa, poliziesca, gialla ecc.), fortuna che è aiutata dal cinematografo e dal giornale. Eppure è questa questione che rappresenta la parte maggiore del problema di una nuova letteratura in quanto espressione di un rinnovamento intellettuale e morale: perché solo dai lettori della letteratura d'appendice si può selezionare il pubblico sufficiente e necessario per creare la base culturale della nuova letteratura. [...]. Bisogna a questo scopo abbandonare molti pregiudizi. [...]. Il pregiudizio più comune è questo: che la nuova letteratura debba identificarsi con una scuola artistica di origine intellettuale, come fu per il futurismo. La premessa della nuova letteratura non può non essere storico-politica, popolare: deve tendere a elaborare ciò che già esiste, polemicamente o in altro modo non importa; ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell'humus della cultura popolare così come è, coi suoi gusti, le sue tendenze ecc., col suo mondo morale e intellettuale sia pure arretrato e convenzionale.⁵²

Di conseguenza, l'intellettuale si propone di studiare le espressioni più recenti di cultura popolare affiancando l'intenzione di catalogare e analizzare le diverse tipologie di letteratura gradite all'ampio pubblico, alla «questione» più generale «del perché e di come una letteratura sia popolare».⁵³ Partendo dal melodramma, in cui legge l'equivalente italiano di quella «espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare»,⁵⁴ passando per il romanzo d'appendice, il poliziesco, il fantastico e il genere d'avventura, Gramsci mostra di saper notare e tenere insieme la contraddizione fra ciò che è genuino e ciò che è retorico; fra autodeterminazione e falsificazione; fra piacere liberatorio e controllo subliminale. La risposta generale a cui giunge è che per fare un'arte popolare:

[l]a bellezza non basta: ci vuole un determinato contenuto intellettuale e morale che sia l'espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè della nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico.⁵⁵

La letteratura popolare non è pura questione di tecniche da introiettare e riprodurre meccanicamente: la trama ricca e scorrevole, i colpi di scena, l'esagerazione, l'eroe

52 Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., vol. III, Q. 15, II, p. 1821.

53 *Ivi.*, vol. III, Q. 21, XVII, p. 2113.

54 *Ivi.*, cit., vol. II, Q. 9, XIV, p. 1136.

55 *Ivi.*, cit., vol. III, Q. 21, XVII, p. 2113.

indiscusso, la lotta fra il bene e il male sono certamente costanti da interrogare, ma non si realizza comunque letteratura popolare, nell'opinione di Gramsci, se non si stabilisce una forma di «ammirazione», ovvero di «contatto tra una nazione e i suoi scrittori».⁵⁶ A questo proposito Gramsci rileva il problema della letteratura italiana, la quale non è popolare e nemmeno nazionale a causa dello scollamento dell'intellettuale dal popolo, che è la nazione:

[i]n Italia il termine «nazionale» ha un significato molto ristretto ideologicamente e in ogni caso non coincide con «popolare», perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla «nazione» e sono invece legati a una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso: la tradizione è «libresca» e astratta e l'intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano.⁵⁷

Le ragioni di questo reciproco ignorarsi sono storiche e in parte sfociano, in parte determinano il fallimento del processo risorgimentale, perpetuando distanze che in altri Paesi vengono superate dalla partecipazione allargata alle rivoluzioni nazionali. Il carattere elitista o al massimo umanitario della cultura alta italiana (quando prova a interessarsi agli «umili» con intenti paternalistico-pedagogici) deriva da questa mai colmata distanza, da questa impossibilità di *consentire*:

[n]ell'intellettuale italiano l'espressione di «umili» indica un rapporto di protezione paterna e padreternale, il sentimento «sufficiente» di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore, il rapporto come tra adulto e bambino nella vecchia pedagogia o peggio ancora un rapporto da «società protettrice degli animali».⁵⁸

Alla luce di una simile lontananza si alimenta anche il pregiudizio classico nei confronti di tutte quelle forme espressive che dimostrino un'aria meno libresca, le quali vengono immediatamente tacciate di essere «antinazionali» secondo una concezione, a parere di Gramsci, «archeologica e tarmata degli interessi del paese».⁵⁹ Gli interessi di un paese che desideri essere maggiormente egualitario e democratico, infatti, sono legati anche alla diffusione di una cultura alta e condivisa. Infatti:

56 *Ibidem*.

57 *Ivi*, p. 2116.

58 *Ivi*, p. 2112.

59 *Ivi*, p. 2116.

[1]a letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d'arte, altrimenti alla letteratura d'arte viene preferita la letteratura d'appendice che, a modo suo, è un elemento attuale di cultura, di una cultura degradata quanto si vuole, ma sentita vivamente.⁶⁰

Gramsci rifiuta, di conseguenza, la divisione fra letteratura artistica e popolare e punta a una letteratura che sia artistica e popolare al contempo.⁶¹ La sua idea non è quella di un'arte nazionale-popolare che si configuri come volgarizzamento didattico o come rinuncia alla dimensione alta della cultura;⁶² Gramsci intende piuttosto sottolineare la necessità di istituire un dialogo reale fra intellettuale e popolo, a favore dell'emancipazione del popolo stesso. L'intellettuale deve quindi farsi organico al popolo: non si tratta di un'organicità di tipo pedagogico o etico-normativo (come nell'intellettuale di partito); non significa nemmeno appartenere alla stessa classe sociale. La questione è saper condividere, quindi capire il sentimento popolare per poterlo – attraverso quasi un processo catartico – organizzare e tradurre in una forma che sia comprensibile, passando *anche* per il riscatto di alcune tecniche usurate e degradate. Studiare la produzione popolare serve quindi a captare questo “sentimento” nel profondo di strutture logorate, in modo da poterlo ri-esprimere in maniera artistica, valorizzando idee e forme su cui grava uno stigma culturale.

L'obiettivo politico che Gramsci rivendica alla base di questa operazione è la possibilità di concepire un ribaltamento egemonico: la cultura popolare e i rapporti di potere in cui risulta inserita sono destinati a rimanere inalterati se essa non si organizza in un sistema che sia in grado di produrre coerenza. Ricordiamo che frammentarietà, asistematicità e mancanza di universalità relegano il folklore in una condizione di subalternità apparentemente immobile ed eterna. Gramsci, con la sua riflessione, vuole contrapporre una possibilità di movimento a questo destino di immobilità. Affinché un simile

⁶⁰ *Ivi*, p. 2113.

⁶¹ Gramsci fa riferimento a autori come Shakespeare e Ibsen. A proposito della possibilità di essere grandi artisti e popolari, sostiene ad esempio che: «*Casa di bambola* di Ibsen è molto gradita al popolo delle città, in quanto i sentimenti rappresentati e la tendenza morale dell'autore trovano una profonda risonanza nella psicologia popolare. [...] Queste passioni e questo dramma però devono essere rappresentati, e non svolti come una tesi [...], cioè l'autore deve vivere nel mondo reale, con tutte le sue esigenze contraddittorie e non esprimere sentimenti assorbiti solo dai libri». Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., vol. III, Q. 21, XVII, pp. 2122-23.

⁶² È necessario quindi contraddistinguere il concetto gramsciano di nazionale e popolare dall'uso improprio che ne è stato fatto in seguito per identificare (attraverso il termine eliso di “nazionalpopolare”) e giustificare l'alto tasso di gradimento di prodotti (soprattutto) mediatici di intrattenimento. Cfr. Zinato E., *Culture et critique littéraire chez Gramsci*, in Luglio D., Desogus P., Khaghani A., Sturli V. (a cura di), *Colloque Gramsci*, Paris, janvier/février 2019 (atti del convegno in corso di pubblicazione).

rovesciamento possa realizzarsi, la cultura popolare necessita di una mediazione intellettuale. La cultura popolare non è infatti di per sé alternativa alla cultura del dominio, lo è solo potenzialmente, ma rischia di rimanere allo stato di mero sovversivismo se non si eleva grazie alla relazione con la cultura alta, passando, attraverso la “catarsi” intellettuale, «dal livello della “spontaneità” a quello della “direzione consapevole”». ⁶³ Sta all’intellettuale saper cogliere l’aspetto vitale delle spinte che vengono dal basso e attivare le potenzialità di rinnovamento sociale che vi sottendono. Per farlo deve partecipare alla vita del suo popolo e conoscere, o meglio comprendere, le aspirazioni, le visioni del mondo e le percezioni del reale che lo definiscono:

[L]’errore dell’intellettuale consiste nel credere che si possa *sapere* senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionato [...] non si fa storia-politica senza passione, cioè senza essere sentimentalmente uniti al popolo, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole, cioè spiegandole [e giustificandole] nella determinata situazione storica e collegandole dialetticamente alle leggi della storia, cioè a una superiore concezione del mondo, scientificamente elaborata, il «sapere». ⁶⁴

Passione e sentimento rappresentano il modo che l’intellettuale ha per avvicinarsi al popolo. Da questo inedito (per quanto riguarda la situazione nazionale) contatto Gramsci si attende un rinnovamento culturale a tutto tondo: l’approdo a una letteratura – a un’arte in generale – alta e viva allo stesso tempo, in grado di superare il problema dell’estraneità della letteratura cosiddetta artistica e il rischio di degradazione di quella popolare.

Il ragionamento gramsciano si colloca negli anni Trenta e per alcuni versi può ritenersi superato a causa delle metamorfosi radicali che hanno interessato i termini di popolo e nazione (e quindi i rispettivi referenti) nel corso del Novecento. Come sottolinea Pasolini in un’intervista del 1969:

Il mondo come lo vedeva Gramsci e come l’ho visto io fino a qualche tempo fa è cambiato [...] il popolo si è andato imborghesendo ed è nata quella nozione di massa che implica un grande numero eterogeneo. Allora per reazione al pericolo che i miei film si rivolgano non più a quel popolo ideale che avevo in testa ma si rivolgano alla massa [...] tento dei film di anticultura di massa, cioè [...] per élites. ⁶⁵

63 *Ivi*, p. 330.

64 Gramsci A., *Quaderni del carcere*, cit., vol. I, Q. 4, XIII, p. 452.

65 Pasolini P.P., *Incontro con Pasolini*, in Id., *Per il cinema*, Mondadori, Milano 2001, vol. II, pp. 2962-63.

Qualche anno prima Asor Rosa aveva pubblicato il suo provocatorio *Scrittori e popolo* (1965), in cui accusava Gramsci di populismo e moderatismo ideologico, sostenendone l'incapacità di intercettare la vera potenzialità rivoluzionaria dell'arte sperimentale e cosmopolita in quanto invischiato in una concezione ottocentesca e pedagogica della cultura.⁶⁶

Al contrario Morante nel 1974 realizza un'opera che pare iscriversi perfettamente nell'orbita della riflessione gramsciana, tanto che sono le famose parole di Gramsci a chiudere il romanzo *La Storia*: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia».⁶⁷ *La Storia* si presenta come un romanzo popolare: che vuole sentire e comunicare con il popolo, che vuole diffondersi e fondare nuovamente il popolo al limitare della sua scomparsa. Parlando di Gramsci, Pasolini riconosce che la sua operazione di studio e riflessione attorno al romanzo popolare si basa su «una concezione nuova e una fede nuova nel mondo».⁶⁸ Probabilmente è una fiducia simile a motivare il percorso morantiano di avvicinamento al romanzo popolare. Può essere a tal proposito interessante rilevare – quale coincidenza significativa – che la citazione gramsciana in *explicit* al romanzo di Morante tematizza la sorte degli stessi semi di cui Gramsci aveva già parlato a Tania nella lettera del 22 aprile 1929, in cui la condizione carceraria, i semi e la letteratura popolare si intrecciavano in tripla metafora.

La rosa ha preso una terribile insolazione: tutte le foglie e le parti più tenere sono bruciate e carbonizzate; ha un aspetto desolato e triste, ma caccia fuori nuovamente le gemme. Non è morta, almeno finora. [...]. I semi hanno tardato molto a sortire in pianticelle: tutta una serie si intestardisce a fare la vita podpolie. Certo erano semi vecchi e in parte tarlati. Quelli usciti alla luce del mondo, si sviluppano lentamente, e sono irriconoscibili. Io penso che il giardiniere, quando ti ha detto che una parte dei semi erano bellissimi, voleva dire che erano utili da mangiare; infatti alcune pianticelle rassomigliano stranamente al prezzemolo e alle cipolline più che ai fiori. [...]. Su un quarto di metro quadrato voglio mettere quattro o cinque semi per qualità e vedere come vengono.⁶⁹

66 Asor Rosa A., *Scrittori e popolo: saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965.

67 Lettera a Tatiana n. 127 del 3 giugno 1929 in Gramsci A., *Lettere dal carcere*, cit., p. 279.

68 Pasolini P.P., *Canzoniere italiano*, cit., p. 33.

69 Lettera a Tatiana n. 123 del 22 aprile 1929 in Gramsci A., *Lettere dal carcere*, cit., p. 269.

Il *sugo di tutta la storia* è che non tutto è morto, non tutto muore se si usa passione e sentimento: nel curare i semi, nel cavare il senso dall'insensatezza, nel rinnovare gli elementi vitali di ciò che pare inerte.

5. La parte dei lettori e quella dei critici: *La Storia* è un romanzo popolare?

Il 20 giugno 1974 esce *La Storia. Romanzo* in edizione economica per volere dell'autrice, con una tiratura iniziale spropositata di 100.000 copie. In pochi mesi se ne vendono 600.000 e in un anno si raggiunge il milione: il successo è tale da farne un caso letterario. Nel campo della critica si accende il dibattito, al cui centro è propriamente la questione del romanzo popolare, come dimostrano alcuni titoli di interventi pubblicati sui giornali nel corso di quell'anno. Per citarne solo un campione a titolo esemplificativo: *Contro il «romanzone» della Morante; La Morante: un'espressione della piccola-borghesia; Non è «popolare» il romanzo di Elsa Morante; Il mito di Usepe e il romanzo popolare; Best seller sarà lei!; L'alibi del popolo*; e infine, a esplicitazione della domanda che soggiace alle considerazioni precedenti, *«La Storia» è o non è un capolavoro?*

I lettori e le lettrici non hanno dubbi. Quasi come al tempo dei *feuilleton* di Eugène Sue, scrivono direttamente all'autrice per esprimere la propria gratitudine:

Che «La Storia» fosse un capolavoro, lo avevo capito dal brano pubblicato sul «Messaggero», ma non credevo mi facesse versare tante lacrime. [...]. Mi scusi per tutta questa confusione, ma come le ho detto sono rimasta così colpita che ancora mi è difficile mettere in ordine i pensieri. Elsa! Mi ha dato proprio una bella pestata. (Giovanna Santo Stefano)

Sono convinto che ci siamo sentiti tutti accarezzati nel leggere «La Storia», baciati da questo bisogno di comunicazione e di contatto. Il suo dolore, che è anche il nostro, consci o no che ne siamo, ci strappa dal nostro silenzio, ricerca e provoca un momento di conoscenza, un momento in cui ci togliamo dallo specchio e ci riconosciamo negli altri. (Stefano Moretti, poeta, narratore)

ho ritrovato nel suo romanzo parte della vita di mio padre, ho ritrovato tutto il mondo degli umili in cui vivo, così estremamente eterogeneo e grande, non solo come entità numerica ma soprattutto per la grandezza dei sentimenti, e ho ritrovato me stessa piccina in Usepe. (Giovanna Fasano, studentessa di 18 anni)

Cara signora – lo sa di essere ricca? E di aver distribuito questa ricchezza a piene mani? (Mariuccia Traverso Longhi, 65 anni)

Lei vuole molto bene agli uomini, signora, e più in generale alla vita e questo amore cerca di trasmetterlo agli altri; e ci riesce, mi creda, ci riesce perfettamente. Continui a scrivere per la gente come noi che ha bisogno di queste cose [...]. (Adriano Morello, studente 24 anni)

Mi sono detto: non può essere una diva, una snob la donna che ha saputo scrivere in quella maniera. Giusto ieri ho terminato di leggere la sua «Storia» e, non mi vergogno a confessarlo, ho pianto a singhiozzi sulle ultime pagine. Era come se Lei, amica mia da un mese [...] mi scrivesse personalmente la sorte toccata a quei personaggi che erano diventati così intimi, così stretti, così vivamente amati. (Renato Santoro)⁷⁰

Paragonando il tenore complessivo degli estratti alle suggestioni dei titoli sopraelencati, colpisce il divario di giudizio che nettamente li separa. Fatte le dovute distinzioni fra una ricezione spontanea, come può essere quella di un lettore qualsiasi, e una mediata e quindi maggiormente problematica, ad essere interessante è proprio il fatto che i lettori, *immediatamente*, attribuiscono a *La Storia* lo statuto di romanzo popolare, sconosciuto da buona parte della critica.

Analizzando le parole – tutto sommato simili – con cui persone di età, genere e professione differenti si rivolgono all'autrice, è possibile indagare le motivazioni di tale riconoscimento. In primo luogo, si nota il ricorso ampio a un lessico della fisicità: il romanzo colpisce, pesta, accarezza, bacia. Il coinvolgimento – che potremmo definire corporale – favorisce processi intensi di immedesimazione e partecipazione alla sorte dei personaggi che sfociano nella catarsi del pianto. La forte e inaspettata reazione emotiva viene annotata dai lettori con un misto di pudore e stupore, le lacrime stabiliscono una vicinanza inedita con l'opera e con l'autrice. Il sentimento non sembra essere ad ogni modo l'unica ragione di gratitudine: anche il conoscere e riconoscere sono elencati quali motivi di valore del romanzo. Il processo cognitivo non risulta essere ostacolato dall'emotività, ragion per cui il sentimento non si riduce a sentimentalismo nella percezione dei lettori, ma mantiene la propria grandezza ermeneutica. La capacità di resa emotiva (e la qualità dell'emozione) viene attribuita alla *vicinanza* della scrittrice al mondo reale dei lettori: qualcuno lo chiama amore, altri generosità. Per tutti l'autrice, attraverso la sua opera, ha sfondato la barriera immaginaria che separa la sfera letteraria da quella della realtà. È infatti interpellata come amica e non come diva o *snob*. La sua voce da individuale acquisisce una sorta di tonalità epica: anonima in quanto collettiva,

⁷⁰ Le lettere citate sono tratte da Morante D. (a cura di), *L'amata*. Lettere di e a Elsa Morante, cit. Le pagine da cui sono tratte le citazioni sono rispettivamente p. 497-98; 500; 502; 508; 510; 511. Le sottolineature sono mie.

appartenente a tutti e non narcisistica, disturbante o provocatoria. E da chi ha parlato con la voce di tutti non ci si aspettano tradimenti:

Ma soprattutto vorrei che mi rispondesse per essere sicura che non è una scrittrice gasata, ma una donna formidabile che non ha vergogna di scrivere a una ragazza come me. So già in anticipo che mi risponderà, perché lei è una grande, stupenda e non si scorda del popolo che la ama.⁷¹

Morante risponde, non ha *vergogna* di scrivere a una come tanti: *por el alafabeto a quien escribo* è, del resto, la dedica con cui si apre il romanzo. E l'*analfabeto* – da intendersi come il non addetto al mestiere della letteratura – nelle sue lettere elenca, senza volerlo, i tratti di una propria concezione di popolare: vicinanza, fisicità, sentimento, conoscenza, compartecipazione.

La via dell'emotività è forse la principale attraverso cui l'autrice arriva ai suoi lettori con questo romanzo. Non è un caso che proprio attorno alla questione del *pathos* si sviluppi una parte consistente del dibattito critico. In una delle recensioni migliori al romanzo, Calvino, interrogandosi sulle strategie della commozione cui fa ricorso Morante nella *Storia*, concludeva:

[1]a commozione è un ingrediente necessario di un'operazione di questo tipo [...]. Ciò che è in discussione è la presunzione che il *pathos* narrativo rappresenti la «vita» o «l'umanità» o i «sentimenti» o il «dolore» o la «verità». Oggi sentiamo che far ridere il lettore, o fargli paura, sono procedimenti letterari onesti, farlo piangere, no.⁷²

La critica di Calvino è costruttiva: l'autore, pur riconoscendosi in una poetica agli antipodi di quella morantiana, non si limita a screditare gli artifici del *pathos*, di cui mette comunque in luce la problematicità, bensì propone di studiarne potenzialità e rischi:

la vera riuscita sarebbe quella di chi sapesse affrontare l'insieme di procedimenti e di effetti di tecnica letteraria della commozione e di capire cosa sono [...]. A una chiara coscienza tecnica di questi procedimenti letterari forse potrebbe corrispondere un nuovo uso del *pathos* come pedagogia morale non mistificante.⁷³

71 Morante D. (a cura di), *L'amata*, cit., p. 514.

72 Calvino I., *Allora Hugo disse alla Morante...*, «L'Espresso», 1 settembre 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 587.

⁷³ *Ibidem*.

Per Calvino un'opera ben riuscita come quella di Morante non elimina infatti il problema di un epigonismo moralisticheggiante, né cancella una tradizione letteraria in cui conformismo e buoni sentimenti sono andati a lungo di pari passo. Il sospetto nei confronti di chi fa piangere il popolo è legittimo, dall'altro lato non deve trasformarsi in un banno assoluto. Il rischio di populismo, secondo lo scrittore, può essere controllato attraverso una lucida coscienza formale.

Anche Fortini risulta contemporaneamente attratto e respinto dal romanzo di Morante. Come ricostruisce Angela Borghesi nella ricca introduzione all'antologia del dibattito critico sulla *Storia*, lo scrittore senese rifiuterà infine di prendere posizione pubblicamente sull'opera, in cui una certa «mistica bianca»⁷⁴ e un pericoloso antistoricismo si mischiano a un'intensità innegabile.⁷⁵ In un biglietto privato recapitato all'autrice, la riconoscenza di Fortini non suona diversa da quella espressa dai lettori sconosciuti:

Cara Morante,
sto finendo di leggere. Sento il dovere e insieme l'impossibilità di parlarne. Dovrei scrivere: ma un libro! Non si tratta di dire è bello è brutto qui va bene qui no. L'idea di assumere il me stesso critico o pedante o professore mi è odiosa eppure sarebbe/è il solo modo di rendere onore al suo lavoro.⁷⁶

Con una mossa tipicamente fortiniana, l'autore sente che sul romanzo è limitante, ma allo stesso tempo necessario, ragionare con i bisturi del mestiere del critico. Bisognerebbe ad ogni modo scriverci un libro, dedicandoci tempo e ragionamento: Fortini percepisce quindi l'importanza dell'operazione morantiana, ma intercetta un pericolo di banalizzazione e manipolazione ideologica, in particolare nell'adesione entusiastica che riscontra a ridosso della pubblicazione. Infatti, chiosa: «[l]a gratitudine. Quanto saranno grati per quel che lei ha scritto. Dalla gratitudine di quanti, però, lei dovrà difendere il suo libro; e non lei».⁷⁷ Probabilmente lo scrittore pensa in primo luogo alle reazioni interne al campo letterario, troppo irruente nell'additare al miracolo, alla rivoluzione letteraria,

⁷⁴ Fortini F., *Aracoeli*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1982, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1594.

⁷⁵ Angela Borghesi dedica un intero capitolo della sua *Introduzione* al silenzio di Fortini sul romanzo, accostando il presente caso letterario ad altri simili (il *Metello* di Pratolini; *Il Dottor Zivago* di Pasternak e *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa) su cui, al contrario, il critico si era espresso con sguardo dialettico. Il silenzio su questo romanzo viene connesso a un'incomprensione del reale valore dell'opera, determinata in parte dallo stesso tenore della polemica, in parte da urgenze storico-ideologiche che preoccupavano lo stesso Fortini, il quale rilevava una pericolosa tendenza all'anti-storicismo negli autori contemporanei.

⁷⁶ Lettera di Franco Fortini a Elsa Morante del 1 luglio 1974, ora in Morante D., *L'amata*, cit., p. 505.

⁷⁷ *Ibidem*.

alla “svolta” per poter essere significative e rispettose della complessità del romanzo.⁷⁸ Da parte sua, decide di limitarsi ad accompagnare con una poesia il breve messaggio epistolare, con l’augurio: «[v]orrei le piacersero».⁷⁹ Si tratta della poesia *Per Serantini*, giovane anarchico ucciso dalle forze dell’ordine il 5 maggio del 1972. Nei versi è possibile rinvenire tanto i motivi di una vicinanza fra i due autori, quanto le ragioni della reciproca distanza. Di fronte all’omicidio di stato, la poesia declama un messaggio di tipo morantiano: «E ogni giorno il potere squarcia e distrugge chi non/ accetta chi non acconsente chi non si consuma con/ rabbia o devozione».⁸⁰ Il potere opprime «vittime innocenti» e benedice le mani degli assassini;⁸¹ di fronte a questa consapevolezza, e all’ennesima violenza dei «grandi», il poeta esprime la propria indignazione, paventando il rischio dell’indifferenza generale. Per attirare l’attenzione, per comunicare, però, le sue strategie non sono altrettanto morantiane: «Non voglio impietosire, non lo mostro denudato/ con la fronte nera che i grandi gli hanno spezzato./ E potrei farvi piangere saprei farvi gridare/ ma non serve al difficile lavoro che abbiamo da fare».⁸² Anche in questo caso, come per Calvino, il nodo del dissenso è il pianto: il lavoro è più difficile, in quanto non chiede partecipazione emotiva, ma coscienza della complessità. «Per questo queste parole non sono poesia».⁸³ la poesia è portata ai limiti affinché al dispiegarsi del canto si sostituisca la fatica di una forma, quale promessa di controllo, comprensione e direzione dell’esistenza.⁸⁴ Per Fortini, ci sembra di intuire indirettamente, attraverso l’analisi di questa poesia “dedicata” a Morante, comprensione e commozione non vanno di pari

78 Fra le più discusse, si annovera la recensione entusiastica di Natalia Ginzburg: «[I]a sensazione che ho avuto dopo averlo finito è stata questa, che *La Storia* rappresentava una svolta nella mia vita, e che rappresentava un fatto di incalcolabile importanza per tutti, avendo a lungo pianto mentre lo leggevo, mi sono a un tratto chiesta da quanto tempo non piangevo così su un libro, e mi sono ricordata di aver pianto negli anni remoti della mia adolescenza, sui romanzi di Dostoevskij [...]. Comunque la mia non vuole essere un’affermazione critica, ma una dichiarazione di fede». Ginzburg N., *Elzeviri*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1974, ora in Borghesi A., *L’anno della Storia*, cit., p. 363.

79 Lettera di Fortini a Morante del 1 luglio 1974, cit., p. 505.

80 Fortini F., *Per Serantini*, in Id., *L’ospite ingrato: primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1031.

81 «Il cinque di maggio del Settantadue nella città/di Pisa in Italia in mezzo alla città/alcuni miei concittadini armati/agenti della polizia repubblicana scatenati/coi fucili rompendogli le ossa del cranio hanno ammazzato/e a calci un giovane manifestante chiamato/Franco Serantini. A quelli che lo hanno ucciso/il governo ha benedetto le mani con un sorriso/ [...] Negli anni della mia vita le vittime innocenti/hanno coperto di corpi i continenti». *Ibidem*.

82 *Ibidem*.

83 *Ibidem*.

84 In un saggio che media vertiginosamente le posizioni teoriche di Adorno e Lukács sulla forma, Fortini dichiara: «Più che la sovversiva promessa di felicità, la poesia, se si porta ai propri confini, riafferma l’esigenza che gli uomini raggiungano controllo, comprensione e direzione della propria esistenza». Fortini F., *Sui confini della poesia*, in Id., *Saggi italiani 2*, Garzanti, Milano 1987, p. 327.

passo, anzi s'intralciano. Tuttavia, inviando alla scrittrice della *Storia* questi versi, Fortini dimostra di condividere con lei il medesimo obiettivo: «[...] e noi portiamo Serantini/ finchè possiamo»;⁸⁵ forse riconosce addirittura a Morante di averlo fatto: di aver saputo portare Serantini – e l'indignazione per l'oppressione – ben al di là di quanto non fosse stato fatto fino ad ora attraverso l'arte.

Questo tipo di approccio conflittuale ma profondamente dialettico al romanzo e alla sua soluzione popolare non caratterizza il resto del dibattito sulla *Storia*: se inizialmente Fortini metteva in guardia dalle recensioni unilateralmente celebrative, successivamente saranno le posizioni critiche a distinguersi per il modo totalmente decostruttivo attraverso cui leggono il romanzo. Come non raramente accade di fronte alle opere di Morante, finiscono per formarsi schieramenti contrapposti.

L'esito formulato dall'ala militante della critica è quello maggiormente negativo: Morante risulta, come dichiara il titolo di una recensione, *bocciata in storia* e, tra le righe, anche dalla storia, quantomeno da quella della letteratura:

[l]a scrittrice insomma avverte come irrimediabile una situazione alla quale non ha fatto quasi nulla per rimediare, almeno culturalmente. Perciò ne *La Storia* si piange tanto: un atteggiamento che non ha mai fatto grande impressione sulla *Storia* né sul Potere né sulla narrativa: cui si conviene maggiore grinta, voce più energica e articolata, vista più netta. Annega nelle lacrime il romanzo con cui i lettori italiani hanno fatto pace con la letteratura. E questo sì che è un ottimo motivo per piangere.⁸⁶

Il fatto stesso che alcuni critici, quali Garboli e Spinazzola, abbiano potuto identificare in quest'opera la realizzazione del romanzo popolare in senso gramsciano, viene ritenuto dannoso e deleterio: l'immobilismo ideologico e formale di cui il romanzo sarebbe latore rappresenterebbero al contrario una grave deformazione degli obiettivi che Gramsci poneva alla letteratura. Mettendo in discussione, in primo luogo, la concezione morantiana di popolo estrapolabile dal romanzo, Walter Pedullà identifica l'esistenza di una contraddizione fra il dichiarato amore e una tendenza alla manipolazione:

[p]er la Morante infatti sono loro i «migliori», questi «umili» che discutono in modo «ridicolo» di politica e che possono essere creduli e superstiziosi, fuorilegge di ogni genere per «pura» necessità, miserabili impegnati nella sopravvivenza ma capaci di godersi [...] la vita. [...] Loro tuttavia [...] desidererebbero migliorare le loro condizioni economiche e

⁸⁵ Fortini F., *Per Serantini*, cit., p. 1031.

⁸⁶ Pedullà W., *Bocciata in storia*, «Ecos. Rivista mensile a cura dell'ENI», dicembre 1974-gennaio 1975, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 779.

culturali, ma questo non piace non solo al Dio di San Luca, che non ci può nulla, e neppure ai veri «padroni» del mondo, ma soprattutto non piace a Elsa Morante, la quale non è tanto sicura che non sia meglio lasciarli suppergiù così come sono, poveri cristi esclusi e oppressi dalla Storia.⁸⁷

Da un punto di vista ideologico la scrittrice è considerata utopica e paternalista, pienamente ottocentesca e incapace di considerare il popolo come entità attiva dentro la storia, quindi in trasformazione perenne. Consegnando ai lettori questa immagine umile, vittimistica e indifferenziata di popolo, l'autrice non farebbe che proporre una versione morbida del popolare, che non disturba il potere, anzi ne garantisce la perpetuazione. *La Storia* è accusata quindi di accettazione naturalistica dell'esistente, in quanto cristallizza in un'immagine folclorica il movimento reale del popolo e del popolare.

Da qui l'accusa espressa in maniera provocatoria sulle pagine del «Manifesto» di essere un'opera reazionaria:

Nel suo arcipelago di miserabilini (nazistini, bambini, uccellini, fottutini, gattini, anarchicini...) i poveri sono talmente poveri che neppure hanno più il bene dell'intelletto (per fortuna, dicono coloro che per questo le considerano creature poetiche [...]).

A noi *La Storia* non sembra altro che una scontata elegia della rassegnazione, un nuovo discorso delle beatitudini, che l'ideologia della classe sfruttatrice trova del tutto funzionale al proprio attuale progetto economico. Come i discorsi di altri scrittori vendutissimi che propongono un'etica della rinuncia e del sacrificio, che combacia perfettamente con le direttive di Carli-Agnelli-Rumor-La Malfa...⁸⁸

Il romanzo non è considerato popolare, quindi, perché non favorisce alcuna lettura progressista sulle sorti del popolo, di cui conserva e trasmette, al contrario, una versione *naïf*, immobile e irrealistica, in grado al massimo di attizzare il «vittimismo qualunquistico»⁸⁹ piccoloborghese che mai si schiera: né dalla parte del Potere borghese, né – tantomeno – da quella della classe proletaria. L'autrice della *Storia* viene quindi accusata di una forma grave e in fin dei conti narcisistica di pessimismo ideologico, proprio in relazione all'immobilismo cui ridurrebbe la dinamica conflittuale della società e della storia. Sferzanti a tal proposito le parole di Rossana Rossanda:

⁸⁷ Pedullà W., *Non è «popolare» il «romanzo popolare» di Elsa Morante*, «Avanti!», 17 agosto 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 534.

⁸⁸ Balestrini N., (et al.), *Contro il «romanzone» della Morante*, «il manifesto», 18 luglio 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 400.

⁸⁹ Paris R., *La Morante, un'espressione della piccola borghesia*, «il manifesto», 21 luglio 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 414.

Vender patate è meglio che vender disperazione; non solo perché è più utile, oltre che coerente con i semplici valori cari alla Morante, ma perché è più lineare. Giacché un intellettuale che vende disperazione, dispera di tutto fuorché di sé e dell'opera sua; il che – come Sartre una volta ci ha detto – basta a rendere dubitosi della qualità del suo messaggio.⁹⁰

Rossanda mette radicalmente in dubbio l'onestà intellettuale della stessa autrice, smascherando la qualità negativa della disperazione che costituisce il nucleo del messaggio della *Storia*: «niente cambia e non ci resta che il pianto».⁹¹ Proseguendo su questa linea interpretativa, il sospetto nei confronti delle strategie della commozione si trasforma in netta accusa: le lacrime si limiterebbero a lubrificare gli ingranaggi di un sistema considerato inalterabile, più o meno consapevolmente fiancheggiato. La consolazione più che catartica viene considerata narcotica. Tutti i sentimenti scadono in sentimentalismo di maniera, ereditato da qualche scrittore ottocentesco, insieme allo stile da *feuilleton* e all'ideologia regressiva.

Il lessico semplice e dialettale, lo stile modesto, la narratività piacevole rappresentano ulteriori elementi di critica e smascheramento. Il carattere popolare della forma viene quindi smentito e rovesciato: dalla volontà di comunicazione si arriva a leggervi un'intenzione seduttiva o addirittura un intento manipolatorio. Fra l'imboccare il popolo a scopi pedagogici e il «dare ordine e ordini»⁹² viene intercettata una sottile linea di continuità, volta a sminuire l'operazione morantiana nello specifico, ma in maniera più generale la sua concezione di romanzo e la riflessione poetica su cui poggia. L'accessibilità, la visività, la musicalità melodrammatica, la linearità narrativa sarebbero artifici di «incantazione»⁹³ e passivizzazione tanto delle classi popolari, quanto dei lettori borghesi – che per Pedullà sarebbero gli unici reali lettori del romanzo di Morante:

Centomila lettori borghesi stanno leggendo insomma un romanzo che parla bene dei «poveri cristi», e questo basta per gridare che esso è «il libro del popolo» e che il popolo s'è messo finalmente a leggere e che il problema della comunicabilità letteraria è stato risolto. Non sta succedendo invece che la borghesia ha deciso di rinunciare anche al più piccolo impegno di lettura e vuole che le pagine scivolino lisce come l'olio o come le

⁹⁰ Rossanda R., *Una storia d'altri tempi*, «il manifesto», 7 agosto 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 504.

⁹¹ *Ivi*, p. 503.

⁹² Pedullà W., *Non è «popolare» il romanzo «popolare» di Elsa Morante*, cit., p. 535

⁹³ Vengono così definiti da Asor Rosa, il quale avvicina le scelte stilistiche morantiane alle tecniche di persuasione della pubblicità e a quelle strutturali del *kolossal*. Cfr. Asor Rosa A., *Il linguaggio della pubblicità*, «La fiera letteraria», 6 ottobre 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 659.

lacrime; [...]? Ecco dunque: la borghesia banalizza i propri «valori» e li vende a «prezzi popolari».⁹⁴

Il romanzo popolare scadrebbe di conseguenza in un'operazione *pop*: populista e demagogica per il popolo; deleteria per la borghesia. Opera il cui successo è definito in fin dei conti prevedibile alla luce di due motivazioni: in primo luogo per il suo carattere formalmente e ideologicamente rassicurante, che permette al pubblico di massa di riconoscersi restando «al riparo da ogni sorpresa del nuovo»⁹⁵ e da ogni stimolo problematizzante; in seconda battuta per l'astuta operazione pubblicitaria che ne ha accompagnato l'uscita. Quello di Morante sarebbe quindi un *best seller* e non un romanzo popolare, e lo sarebbe *anche* (se non soprattutto) per motivi intrinseci (quelli individuati da Pupino: la garanzia consolatoria, la commozione e la pietà, la materia epica e rovente, ma banalizzata dal tasso di sentimentalismo, il ricorso a istituzioni narrative standardizzate e soluzioni stilistiche precostituite).⁹⁶ Andrebbe quindi a tradire in un senso ulteriore l'auspicio gramsciano di una letteratura artistico-popolare, a causa di una mediocrità diffusa e accondiscendente. Per Pedullà, infine, il consiglio di Gramsci, la Morante non lo ha seguito, «ma solo messo di seguito al romanzo»:⁹⁷ la figura emblematica del fallimento dell'intellettuale nei confronti del popolo è identificata nel personaggio di Davide Segre, nel suo contraffare il proprio linguaggio, nell'imporsi una semplificazione che impoverisce lui, tanto quanto resta incomprensibile per gli avventori da osteria con cui tenta il dialogo.

Se volessimo stilare il giudizio finale a motivazione di questa clamorosa bocciatura di un'opera e del (presunto) progetto intellettuale che la sorregge, potremmo ricorrere nuovamente alle parole di Pedullà:

La Storia non è insomma un «fiore», anche se parecchi suoi episodi starebbero bene in un'antologia, sia pure retrodatata. Non è nemmeno un'erbaccia perché ciò non potrebbe succedere a una scrittrice dotata ed esperta come la Morante. Però si tratta di una pianta che può danneggiare culturalmente la nostra letteratura, per gli equivoci che ha già creato: innanzitutto quello sulla comunicabilità della letteratura.⁹⁸

⁹⁴ Pedullà W., *L'alibi del popolo*, «Avanti!», 8 settembre 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 597.

⁹⁵ Pupino A. R., «*La Storia* è o non è un capolavoro?», «La Fiera Letteraria», 6 ottobre 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Pedullà W., *L'alibi del popolo*, cit., p. 599.

⁹⁸ Pedullà W., *Non è «popolare il romanzo «popolare» di Elsa Morante*, cit., p. 537.

Nel carattere assoluto di un simile giudizio, a perdersi sembra essere proprio la stessa sollecitazione gramsciana a confrontarsi con il carattere ambiguo del concetto di popolare e quindi con la possibile, medesima ambiguità dei mezzi (concettuali e formali) utilizzati per perseguire il progetto di una letteratura di questo tipo. Un'ambiguità che al contrario riconosciamo presente nella riflessione morantiana, a riprova dell'esistenza di un confronto profondo dell'autrice con il pensiero di Gramsci.

6. Una risposta indiretta: Morante e il cinema

Come è risaputo, Morante non reagisce in modo diretto al dibattito suscitato dalla pubblicazione del suo terzo romanzo. Soltanto nel 1976 l'autrice prende pubblicamente parola, intervenendo a un convegno sulla cultura spagnola in merito alla traduzione contraffatta e impropria della *Storia* da parte degli editori di Barcellona Plaza e Janés. Morante infatti accusa gli editori di aver sottoposto il romanzo a una forma di censura politica, diffondendo di fatto un libro addomesticato e perfettamente digeribile dal regime spagnolo. Le considerazioni attorno a questa operazione editoriale le concedono di riagganciarsi ad alcune questioni sollevate dalla polemica nostrana:

[...] era evidente che essi miravano a una rozza speculazione commerciale, camuffando il mio romanzo sotto la veste di un bravo «best seller» innocuo e insospettato. Ora, per grazia di Dio, le ragioni del mio romanzo *La Storia* sono ben altre che quelle del consumo! Attraverso la rievocazione documentata della Seconda Guerra Mondiale, io con questo libro ho tentato di richiamare me stessa e gli altri a un'apertura della propria coscienza verso una reale (possibile?) trasformazione della Storia umana quale fin qui si è svolta [...]. *La Storia* vuol essere un atto di accusa [...]. E insieme una domanda urgente e disperata, che si rivolge a tutti, per un possibile risveglio comune.⁹⁹

L'autrice, attraverso queste parole, risponde sia in merito all'identificazione del suo romanzo con un *best seller*, sia riguardo alla presunta ideologia regressiva e conservatrice che lo alimenterebbe. La sua argomentazione pone in risalto l'estraneità della *Storia* a una logica del consumo e il suo reale intento trasformativo, sul quale si fonda l'esigenza (etica e politica) di parlare a tutti.

⁹⁹ Morante E., *La cultura spagnola fra ieri e domani*, «Corriere della Sera» e «L'Unità», 15 maggio 1976, ora in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 731.

Qualcosa di simile emerge anche dalla prefazione all'edizione americana del 1977 – la quale rappresenta il secondo e ultimo commento diretto dell'autrice sul romanzo. Morante insiste in questo caso sull'«amore per la vita» che ha guidato la sua scelta poetica in favore delle “vittime”, affinché queste acquisiscano consapevolezza della propria oppressione e desiderio di riscatto.¹⁰⁰ Non a caso l'autrice rimanda ai *Dannati della terra* di Franz Fanon,¹⁰¹ libro in cui si esorta a una presa di coscienza delle dinamiche dell'oppressione coloniale in vista di una sollevazione, che porti i popoli colonizzati a ripensare un uomo e un mondo nuovi.¹⁰² L'accusa di immobilismo viene in tal modo confutata e assieme ad essa l'autrice intende distinguere la propria scelta degli ultimi-umili da ideologie paternalistico-regressive. Nelle battute finali della nota introduttiva, Morante sintetizza le funzioni della *Storia*: «[...] devo avvertire che questo libro, prima ancora che un'opera di poesia, vuol essere un atto di accusa e una preghiera».¹⁰³ Il carattere decostruttivo dell'accusa viene fatto convivere con quello utopico della preghiera: nella compresenza dei due atteggiamenti – lo scandalo e la speranza – si realizza una forma di poesia, che non cede al pessimismo, né si affida alla cristiana provvidenza.

¹⁰⁰ La *Prefazione* sembra dialogare contrastivamente con la recensione di Pasolini pubblicata su «Tempo» il 2 agosto del 1974, in cui lo scrittore sosteneva la centralità di un'ideologia della morte nella *Storia*: «Il nucleo parlabile dell'ideologia reale della Morante consiste nella morte vista come fenomeno che riduce a scherzo la vita [...]. Il fatto che muoiano non riaccende in chi resta l'atroce sentimento della sopravvivenza; al contrario, riaccende in lui la ietà, o, meglio, il vero e proprio amore per i morti, sentiti come i veri fratelli. L'autrice (che, appunto, sopravvive) [...] prova la serena pena di chi vede confermato ciò che impietosamente sa: è il medico di Hachyna, sopravvissuto, che gira per Hiroshima a guardare i luoghi dei morti e a pregare». Pasolini P.P., *Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, «Tempo», 2 agosto 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia*, cit., p. 482.

¹⁰¹ «La vita, nella sua realtà, sta tutta e soltanto dall'altra parte: con le vittime dello scandalo. E il vero motivo, alla fine, che mi ha fatto scegliere loro a protagoniste, è proprio questo: l'amore della vita. [...]. E io, guardando con attenzione i miei protagonisti, ho potuto leggere nei loro occhi sempre un'unica perpetua domanda, che è la domanda della vita stessa. La medesima domanda che Franz Fanon vide nei suoi “dannati della terra”». Morante E., nota introduttiva all'edizione americana della *Storia* per i membri della First Ed. Society, Pennsylvania 1977, ora in Cecchi C., Garboli C., *Cronologia* in Id. (a cura di), *Elsa Morante. Opere* vol. I, cit., p. LXXXIV. Un richiamo a Fanon è presente pure nel romanzo, fra le note storiche che anticipano i capitoli: «1922. Dopo anni di guerra civile, finita con la vittoria dei rivoluzionari, in Russia è sorto il nuovo Stato URSS. Il quale rappresenterà il segno della speranza per tutti i «dannati della terra» che dalla guerra – vinta o persa – non hanno ottenuto che un aggravamento dei loro mali» [S. II, 265].

¹⁰² Il richiamo a Fanon, quindi a una concezione non vittimistica della presunta vittima, risulta significativo nell'orientare verso una lettura meno passivizzante degli stessi personaggi della *Storia*. Nei *Dannati della terra* lo psichiatra martinicano esorta i colonizzati e gli sfruttati ad insorgere contro il potere coloniale, sia utilizzando la violenza (da incanalare verso il giusto obiettivo), sia immaginando un modo nuovo e non europeo di essere uomini nel mondo: «[s]i tratta, per il Terzo Mondo, di ricominciare una storia dell'uomo che tenga conto al tempo stesso delle tesi a volte prodigiose sostenute dall'Europa, ma anche dei delitti dell'Europa, di cui il più efferato sarà stato, in seno all'uomo, lo squarcio patologico delle sue funzioni e lo sbriciolamento della sua unità [...]. Per l'Europa, per noi stessi e per l'umanità, compagni, bisogna rinnovarsi, sviluppare un pensiero nuovo, tentare di metter su un uomo nuovo». Fanon F., *I dannati della terra* (1961), Einaudi, Torino 1962, p. 265.

¹⁰³ Cecchi C., Garboli C., *Cronologia* in Id. (a cura di), *Elsa Morante. Opere* vol. I, cit., p. LXXXV.

Già a partire da questi rari accenni, si possono individuare alcune coordinate del concetto morantiano di popolare. Gli aspetti illuminati, però, reagiscono in entrambi i casi alla polemica da poco conclusa, risultandone fortemente influenzati. Per uno sguardo più ampio e “disinteressato” riguardo alla riflessione dell’autrice attorno al nodo dell’arte popolare, possono invece essere prese in considerazione le recensioni cinematografiche che scrisse per la RAI fra il 1950-51.¹⁰⁴ Questi brevi saggi – oltre a contraddistinguersi per una certa freschezza e rapidità stilistica – testimoniano il lungo interesse dell’autrice nei confronti dei prodotti (e dei mezzi) della cultura popolare. Così come agli esordi narrativi Morante non rinnegava le tecniche da *feuilleton*, alle soglie degli anni Cinquanta l’autrice decide di confrontarsi con i due maggiori mezzi di comunicazione di massa del proprio tempo: la radio e il cinema. L’incarico sottolinea la grande curiosità e la mancanza di pregiudizi culturali che contraddistinguono questa scrittrice.

Partecipare a un programma radiofonico significa modellare il proprio stile sulla base di esigenze di brevità e forte comunicatività. L’autrice – la quale fin da giovane ha curato rubriche di costume su svariati giornali e riviste – riesce a conquistare un carattere marcatamente personale pure nei limiti del *format* standardizzato. Già questa nota formale commenta la capacità di mediazione attraverso cui lavora Morante, la quale sa modificare il proprio modo di scrivere senza però scendere a compromessi sulla qualità non solo contenutistica, ma anche formale, dei propri elaborati. Finché i limiti del mezzo di comunicazione prescelto sono “abitabili” e in qualche modo “colonizzabili”, l’autrice non teme il confronto; non così quando essi impongono un *aut-aut* che sbilancia l’equilibrio della mediazione. Morante lavora per la RAI finché una sua recensione non viene sottoposta a censura: la recessione dal contratto, a quel punto, è immediata.¹⁰⁵ Come nel caso (successivo) della traduzione spagnola della *Storia*, anche in questo episodio trova conferma la coscienza della propria operazione culturale, per cui la necessità di *comunicare* non equivale a quella di diffondere la propria voce a tutti i costi: non equivale a un desiderio di successo.

¹⁰⁴ Le recensioni, la cui copia dattiloscritta è contenuta nel Fondo Morante alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sono state trascritte e raccolte in volume da Fofi. Cfr. Morante E., *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, cit.

¹⁰⁵ Cfr. la lettera di dimissioni scritta alla Rai e ripubblicata sull’«Unità». Alla base della recessione del contratto è il tentativo da parte del nuovo presidente RAI, Cristiano Ridomi, democristiano, di censurare la recensione del film *Senza bandiera* di Luigi Freddi. Sul caso cfr. anche Bardini M., *Elsa Morante e il cinema*, cit.

Come il mezzo radiofonico, anche il cinema, ovvero il soggetto delle recensioni, viene considerato dall'autrice in maniera strabica: come sostiene Fofi, Morante nutrive una forma di antipatia e sospetto nei confronti del cinema; al contempo era consapevole di trovarsi di fronte a uno dei mezzi di propaganda più potenti, «una rappresentazione capace di influire sulla società in modi più risoluti e profondi della letteratura, nel bene e nel male».¹⁰⁶ Non solo, di conseguenza, per due anni si dedica alle recensioni, ma scrive anche alcuni soggetti per il cinema, collabora sui *set* dell'amico Pasolini, concede al regista Damiano Damiani di realizzare un film sull'*Isola di Arturo* (che non le piacerà).¹⁰⁷ Infine, un'idea definitiva di quello che Morante potesse pensare dell'industria cinematografica può ritrovarsi in alcune pagine di *Senza i conforti della religione*, che raccolgono e sintetizzano una sorta di giudizio complessivo su forme e contenuti di quel mondo. A risultare messa a critica è principalmente la logica del profitto in grado di inquinare la qualità artistica, con conseguente svalutazione tanto dell'arte quanto del pubblico.¹⁰⁸

Se il bilancio di *Senza i conforti della religione* può definirsi tutto sommato negativo, diverso è l'approccio che l'autrice mantiene nelle recensioni. Ciò che sembra catalizzare la sua attenzione, è proprio la possibilità che il cinema ha di costituirsi come arte popolare. A partire da questa constatazione deriva una disanima delle caratteristiche e dei rischi di questo tipo di espressione artistica, non condotta in maniera sistematica, ma da ricostruire muovendosi fra una recensione e l'altra, cogliendo, all'interno del carattere descrittivo del genere, le punte saggistiche in cui si condensano alcune considerazioni generali.

¹⁰⁶ Fofi G., *Introduzione*, in Morante E., *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche*, cit. p. VII.

¹⁰⁷ A proposito dei rapporti di Morante con il cinema si veda Bardini M., *Morante e il cinema*, cit. Fra i soggetti concepiti e scritti da Morante, risulta, nell'ottica della nostra interpretazione, particolarmente significativo il trattamento di *Miss Italia*, in collaborazione con Alberto Lattuada. Il soggetto verrà infatti scartato perché troppo crudele e acre, carico di amarezza e disillusione, mentre i produttori desideravano un film leggero e commerciale. Di conseguenza il titolo viene ripreso da Duilio Coletti per la realizzazione di un film del tutto conforme ai presunti desideri di svago del pubblico. L'aneddoto dice molto in proposito della malleabilità di Morante e delle sue convinzioni artistiche.

¹⁰⁸ Bardini conduce un'interessante analisi sul manoscritto di *Senza i conforti della religione* in cui approfondisce le critiche dell'autrice al cinema e alle logiche commerciali che lo attraversano, determinando la svalutazione di un'arte che avrebbe un potenziale culturale altissimo. In particolare, la contraddizione si manifesta nella scena in cui il proprietario della Miliardo Film, Alfio, discute con il soggettoista Mic attorno alla proposta di un film intitolato *Bikini*: se per Mic il tema è quello della minaccia atomica, Alfio ci legge piuttosto la possibilità di costruirci un film sulle ragazze in costume da bagno. Infine, Alfio, in quanto proprietario, si appropria del titolo del film snaturandone il contenuto, propendendo per un prodotto commerciale e disimpegnato e il soggettoista si adegua al suo volere, dimostrandosi più malleabile del previsto. Nella sua figura Bardini legge il fallimento dell'intellettuale. Cfr. Bardini M., *Morante e il cinema*, cit.

Proprio gli squarci saggistici permettono di considerare il film in questione come il pretesto di un discorso più ampio, avvalorando la possibilità di leggere, in sottotraccia a questi scritti, un nucleo significativo della riflessione morantiana attorno al romanzo popolare.

Il principale degli aspetti valorizzati da Morante nell'arte cinematografica si lega al potenziale espressivo dell'immagine:

[u]no dei poteri più invidiabili che possiede il cinema, in confronto agli altri mezzi di espressione artistica, è il potere di dar forma visibile a ogni sorta di favole e prodigi. Mentre che gli altri artisti, anche i più fantastici, devono necessariamente accontentarsi di espressioni astratte, o tenersi nei loro limitati mezzi umani, il regista dispone di una macchina miracolosa, grazie alla quale può suscitare in immagini convincenti, gli aspetti dell'irrealtà e del sogno.¹⁰⁹

La *macchina miracolosa* è in grado di generare mondi senza passare attraverso la mediazione faticosa delle parole. Più in generale il potere dell'immagine, della visività, non riguarda solo il concretizzarsi dei sogni e delle chimere dell'immaginazione, ma si lega all'incisività attraverso cui si imprime nell'osservatore. Un'incisività che favorisce e garantisce partecipazione e coinvolgimento. L'autrice sostiene a tal proposito di preferire i fil muti e ricorre a un paragone letterario per misurare distanze e prossimità possibili fra le due arti:

[c]ome si sa, i poeti non devono dire tutto, ma lasciare un margine all'immaginazione. L'arte del cinema, la cui poesia ci giunge soprattutto attraverso il senso della vista, ci guadagna certamente a non essere parlata.¹¹⁰

I rimandi alla letteratura o a specifiche opere letterarie sono parecchi all'interno di queste riflessioni, a testimonianza di un dialogo intenso fra le discipline: «non credo a questa separazione fra le arti», risponde Morante all'intervistatore Massimo D'Avak, «quello che non approvo è che si affidi a caso un romanzo, per motivi commerciali, a un regista»,¹¹¹ mentre «se un regista legge un libro e crede che questo libro sia affine alla sua sensibilità e possa ispirarlo a fare un bel film abbia perfettamente ragione di farlo».¹¹² La

¹⁰⁹ Morante E., *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche*, cit., p. 63.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 20.

¹¹¹ L'intervista di Massimo D'Avak a Bolognini e Morante è riprodotta da Fofi in Morante E., *La vita nel suo movimento*, cit., p. 140.

¹¹² *Ivi*, p. 136.

posizione di Morante si conferma non elitista, ma vigile nell'intercettare appropriazioni improprie, distinguendo le operazioni puramente commerciali da quelle culturali, virtuose in quanto permettono la riattivazione e diffusione di un classico. Il suo approccio possibilista non nasconde comunque la difficoltà dell'operazione: «ai capolavori si deve la massima riverenza»,¹¹³ annota, ad esempio, decretando il proprio giudizio negativo nei confronti della riduzione cinematografica di *Madame Bovary* del regista Vincente Minnelli. In questo caso, seppur l'operazione possa dichiararsi onesta, è il messaggio a risultare falsato, a causa di una semplificazione dei caratteri, in particolare di Charles, «di cui Flaubert ha saputo fare uno dei personaggi poeticamente più validi»,¹¹⁴ un uomo condannato suo malgrado alla mediocrità, mentre nel film ne diventa solo un convinto assertore. L'attenzione a tecniche e strumenti di diffusione di massa di un'opera d'arte non fa quindi sconti sulla qualità in Morante: quello che vale per il cinema, può essere interpretato anche a commento della scrittura dell'autrice, in cui il ricorso a tecniche "visive", lo stile melodrammatico, le strategie della commozione, tutti i modi che favoriscano la comunicatività non giustificano alcun abbassamento ideologico (il luogo comune, lo stereotipo) o formale (la banalizzazione o neutralizzazione della forma).

La potenza espressiva del film e il suo grado di incisività sociale dipendono secondo l'autrice da tre requisiti: «*primo*, l'onestà delle intenzioni, e *secondo* l'efficacia degli effetti. Se a questi due requisiti si aggiungono, poi, delle qualità artistiche positive, allora il film va accolto addirittura con entusiasmo».¹¹⁵ Nell'ottica morantiana, quindi, forma, intenzioni e contenuto non si separano, nel film come nella scrittura.

Un simile rigore, nei confronti del cinema, si giustifica con la scommessa attorno al suo valore sociale e civile. Il film, per Morante, è uno strumento di propaganda, come in generale lo è l'arte:

per il suo significato universale, e per la sua virtù di toccare i sentimenti oltre che l'intelletto, può essere (se di ispirazione sincera, e non dettata dalla volontà, o da un interesse, o da un'imposizione), un ottimo mezzo di propaganda contro i pregiudizi.¹¹⁶

Morante non teme il ricorso a un termine storicamente connotato in senso negativo: parlare di propaganda nel Secondo Novecento, infatti, non può che richiamare le strategie

¹¹³ Morante E., *La vita nel suo movimento*, cit., p. 13.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 70.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 18.

di convincimento e manipolazione dei regimi totalitari. Allo stesso tempo, però, propaganda è il termine che esprime in maniera perfetta la necessità dell'arte di coinvolgere l'opinione pubblica, quando si punti a una trasformazione sociale. Usare questa parola, significa tenere presente un simile obiettivo, aver fisso il *focus* sugli interlocutori.

Anche in questo caso non sono nascosti i rischi, in primo luogo quello di un didatticismo schematico. È uno dei motivi per cui Morante, che apprezza il cinema impegnato, non ama il Neorealismo italiano. Voler comunicare un messaggio politico, sociale, civile in senso lato, non deve significare, secondo l'autrice, appiattare l'uomo su un modello artificiale, costruito in laboratorio: l'obiettivo dell'arte è «mostrarci l'uomo [...] nel suo aspetto più nobile ed essenziale, vale a dire come una sostanza animata dal pensiero, e dal sentimento».¹¹⁷ Il cinema neorealista, al contrario, pur perseguendo la realtà, rischia spesso di confonderla con il «*materialismo*», che «si ferma su certi aspetti superficiali della vita, trascurandone la profondità e ricchezza essenziali, che sono, invece, proprio l'oggetto e la giustificazione dell'arte».¹¹⁸ A una qualsiasi forma di «documentarismo di forma modesta e spicciola»,¹¹⁹ l'autrice preferisce – nei film come in letteratura – l'esagerazione, la marcatura, la ricchezza:

[f]orse per una legittima reazione ai tempi in cui l'*Inno al sole* rimbombava nelle piazze, i nostri registi provano gusto a ignorare tutto quel che c'è di barocco, di maestoso, di sanguigno non solo nell'architettura di Roma, ma, anche, nel popolo romano. Essi ci mostrano (e valga uno degli esempi più illustri, *Ladri di biciclette*) quasi sempre i romani come della gentuccia alla buona e rassegnata. Ora si confronti questa Roma con quella, per esempio, di Gioacchino [*sic*] Belli, quali egli ce li mostra nella loro miseria, nelle risse, nell'amore, nella invettiva e nello scherno, coi popolani dei nostri film in romanesco. E si vedrà come questi films pecchino tutti, anche i migliori, di *qualunquismo*, che è, con la bomba atomica e altri mali, fra le peggiori calamità del secolo.¹²⁰

Il *qualunquismo* – ossia, in termini morantiani, una rappresentazione generica e grigia dell'uomo e in particolare dell'uomo del popolo – è paragonato dalla scrittrice alla bomba atomica, in quanto – come dirà circa un decennio più tardi nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica* – si limita a riprodurre l'*irrealtà* del contesto in cui ci si trova: il *loop* autodistruttivo e pessimista della società piccolo-borghese. In questo caso la critica si

¹¹⁷ *Ivi*, p. 70.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 128.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 3.

¹²⁰ *Ivi*, p. 4.

rivolge in particolare al cinema neorealista perché, avendo come soggetto principale il popolo, ha anche la responsabilità di rappresentarlo nella sua pienezza: senza ridurlo alla parte di eroe, né a quella di vittima sacrificale.

Tocca al poeta di farci intendere, dietro l'apparente modestia degli oggetti, quella misteriosa inquietudine, quell'aspirazione a cose grandi e sconosciute, insomma quella *poesia*, che può trovarsi in ogni uomo, a qualsiasi classe sociale appartenga.¹²¹

Per mantenere una visione ricca e sfaccettata della realtà, il consiglio di Morante è quello di ricorrere all'umorismo, fra le qualità «indispensabili alla interezza morale di un uomo, alla perfezione estetica di un'artista [*sic*], e, infine, alla civiltà di un popolo» perché «un popolo che non sapesse sorridere anche delle proprie vittorie assumerebbe fatalmente [...] un aspetto rigido e feroce [...]. E persino i santi, se mancano di umorismo, finiranno col diventare delle figure severe e astratte, e non rimarranno vivi nel cuore della gente».¹²² Morante, quindi, suggerisce una rappresentazione barocca, concreta, ambigua, sensuale dell'uomo (del popolo) e non una sua visione astratta, rigida e schematica. Solo in questo modo si può raggiungere – come i santi – il *cuore* della gente e si produce un cambiamento. L'umorismo per Morante non ostacola il sentimento, ma collabora al medesimo fine: il coinvolgimento. Al contrario va evitato – insieme al *materialismo*, al *qualunquismo* e a un certo dogmatismo incapace di ridere di sé – anche il *sentimentalismo*:

[f]ra il sentimento e il sentimentalismo corre la stessa differenza che fra l'oro e il similoro [...]. Naturalmente, come ci sono gli inesperti che prendono per oro tutto ciò che luccica, [...], così esistono coloro i quali, o per semplicità di cuore o per una nativa inclinazione alla rettorica, si entusiasmano e commuovono ai falsi sentimenti. Ma un artista che cerchi il successo spacciando per buoni dei sentimenti falsi commette la stessa *buona azione* di chi vende la *patacca* al buon provinciale o all'ignorante venuto dalla campagna.¹²³

Interessante, inoltre, che per Morante la responsabilità di concludere un “buon affare” sia duplice: «[b]isogna, insomma, che l'orefice sia sincero, e il cliente smaliziato».¹²⁴ Non spetta unicamente all'artista essere *onesto* (categoria sabiana molto cara alla scrittrice, che la interpreta nei termini di vicinanza e *simpatia* nei confronti dell'altro), ma lo stesso

¹²¹ *Ivi*, p. 29.

¹²² *Ivi*, p. 52.

¹²³ *Ivi*, p. 102.

¹²⁴ *Ibidem*.

“compratore”, il pubblico (di osservatori e lettori) deve essere smaliziato e attento per non lasciarsi ingannare dalla lacrima facile, da una blanda compensazione emotiva che non ha nulla a che vedere con il sentimento.

È evidente che la scrittrice non sopporti quelle opere che considerano il pubblico relegato in uno stato di minorità:

Troppe volte il cinema [...] sembra guidato dal concetto che lo sviluppo cerebrale del suo pubblico si sia fermato, all'incirca, all'età dei giardini dell'infanzia.¹²⁵

Al pubblico – e in particolare a quello vasto del cinema – va concesso di incontrarsi con l'opera d'arte. Al contrario, molto spesso si preferisce intercettarlo attraverso subdole strategie commerciali, che producono il risultato di sminuire tanto lo spettatore, quanto l'arte in sé del cinema, come ribadisce la scrittrice, attraverso uno dei suoi paragoni incisivi: «[...] quest'arte viene spesso trattata da coloro che la professano come una giumenta da fatica, piuttosto che come un cavallo di razza».¹²⁶ L'idea di compiacere il pubblico certamente costituisce una scorciatoia verso il successo e la fama, tanto del regista, quanto degli attori. Eppure, secondo l'autrice, viste le potenzialità del mezzo di comunicazione di cui si sta trattando, ciò non basta. La possibilità di intercettare le masse deve procedere proporzionalmente alla responsabilità di coinvolgerle in una forma d'arte che sia in grado di mediare fra il noto e il nuovo – formalmente, eticamente, concettualmente parlando. Di conseguenza non apprezza il *Figaro qua, Figaro là* di Bragaglia e Totò: questi artisti, infatti, dovendosi confrontare con un personaggio estremamente famoso come Figaro, nato dalla penna di Beaumarchais e ripreso da letterati e compositori di ogni sorta, si sono limitati, a parere di Morante, a un ragionamento utilitaristico:

«Totò» hanno pensato «è un attore popolare, che attira il pubblico qualsiasi cosa faccia. Figaro è un nome popolare. Mettiamoli insieme, uniamoli a qualche altro nome caro agli spettatori di riviste popolari, e poi buttiamo giù il film come capita. Tanto, il pubblico accorrerà lo stesso, e quel che conta è fare molti soldi».¹²⁷

¹²⁵ *Ivi*, p. 67.

¹²⁶ *Ivi*, p. 60.

¹²⁷ *Ivi*, p. 27.

Morante è chiaramente polemica verso questa declinazione del concetto di popolare: un popolare comodo, che faccia solo ridere (o solo piangere), senza ragionare su una forma (buttare giù il film come capita) e senza produrre un qualsiasi mutamento nello spettatore, non rispecchia la sua concezione di arte. Alla *facilità* di *Figaro*, allora, si può contrapporre quella di *La terra trema* di Luchino Visconti:

Il duro lavoro di preparazione, di ricerca, di allestimento, che un tale film ha certamente richiesto, non lascia in esso nessuna traccia, come avviene nelle opere felici. E nessuna ostentata bravura d'attore, né letteratura di dialogo, né macchinosità di regia viene a turbare i modi semplici e distesi di questo racconto appassionato.¹²⁸

La *facilità* per Morante è sempre lavoro, ricerca e progettazione di una forma, di una lingua e di uno stile che sappiano comunicare senza banalizzazioni.¹²⁹ È inoltre il prodotto di una postura intellettuale, che si accosta al reale con «antico stupore»¹³⁰ e con «una volontà rigorosa del vero»,¹³¹ cercando una vicinanza che non si riduca ad essere copia o gretta riproduzione. Da qui la «grazia consolante»¹³² dell'arte e il suo significato forse ossimorico, in quanto coniuga conciliazione e mutamento. La consolazione, pare suggerire Morante, non è accondiscendenza. Anzi, molto spesso risulta essere maggiormente riproduttivo nei confronti dell'esistente un atteggiamento scopertamente pessimista. Così si rileva dalla recensione tardiva e incompiuta, aggiunta da Fofi in appendice alla raccolta, la quale ha come oggetto il film *La Ricotta* (1963) di Pasolini. L'argomento attorno a cui si sviluppa la pellicola è meta-riflessivo: il protagonista è un regista di talento, al quale è affidato il compito di girare un film sulla crocifissione. Morante prende di mira proprio la postura etica di questo artista – sineddoche di un tipo

¹²⁸ *Ivi*, p. 119-20.

¹²⁹ A proposito del rapporto fra facilità e complessità, la postura di Morante risulta confermata da un apologo Zen che la scrittrice riporta negli appunti per la realizzazione della quarta di copertina della *Storia*. L'apologo recita: «io mi ricordavo spesso della confessione di un sapiente orientale, da me letta non so più dove. Quel sapiente raccontava che, prima di avere studiato, lui vedeva le montagne come montagne, e le acque come acque. Poi, dopo avere studiato per trenta anni, arrivò a un punto in cui vide che le montagne non erano montagne, e le acque non erano acque. Ma alla fine capì la vera realtà: ossia che è giusto vedere le montagne come montagne e le acque come acque». La citazione esprime con chiarezza come l'approdo ad una semplicità – quella del chiamare le cose con il proprio nome – non eluda un attraversamento della complessità, anzi lo richieda, affinché il noto si rivesta di un senso recuperato, che risulti al contempo comprensibile. Per uno studio degli auto-commenti per lo più inediti alla *Storia* cfr. Zanardo M., «Per amore degli uomini, e a gloria di Dio». *Autocommenti a "La Storia"*, in Zagra G., Cardinale E., «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, cit.

¹³⁰ Morante E., *La vita nel suo movimento*, cit., p. 120.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ivi*, p. 119.

di intellettuale – il quale, mentre «denuncia con parole brave la misera irrealtà della società contemporanea non si rifiuta [...] di servire a tale irrealtà, usando anzi il giusto pessimismo come un pretesto alla sua propria accidia, che gli nega ogni reale intervento nel mondo e ogni immediata simpatia con la vita».¹³³ L'artista ha invece il compito, nell'ottica morantiana, di «buttarsi disperatamente a tentare coi propri mezzi, e cioè con l'arte, un qualche riscatto della realtà umana»,¹³⁴ di conseguenza non può limitarsi alla decostruzione, così come non si deve abbandonare all'entusiasmo o a un *pathos* immobilizzante.

7. Note di poetica: un progetto di lunga durata

Le recensioni sul cinema dimostrano come una riflessione attorno all'arte popolare fosse attiva in Morante ben prima che si concretizzasse nella *Storia*. La ricomposizione del discorso saggistico frammentato nei diversi interventi vede intersecarsi una ricerca di tipo formale a un progetto politico-culturale ampio, in cui si ridiscute la posizione dell'intellettuale nella società massificata. L'autrice, confrontandosi con l'arte cinematografica, manifesta la piena consapevolezza dell'ambiguità in cui s'avviluppa il concetto di popolare e tenta di districarne una lettura propria, che ne valorizzi tanto il portato etico, quanto il necessario valore estetico. Non tutto ciò che riscuote un successo popolare nel cinema corrisponde all'idea morantiana di un'arte popolare, quale quella che tenta di mettere in pratica nei suoi romanzi. Tecniche e convenzioni della popolarità (presente e passata: del cinema come del melodramma o del *feuilleton*) possono condurre a obiettivi persino antitetici: dipende dalle *intenzioni* dell'autore – a sua volta interconnesse al suo reale rapporto con il popolo – e dalla società nel suo complesso, a seconda del ruolo di cui investe l'arte.

Se Morante attua nel romanzo un oculato riuso delle forme popolari, lo fa per produrre un «aumento di vitalità» [P.C.B.A. II, 1519] generale, come dichiara nell'inchiesta *Sul romanzo* (1959): per ottenerlo è necessaria un'attenzione formale mai scontata e una presenza reale nel proprio tempo e *fra* quel popolo che si vorrebbe rappresentare.

¹³³ *Ivi*, p. 133.

¹³⁴ *Ibidem*.

La riflessione attorno a un'arte popolare, seppur già presente *in nuce* nei primi romanzi morantiani – e certamente da riconoscere alla base della scelta del genere romanzo – diviene programmatica fra gli anni Sessanta e i Settanta, a ridosso della crisi che impedisce la realizzazione di *Senza i conforti della religione*, ma che condurrà al contempo alla *Storia*, ovvero al romanzo popolare per eccellenza nella produzione d'autrice. La stessa necessità di scrivere un romanzo sulla guerra, prima di formalizzare il presente di *Senza i conforti*, è significativa. Lo attestano le stesse parole dell'autrice, in una lettera a Fofi del '71:

Quello che so è che dell'attuale tragedia, che mi coinvolge in quanto vivente [...] io non capisco nulla. Un tale, che qui è inutile rinominarti [...], disse che finché non si capisce niente, è meglio non uscire fra gli altri (*ciechi alla guida di altri ciechi). La tragedia attuale – questo mi sembra di capirlo – benché cominciata da molto tempo, è ancora agli inizi. Nella mia giovinezza, io ho vissuto fisicamente, nel mio corpo, questa tragedia, con gli altri e in mezzo agli altri. Se attualmente mi ostino a scrivere un «romanzo» [...] è solo perché adesso che sono vecchia, tento di capire, attraverso la mia esperienza fisica collettiva, questa tragedia che continua.¹³⁵

Trattare il periodo bellico significa per Morante uscire da una situazione di crisi creativa, determinata da una perdita di fiducia nei confronti dell'uomo e della stessa arte. Per capire ed affrontare la *tragedia* presente, è necessario tornare a un passato che può essere compreso perché vissuto *fisicamente e collettivamente*: solo partendo dalla ricostruzione di questa *esperienza* comune, ritrovando nel proprio corpo il corpo altrui e nella voce individuale quella di tutti gli oppressi, sarà possibile interpretare tempi e situazioni successive. Per mettersi alla guida degli altri, sembra affermare Morante, è necessario essere stati fra questi stessi altri: in senso generale, il romanzo popolare si lega a una forma di partecipazione, su cui fondare la propria legittimità di parola. Così, quasi nello stesso momento in cui Pasolini scrive la sua *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, ad ammissione di un fallimento consumato e irreversibile,¹³⁶ Morante pubblica *La Storia* cercando un contatto ampio con la società: con i *ragazzini* del '68 e con tutti gli

¹³⁵ Lettera a Goffredo Fofi del 15 dicembre 1971, ora in Morante D., *L'amata*, cit., p. 564.

¹³⁶ Pasolini pubblica la sua *Abiura* sul «Corriere della Sera» nel 1975, un anno dopo l'uscita della *Storia*. Il tono disincantato dello scrittore è il medesimo che detta il suo parere negativo sul romanzo di Morante: non essendoci margine di purezza, nemmeno nel popolo, né nei giovani, né nel sesso (tutto intaccato dal morbo borghese e consumistico), non resta che adattarsi alla brutalità del reale: «Dunque io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. [...]. Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente. Riadatto il mio impegno a una maggiore leggibilità (*Salò?*)». Cfr. Pasolini P.P., *Abiura alla trilogia della vita*, cit., p. 88.

analfabetos che non hanno conosciuto o hanno rifiutato una letteratura considerata distante ed elitista.

Il fatto che quello del romanzo popolare sia un progetto perseguito in maniera consapevole a una certa altezza della carriera di Morante, lo attestano anche le note biografiche – tutte di mano d'autrice – che accompagnano i suoi romanzi a partire dagli anni Sessanta. Se, infatti, in precedenza, queste si concentravano sulla precocità letteraria della scrittrice, limitandosi a tratteggiarne un classico profilo artistico,¹³⁷ successivamente andranno ad insistere su aspetti extra-letterari della sua vita. L'obiettivo è chiaramente quello di avvicinare la scrittrice ad un certo tipo di pubblico. Nella riedizione di *Menzogna e sortilegio* per la collana «Supercoralli» del 1961, ad esempio, la nota esordisce identificando la condizione sociale di nascita di Morante:

Nata, da genitori di modesta condizione, in un affollato casamento romano, e cresciuta fra le due guerre, Elsa Morante è stata portata da varie vicende, fin dall'infanzia, a condividere in ugual modo l'esistenza dei poveri e quella dei ricchi. La sua giovinezza è poi stata coinvolta nella tragica avventura dell'ultima guerra, durante la quale, per circa un anno, essa ha vissuto fra i fuggiaschi e i contadini dell'Italia meridionale.¹³⁸

Già a partire da questa prima nota autobiografica – che inaugura un *format* a lungo riproposto in seguito – l'estrazione familiare modesta, allegorizzata dal casamento popolare romano, potenzia il proprio messaggio attraverso il richiamo agli eventi bellici, in particolare alla condizione di sfollata in Ciociaria e alla convivenza – straordinaria, ma quasi naturale – con fuggiaschi e contadini.¹³⁹ L'autrice torna a ribattere il concetto nell'edizione del '66, sottolineando come *Menzogna e sortilegio* rappresenti il «frutto di queste sue esperienze»,¹⁴⁰ quindi riconnettendo la sua prima opera a un'origine – e ad un'esperienza – popolare, concreta e reale. Richiami ai «pochi mezzi finanziari», al «popolare quartiere romano del Testaccio»¹⁴¹ e alla guerra tornano anche in una

¹³⁷ Si legga a titolo esemplificativo la nota biografica pubblicata sul retro di sovraccoperta dell'*Isola di Arturo* (Einaudi, Torino 1957): «È stata un'autrice precocissima, tanto che già nella fanciullezza pubblicava sparsamente favole, racconti e poesie illustrati da lei stessa». Per ulteriori esempi si confronti l'appendice I, *Apparati editoriali e peritestuali* in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., pp. 671-695.

¹³⁸ Morante E., *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1961.

¹³⁹ Una descrizione degli atteggiamenti di Elsa durante l'esilio a Fondi è fornita da Moravia nella sua intervista a Alain Elkann: «Elsa si comportò con molto coraggio e molta serenità durante tutto il soggiorno a Sant'Agata: in condizioni così difficili rivelava qualità che non apparivano spesso nel tran tran della vita quotidiana». Elkann A., Moravia A., *Vita di Moravia* (1990), cit., p. 190.

¹⁴⁰ Morante E., *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1966.

¹⁴¹ Morante E., *L'Isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1969.

riedizione del '69 dell'*Isola di Arturo*, mentre la raccolta del 1968, *Il mondo salvato dai ragazzini*, pur non soffermandosi su simili dati biografici, ne sintetizza il senso dichiarando, a nome dell'autrice, che «il suo ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie».¹⁴² Fare il cantastorie – erede del giullare medievale, custode di una tradizione millenaria e di una memoria anonima e collettiva – significa voler essere a contatto con le piazze (le stesse in cui il cantastorie si esprime attraverso il canto), ovvero significa identificare un pubblico specifico, come ribadisce nella riedizione del 1971:

Questo mestiere infatti le permetterebbe fra l'altro di incontrare l'unico pubblico che ormai sia forse capace di ascoltare la parola dei poeti. L'ultimo suo romanzo, al quale essa pensa e lavora da anni e che va procedendo verso la fine, porta come dedica il seguente verso di César Vallejo: *por el analfabeto a quien escribo*.¹⁴³

Si arriva così alla *Storia*, come al compimento di un processo che riguarda però anche le precedenti espressioni romanzesche:

[a] questo nuovo romanzo [...] Elsa Morante consegna la massima esperienza della sua vita «dentro la Storia» quasi a spiegamento totale di tutte le sue precedenti esperienze narrative. [...] *La Storia* [...] vorrebbe parlare a tutti, in un linguaggio comune e accessibile a tutti.¹⁴⁴

L'autrice ribadisce il nesso fra lingua comune ed esperienza condivisa, fra arte popolare e partecipazione ai destini del popolo. Un simile concetto – già emerso in parte nelle recensioni cinematografiche – lo si ritrova espresso in maniera diretta nella presentazione di Renato Guttuso che l'autrice scrisse fra il 1955-56 in occasione della VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.¹⁴⁵ Lo scritto, incentrato sul realismo di Guttuso, fa derivare l'adempimento di un obiettivo profondo di rappresentazione della realtà («nell'opera di

¹⁴² Morante E., *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1968.

¹⁴³ Morante E., *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1971.

¹⁴⁴ Morante E., *La Storia*, Einaudi, Torino 1974.

¹⁴⁵ La scrittrice si manifesta in più occasioni molto legata a questo pittore e alla sua poetica. Nel saggio di Alessia Dell'Orca sulle illustrazioni di copertina dei romanzi di Morante, è possibile constatare la preferenza che spesso l'autrice tributa ai quadri di Guttuso. Significativa, in particolare, la scelta di cambiare l'immagine di copertina di *Menzogna e sortilegio* per la sua seconda edizione (1961): il quadro di Chagall (rappresentante una ragazza con la testa poggiata sulla criniera di un cavallo) viene sostituito in questa occasione da un particolare dello *Zolfatorello ferito* di Guttuso. Secondo Dell'Orca il cambiamento sottende una condivisione profonda di poetica e la necessità di veicolare una lettura meno fiabesca di *Menzogna e sortilegio*. Cfr. Dell'Orca A., *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, cit.

Guttuso si riconosce sempre questo dono e questa fedeltà: *vedere, nella realtà, il vero*)¹⁴⁶
dall'appassionata partecipazione dell'artista al suo tempo:

[e] la singolare e profonda *novità* rivelata da tali opere di Guttuso sta in ciò: che il dramma umano in esse non s'intende per via di simbolo, o di memoria: ma per una assoluta partecipazione.¹⁴⁷

Come il pittore sta fra le donne e gli uomini del suo tempo, così le sue opere «sembrano [...] destinate a partecipare socialmente alla vita degli uomini», riuscendo a condensare «la tragedia comune» fino a rassomigliare a «un poema epico» in cui «una maturità consapevole e severa» sa integrarsi con una «profonda pietà umana» e con una consolidata «esperienza artistica».¹⁴⁸

Che il poeta debba stare in mezzo agli altri (perché «[s]enza gli altri, è un uomo disgraziato» [P.B.C.A. II, 1545]) e che la poesia – ovvero la capacità di rappresentare l'uomo e la realtà nella reciproca integrità – derivi in primo luogo da una *simpatia* (termine sabiano) nei confronti dell'essere umano («quasi in un continuo riscatto della simpatia sull'angoscia, e della vita sulla morte» [Ivi, 1491]) viene più volte ribadito, in seguito, nella raccolta di saggi *Pro o contro la bomba atomica*.

Anche la riflessione saggistica, quindi, reca traccia del vasto progetto di romanzo popolare che culmina nella realizzazione della *Storia*, ma accompagna – con maggiore o minore consapevolezza – l'intera esperienza artistica dell'autrice. Fra i vari saggi, se ne possono identificare due, in cui la questione del romanzo popolare si manifesta in maniera maggiore.

Il primo è *Navona mia*, scritto nel 1962 e organizzato come una grande allegoria in cui la piazza romana del titolo si fa figura della concezione morantiana di romanzo. Con stile faceto e provocatorio, Navona viene esaltata nella sua bellezza e superiorità rispetto a tutte le altre piazze mondiali. A contraddistinguerla sono alcuni caratteri, primo fra i quali il nome: «[t]utte le altre piazze in generale prendono a prestito il nome da qualche altro soggetto che le dignifica, o le adorna. [...]» [Ivi, 1530], al contrario, Navona «è una invenzione autentica, una ispirazione: non è un titolo di famiglia, né un cognome, e

¹⁴⁶ È possibile leggere il saggio su Guttuso in Bardini M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, cit., p. 704.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Questa e le precedenti, *Ivi*, p. 705.

nemmeno un nome proprio; ma è davvero *il* nome, la parola, insomma, che vale la cosa stessa» [*ibidem*]. L'indipendenza di Navona le garantisce integrità (Navona, ribadisce Morante, non è la *metà* di nessuno, ma un intero), schiettezza e aderenza spontanea al reale: caratteri che la scrittrice attribuisce indirettamente al suo modo di fare romanzo. Ai critici che, all'uscita di *Menzogna e sortilegio*, si sono affannati nel domandarsi quali fossero i riferimenti letterari di quest'opera inedita, Morante risponde così, retrospettivamente, in maniera *tranchant*: nessuno. La sua è *invenzione autentica*, la quale si ispira, prima di tutto, al reale, la cui rappresentazione non è vincolata ad alcun dettame di scuola, ad alcuna formula specifica.

Essendo un intero, piazza Navona può contenere e armonizzare tutto:

[c]'è l'abbondanza, e l'avventura, e i peccati, e le religioni, e il Giudizio Universale, e l'Indulgenza Plenaria; c'è la classicità, e i viaggi spaziali. Ci sono le belle donne, ci sono i tre regni della natura. Insomma, c'è tutto. [*Ivi*, 1531]

I toni esasperati della celebrazione suscitano, nella finzione dell'articolo, una prosopopea di voci a difesa di altre piazze d'Italia o del mondo. Nelle loro critiche a Navona risuonano alcuni fra i giudizi principali che si sono abbattuti sui romanzi di Morante: Navona è priva degli ori di San Marco, né sfoggia le guglie del Duomo di Milano, né esibisce le sculture fiorentine. È eccessivamente barocca, non è abbastanza esotica. È caotica, asimmetrica, imperfetta. Soprattutto, «[c]ome s'inquadra Piazza Navona nell'attualità contemporanea? Guardi invece, per esempio, Times Square...» [*Ivi*, 1531]. Pur accusata di incompetenza «storica, sociale, estetica» [*ibidem*] e considerata incapace di «intavolare [...] una discussione intorno all'architettura e alla scultura: argomenti sui quali Ella, apparentemente, è impreparata; né su certi meriti civili e sociali, dei quali Ella, evidentemente, si fa gioco» [*Ivi*, 1533], la voce d'autrice controbatte a ciascuna accusa in difesa della vera qualità di Navona, che la rende unica. Questa consiste nel suo essere attraversata da gatti che non civettano – come i piccioni veneziani – con i turisti (la moda passeggera e le occasioni momentanee) e che possono liberamente gozzovigliare nelle trattorie e osterie circostanti; nei cani randagi «i quali vengono da tutta Roma, a fare la siesta e le capriole, senza dover essere per legge maledetti e buttati fuori a calci» [*Ivi*, 1535]; nei dolciumi e panettoni farciti generosamente per la notte della Befana; nella riverenza con cui, all'interno del suo perimetro, si muovono le automobili borghesi

«consapevoli della loro assurdità temporale» [Ivi, 1531]. Si tratta di elementi quotidiani che rendono Navona «come una casa, dove uno rifiata, e si riposa; contento di ritrovarsi lì, nella sua bellezza, ma libero magari di pensare ad altro, come quando si sta in famiglia» [Ivi, 1534]. Un luogo in cui, chiosa l'autrice, trovare consolazione.

Navona è una casa che accoglie, assimila, armonizza: la sua bellezza non è pretenziosa, il suo valore artistico non interferisce con la presenza dei più umili animali e con le tradizionali osterie. Fuor di metafora, questi sono i caratteri che contraddistinguono la concezione morantiana del romanzo come opera d'arte popolare: consolante senza essere banale, familiare nella sua stessa eccezionalità, attuale nella sua pretesa di eternità.

Il secondo saggio che prendiamo in considerazione è del 1970. Fin dal titolo – *Il Beato propagandista del paradiso* – si manifesta la presenza di un ragionamento attorno all'arte popolare, veicolato dalla parola propaganda, attorno a cui Morante aveva già riflettuto, scrivendo di cinema. La questione viene ulteriormente approfondita:

Le opere dell'arte di propaganda sono un siero della verità. Se la propaganda è spontanea e sincera, riescono belle. Se no, riescono dei mostri. [...] l'arte odierna della propaganda, in generale, ha prodotto dei mostri di bruttezza. Segno che gli oggetti della nostra propaganda, in massima parte, sono falsificati, e la propaganda obbligatoria o forzosa. [Ivi, 1563]

Il valore positivo della propaganda non sta unicamente nel suo orientarsi verso l'interlocutore, ma anche nell'essere espressione di un'idea di mondo, di una progettualità o, come per il Beato Angelico, di una *fede*. Il Beato Angelico, all'anagrafe Guido di Pietro, frate e pittore vissuto a cavallo fra Trecento e Quattrocento, insieme alle sue opere, diviene il pretesto per ragionare attorno a un'arte di propaganda, quindi popolare: nel voler parlare a tutti, insegnando qualcosa di fondamentale, in cui si crede.

All'arte, infatti, spetta un compito difficile:

[a]gli artisti, come ai santi, noi chiediamo la difficile carità di rispondere alle nostre domande più disperate e confuse; però solo alcuni fra loro sembrano prometterci una risposta, come parenti nostri che, di là dai confini e dalle date, ci parlino nella nostra stessa lingua materna. [Ivi, 1558]

L'adempimento di un simile compito è connesso a un senso di familiarità (l'atmosfera di Piazza Navona), il quale passa attraverso la condivisione di una lingua: la lingua metaforicamente detta materna. Qui si radica il motivo dell'incomprensione che l'autrice

ammette di aver provato di fronte alle opere del Beato Angelico: la sua lingua, «cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate» [*Ibidem*], «come potrà [...] non dico capire, ma perdonare quella lingua beata e angelica» [*Ibidem*]? Eppure, proprio in quella lingua va cercata una direzione per fare dell'arte un'opera di propaganda spontanea e sincera. La qualità precipua della lingua del Beato Angelico è la mediazione. Infatti, nei suoi dipinti, il frate-pittore riesce a trasmettere la luce attraverso lo strumento del colore: «[i] colori sono un regalo della luce, che si serve dei corpi (come la musica degli strumenti) per trasformare in epifania terrestre la sua festa invisibile» [*Ivi*, 1565]. Il Beato, attraverso il colore, trasforma il messaggio divino in qualcosa di sensibile, rendendolo accessibile «al pubblico degli *idioti*» [*Ivi*, 1567]: «gli stessi a cui Cristo spiegava la luce in parabole, perché i loro intelletti sono confinati nelle dimensioni dello spazio e del tempo» [*Ibidem*]. La mediazione concede di parlare agli *idioti* senza banalizzarne il messaggio, il suo scopo è infatti quello di «[p]redicare [...] nella loro lingua, una libertà che non abita dentro quelle dimensioni» [*Ibidem*]. Di conseguenza il colore, le parabole, i manifesti, gli inni e le «epoee 'sceneggiate' per commuovere il popolo» [*Ivi*, 1566] sono strumenti che, pur lavorando entro certi limiti (convenzioni), hanno come scopo il loro abbattimento: «[l]a santità-azione e l'arte-preghiera si apparentano in questo paradosso: d'essere sciolte dai limiti comuni, eppure di muoversi dentro questi limiti» [*Ivi*, 1567]. Il limite è strumentale e mai concettuale: in una simile considerazione si esprime chiaramente la finalità del ricorso di Morante stessa a convenzioni del popolare, in ricerca di una lingua comune che permetta un movimento collettivo a partire da ciò che è familiare, dalla lingua madre e non dal trauma.

Anche in questo contesto, si precisa quanto il funzionamento di simili mediazioni si realizzi soltanto in relazione a una partecipazione reale alla vita popolare. La possibilità di mediare la luce deriva infatti al Beato, in primo luogo, dal suo essere «pazzamente e irrimediabilmente innamorato» [*Ivi*, 1565] degli stessi colori, del modo sensibile attraverso cui la luce si manifesta. Dei colori – da considerare, nella metafora qui impostata, come l'emblema delle tecniche popolari – va percepita e solo in seguito estrapolata la bellezza, se si desidera che esprimano al meglio la luce. L'uso che se ne fa non è limitatamente strategico-utilitaristico.

Infine, lo stesso ragionamento di Morante attorno ai tre nomi del Beato Angelico può rappresentare un commento indiretto alla propria concezione del romanzo, che presto avrà

compimento nella *Storia*. I nomi del frate (Guido di Pietro, Giovanni da Fiesole, Beato Angelico) dichiarano l'appartenenza dell'uomo a mondi diversi: quello materiale della nascita, quello sociale del ruolo e quello eterno del mito, della leggenda popolare. La stratificazione anagrafica si fa figura di una compresenza, nella propria arte, di molteplici dimensioni, le quali si compenetrano. Solo la commistione fra le tre può produrre un linguaggio in grado di parlare agli *idioti* e di farlo attraverso una forma sublime, che sappia mediare la luce senza degradarla. In particolare, va sottolineata la presenza della storia nel mito: non si è popolari fuori da una storia individuale e sociale; il primo requisito della popolarità è il confronto con il proprio tempo: «[i]l confronto con la Storia è un'altra delle prove necessarie che la *presenza* nel mondo richiede agli artisti e ai religiosi intesi all'azione» [*Ivi*, 1568].

I saggi qui richiamati, attraverso il ricorso ad alcune parole chiave, quali propaganda, partecipazione, consolazione, familiarità, eccesso (barocco), comunicabilità, permettono di sintetizzare la concezione morantiana di arte popolare, sistematizzando ragionamenti precedentemente già suscitati dalle recensioni sul cinema. Ad emergere in maniera sufficientemente chiara è che, per Morante, il nodo dell'arte popolare coinvolge maggiormente una riflessione sull'intellettuale e sulla sua funzione, piuttosto che un ragionamento stretto sul pubblico o sulle tecniche di gradimento di massa.

8. «L'apassionata tensione e il necessario fallimento»: Aracoeli e il romanzo popolare

Non ci resta a questo punto che chiederci cosa rappresenti *Aracoeli* nella parabola del romanzo artistico-popolare, la quale ha raggiunto il proprio vertice con *La Storia*. *Aracoeli*, è stato più volte ribadito, viene considerato la palinodia della precedente produzione letteraria di Morante e, in particolare, viene letto come il rovescio della *Storia*. Per Fortini, ad esempio, il romanzo estremo della scrittrice rappresenta senza dubbio un'«autocritica alla mistica bianca di *La Storia*»,¹⁴⁹ in cui «i temi e i luoghi dell'opera di questa nostra grande scrittrice sono [...] raccolti e insieme stravolti, virati ad un ultravioletto di orrore».¹⁵⁰

¹⁴⁹ Fortini F., *Aracoeli*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1982, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1593.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 1594.

In questo processo “chimico” di degradazione generale, risulta coinvolto lo stesso progetto di romanzo popolare, di cui *Aracoeli*, di primo acchito, sembrerebbe rappresentare il fallimento dichiarato. Se si osserva, ad esempio, l’evoluzione di quelli che potrebbero essere definiti i marcatori superficiali e immediati del popolare morantiano, i soggetti e i luoghi in cui ambienta la narrazione, è impossibile non percepire un senso di corruzione.

Partiamo dai soggetti: i bambini, gli umili, i ragazzini, gli animali. Nessuno di essi mantiene la funzione rivestita nei romanzi precedenti. I bambini – si pensi a Manuele – non solo sono *bruttini*, deturpati da una vista fragile, ma crescono e sono destinati, perciò, alla deformazione fisica e caratteriale; i ragazzini, quelli che avrebbero dovuto salvare il mondo, a propria volta, dopo una ribellione più urlata che vissuta, si adeguano di buon grado al sistema contro cui avevano lottato; gli animali, addirittura, quasi scompaiono; gli umili, i semplici sono deviati, corrotti dall’ideologia borghese del consumo, allegorizzata in maniera icastica dalla ninfomania di Aracoeli, che inquina, nel personaggio popolare per eccellenza (donna giovane e analfabeta proveniente da un luogo esotico), la sorgente pura del sesso, trasformandone la vitalità e il mistero in coazione morbosa.

Per quanto concerne i luoghi, le ambientazioni classiche di un romanzo popolare – i bassifondi cittadini, possibilmente di una città del sud; località esotiche o quantomeno isolate, lontane dalla civiltà; e ovunque le osterie, le bettole, i bordelli – sono simbolicamente ingoiati dalla tentacolare periferia urbana di Milano, figura di una globalizzazione che appiattisce e standardizza il mondo, trasformandolo in qualcosa di uniformemente grigio e freddo, in cui lo squallore della povertà non trova più alcuna compensazione in forme o spazi di comunità alternative.

Andando maggiormente in profondità, risultano presenti ma irrimediabilmente intaccati quelli che si potrebbero definire i modi tipici della letteratura popolare:¹⁵¹ il fiabesco, il romanzesco e il melodrammatico, in particolare. Di conseguenza, l’effetto provocato dal loro richiamo risulta più straniante che coinvolgente. L’immaginazione scade negli stereotipi di zia Monda e nelle sue filastrocche da educanda; l’avventura diventa un viaggio barcollante in una terra pietrificata, che assume i contorni allucinati di un incubo;

¹⁵¹ Sul concetto di modo letterario cfr. Frye N., *Anatomia della critica: quattro saggi. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), Traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969 e Ceserani R., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari 1999.

la fantasia diventa sinonimo di un'ingenuità nociva e disabilitante; ogni magniloquenza e grandiosità si perde nella ripetizione di piccoli gesti nevrotici. In *Aracoeli* le fiabe non finiscono bene e fanno piangere, i castelli sono rovine o torri della morte, presidiate da rapaci pronti a sbranare qualsiasi rimasuglio di vita; i giardini sono l'anticamera di un bordello, le profezie mentono, gli amuleti falliscono.

Da un punto di vista formale, come è già stato fatto notare, il disegno narrativo perde in coerenza e linearità, ostacolando un coinvolgimento immediato nella vicenda. Anche la scelta di una voce narrante vittimistica, imperniata sul lamento, ostruisce i processi di commozione e immedesimazione, trasformando il possibile effetto catartico e comunitario del *pathos* in una condizione emotiva stagnante e prettamente individualistica. Lo stile, a propria volta, si agglutina in un eccesso di ornato, che allenta la presa diretta della parola sulla realtà, dichiarando una condizione di difficoltà e sfiducia.

Potremmo, per sintetizzare il concetto in un'immagine, interpretare il personaggio di Aracoeli come la figura per eccellenza del popolare morantiano e quindi dedurre dalla sua sorte quella del progetto letterario perseguito dall'autrice durante tutto l'arco della sua carriera artistica. L'immagine icastica del popolare risulterebbe essere, a questo punto, quella del *revenant* che infesta gli incubi di Manuele: un'Aracoeli che fu bella e ingenua e pura, ma che ora, grassa e brutta, si dimena libidinosamente e scandalosamente di fronte agli occhi allibiti e semiciechi del figlio. Manuele la chiama la «vendetta di Aracoeli» [A. II, 1417] e, seguendo la metafora impostata, la si potrebbe definire anche la vendetta rabbiosa della letteratura popolare contro la propria stessa impossibilità.

Un'impossibilità che si fa palese nello scadimento di tecniche, temi e figure del popolare, ma che riguarda più profondamente la mancanza di un interlocutore – significativa l'assenza di dedica all'inizio del romanzo – e il fallimento della funzione intellettuale presupposta dal progetto del romanzo popolare. Come si è fin qui cercato di dimostrare, infatti, Morante fonda gramscianamente la scelta e la sperimentazione di soluzioni “popolari” attorno a una riflessione complessiva sul poeta come intellettuale e sul suo possibile rapporto con gli altri e con la storia, di cui vorrebbe farsi voce epica: comprensibile e condivisa. Negli anni Ottanta, ciò che nel decennio prima sembrava ancora possibile, pare evaporare in una stagnazione politico-culturale e sociale che nega e rimuove ormai definitivamente il fermento che, dalla Resistenza, era sopravvissuto

sotterraneamente fino a riesplodere nei movimenti degli anni Sessanta-Settanta. *Aracoeli* è quindi – e senza dubbio – una denuncia rivolta all'intellettuale (alla letteratura e al romanzo) e alla società.

Eppure, la lettura che fin qui si è proposta del romanzo, volta a valorizzarne l'ambiguità, ha dimostrato come, nella trama, nel personaggio, nel ricorso a una certa figuralità, le spinte decostruttive convivano in esso con la tenacia di tensioni contrarie. Fortini lo scriveva riguardo a *Il Dottor Živago* di Pasternak, individuando la grandezza dell'opera nella compresenza di «“appassionata tensione” e “necessario fallimento”». ¹⁵² L'ambiguità di *Aracoeli* potrebbe essere individuata in questo suo rappresentare una denuncia radicale, ma non una sconfitta: nel suo fallire senza smettere di tendere appassionatamente a un messaggio comune.

Il discorso vale anche per il progetto del romanzo popolare, il quale ha costituito del resto il motore primario della serie di mediazioni che l'autrice ha esercitato sul proprio peculiare modo di fare romanzo nel Novecento. Se il progetto è usurato, mortalmente intaccato, non è morto in quanto non si è ridotto al silenzio. Come scrisse sempre Fortini: «Morante [...] non si limita a ripetere – come ormai, con la leggerezza dei dannati, i primi venuti sanno fare – l'elogio della morte perché lo rende inseparabile dalla passione disperata e dalla pietà». ¹⁵³ Nell'ossimoro *passione disperata*, che sintetizza magnificamente l'arte di questa scrittrice, si sente risuonare quella compresenza di tensione e fallimento che il critico aveva individuato in Pasternak, a cui però si aggiunge – quale tratto peculiare di questa scrittrice – la *pietà*: che non è soltanto l'accondiscendenza e pazienza materna verso le creature, ma, in senso classico, l'appartenenza e devozione a qualcosa di più grande. In questo Morante si conferma come un'intellettuale – o meglio, un poeta – attento al suo mandato sociale, politico, etico e “religioso”, anche mentre ne denuncia lo stato patologico:

La Morante è probabilmente il solo scrittore italiano che mantiene un legittimo legame con quel grande mandato. Fa stormire tutto il suo bosco di parole, non si risparmia, fissa le rive estreme. La sua è una splendida «battaglia di sganciamento». ¹⁵⁴

¹⁵² Fortini cita a propria volta le parole di Adorno e Horkheimer in *Dialettica dell'illuminismo*, riprese da Solmi nell'introduzione a *Minima Moralia*. Cfr. Fortini F., *Rileggendo Pasternak*, «Comunità», XII, 58 marzo 1958, in Id., *Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie*, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., P. 309.

¹⁵³ Fortini F., *Aracoeli*, cit., p. 1600.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 1599.

Bibliografia

Opere di Elsa Morante

- Opere*, a cura di Cecchi C., Garboli C., voll. I e II, Mondadori, Milano 1988-1990.
Racconti dimenticati, a cura di Irene Babboni, Einaudi, Torino 2002.
Pro o contro la bomba atomica, Adelphi, Milano 1987.
Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito), Nottetempo, Roma 2004.
Menzogna e sortilegio (1948), Einaudi, Torino 1994.
Menzogna e sortilegio (1948), Einaudi, Torino 1961.
Menzogna e sortilegio (1948), Einaudi, Torino 1966.
La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-51, a cura di Fofi G., Einaudi, Torino 2017.
L'Isola di Arturo (1957), Einaudi, Torino 1969.
Alibi (1958). In *appendice Quaderno inedito di Narciso*, Einaudi, Torino 2004.
Le straordinarie avventure di Caterina, Einaudi, Torino 1959.
Il mondo salvato dai ragazzini, Einaudi, Torino 1968.
Il mondo salvato dai ragazzini (1968), Einaudi, Torino 1971.
La Storia, Einaudi, Torino 1974.
La cultura spagnola fra ieri e domani, «Corriere della Sera» e «L'Unità», 15 maggio 1976.
Aracoeli, Einaudi, Torino 1982.

Opere su Elsa Morante

- AA. VV.,
Per Elsa Morante. La narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del Novecento,
Linea d'Ombra, Milano 1993.
Morante un secolo: cento anni dalla nascita di Elsa, «Nuovi Argomenti», 5. Serie, 57, 2012.

AGAMBEN GIORGIO

La festa del tesoro nascosto, in AA.VV., *Per Elsa Morante*.

ASOR ROSA ALBERTO

Il linguaggio della pubblicità, «La fiera letteraria», 6 ottobre 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75*.

BALESTRINI NANNI (ET AL.),

Contro il «romanzone» della Morante, «il manifesto», 18 luglio 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75*.

BALZANI LUCIA

Pale blue. L'infelice maschio tra L'isola di Arturo e Aracoeli di Elsa Morante, relazione tenuta al convegno organizzato dall'Università dell'Aquila, *A sessanta anni dall'Isola di Arturo*, novembre 2018.

BARDINI MARCO

Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta, Nistri-Lischi, Pisa 1999.

Dei "fantastici doppi", ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico in Lugnani L.,

Scarano E., et al. (a cura di), *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*.

Elsa Morante e il cinema, ETS, Pisa 2014.

BAZZOCCHI MARCO ANTONIO

Corpi incrociati: Elsa Morante, in Id., *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*.

BERARDINELLI ALFONSO

Elsa Morante e il sogno della cattedrale, in Motta A. (a cura di), *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante*.

Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo, in AA. VV., *Per Elsa Morante. La narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del Novecento*.

BERNABÒ GRAZIELLA

La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura, Carocci, Roma 2012.

BORGHESI ANGELA

Una storia invisibile. Morante Ortese Weil, Quodlibet, Macerata 2015.

L'anno della Storia 1974-75. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica, Quodlibet, Macerata 2018.

BOSCAGLI MAURIZIA

Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History in Marotti M. O. (a cura di), *Revising the Canon. Contemporary Women Writers*.

BRUGNOLO STEFANO

Il chisciottismo dei periferici. Sulle dinamiche del desiderio mimetico ne L'Isola di Arturo di Elsa Morante, in Antonello P., Fornari G. (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*.

BUBA ANGELA

Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura, Rocco Carabba, Lanciano 2016.

CALDERONI SARA

(a cura di), *Elsa Morante e il romanzo*, Cisle (Centro internazionale di studi sulle letterature europee), Marco Saya edizioni, Milano 2018.

CALVINO ITALO

Un romanzo sul serio, «L'Unità», 1948.

Allora Hugo disse alla Morante..., «L'Espresso», 1° settembre 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75*.

CARDINALE ELEONORA

«O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri»: prime osservazioni sul quaderno di Narciso, in Zagra G., Buttò S. (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*.

Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso, in Cardinale E., Zagra G. (a cura di), «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*.

CASES CESARE

«La Storia». Un confronto con «Menzogna e sortilegio», in «Quaderni Piacentini», n. 53-54, dic. 1974.

CAZALÉ BÉRARD CLAUDE

Donne tra memoria e scrittura: Fuller, Weil, Sachs, Morante, Carocci, Roma 2009.

Il romanzo in-finito, «Testo & Senso», n. 13, 2012.

DE CECCATTY RENÉ

Elsa Morante: una vita per la letteratura (2018), Neri Pozza, Vicenza 2020.

CECCHI CARLO, GARBOLI CESARE

Cronologia, in Morante E., *Opere*, vol. I.

Fortuna critica, in Morante E., *Opere*, vol. II.

Prefazione, in Morante E., *Opere*, vol. I.

CIVES SIMONA

Elsa Morante «senza i conforti della religione», in Buttò S., Zagra G. (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*.

CORDATI BRUNA

Menzogna e sortilegio. Lo spazio della metamorfosi, in «Paragone - letteratura», n. 450, agosto 1987.

Aracoeli: il racconto ed il rumore, in Gruppo la Luna, *Lecture di Elsa Morante. Terzo quaderno*.

D'ANGELI CONCETTA

Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Carocci, Roma 2003.

DAVID MICHEL

Entretien: Elsa Morante, «Le Monde», 13 aprile 1968.

DE ROGATIS TIZIANA

Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio, in «Allegoria», n. 80-2020.

DEBENEDETTI GIACOMO

L'Isola della Morante (1957), in Debenedetti G., *Saggi*.

L'isola di Arturo, in «Nuovi Argomenti», 26, 1957.

DELL'AIA LUCIA

Tradizione ariostesca e memoria mitologica in Menzogna e sortilegio, in «Cuadernos de Filologia italiana», 24, 2017, <https://doi.org/10.5209/CFIT.55455>.

La parodia nei romanzi di Elsa Morante, «Cuadernos de Filologia Italiana» vol. 14, 2021, https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.48727.

DELL'ORCA ALESSIA

Le illustrazioni di copertina nei romanzi di Elsa Morante, in Zagra G., Buttò S. (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*.

DELLA COLETTA CRISTINA

Plotting the past. Methamorphoses of historical narrative in modern italian fiction, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 1996.

DI FAZIO ANGELA

Tra crisi e riscatto: Elsa Morante legge Ernesto De Martino, Pendragon, Bologna 2017.

DONNARUMMA RAFFAELE

«*Menzogna e sortilegio*» oltre il bovarismo, in «Allegoria», a. 11, n. 31, 1999.

FAIENZA LUCIA

Dalla storia al mito. Palinodie dell'ultima Morante, «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 14, 2016.

FARNETTI MONICA

Tutte signore di mio gusto: profili di scrittrici contemporanee, La Tartaruga, Milano 2008.

FOFI GOFFREDO

L'età dell'oro a Montesacro, «il Manifesto», 10 novembre 1982.

Introduzione, in Morante E., *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche*.

FOLLI ANNA

Morante-Moravia: storia di un amore, Neri Pozza, Vicenza 2018.

FORTINI FRANCO

Aracoeli, «Corriere della Sera», 14 novembre 1982, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*.

FORTINI LAURA

Misserville G., Setti N. (a cura di), *Morante la luminosa*, Iacobelli, Roma 2015.

FORTUNA SARA, GRAGNOLATI MARCO,

Introduction, in Id. (a cura di), *The Power of Disturbance*.

(a cura di), *The power of disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Legenda/Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2009.

GAMBARO ELISA

Immagini di spazialità nei racconti di Elsa Morante e Katherine Mansfield, in «CULTURE» 2003:17.

GARBOLI CESARE

Un libro solo in «Panorama mese», 1982.

Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante, Adelphi, Milano 1995.

Aracoeli, «Panorama mese» 1982, ora in Id., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*.

Elsa come Rousseau, «La Repubblica», 20 maggio 1995 ora in Garboli C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*.

Dovuto a Elsa in Morante E., *Racconti dimenticati*.

Gli ultimi anni di Elsa: Aracoeli, in Id., *Falbalas: immagini del Novecento*.

Introduzione, in Morante E., *Alibi*.

Introduzione, in Morante E., *Menzogna e sortilegio*.

Prefazione, in Morante E., *Pro o contro la bomba atomica*.

GINZBURG NATALIA

Elzeviri, «Corriere della Sera», 30 giugno 1974.

GIORGIO ADALGISA

Nature vs Culture: repression, rebellion and madness in Elsa Morante's Aracoeli, «MLN» vol. 109, n. 1, gennaio 1994, <https://doi.org/10.2307/2904930>.

GIUNTOLI LIVERANI FRANCESCA

Elsa Morante: l'ultimo romanzo possibile, Liguori, Napoli 2008.

GRAGNOLATI MARCO

Amor che move: linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante, il Saggiatore, Milano 2013.

Differently Queer: Temporality, Aesthetics, and Sexuality in Pier Paolo Pasolini's Petrolio and Elsa Morante's Aracoeli, in Holzhey C., Gragnolati M., *De/Constituting Wholes: Towards Partiality Without Parts*.

GRUPPO LA LUNA

Lecture di Elsa Morante. Terzo quaderno, Rosenberg & Sellier, Torino 1987.

HOLZHEY CHRISTOPH, GRAGNOLATI MARCO

De/Constituting Wholes: Towards Partiality Without Parts, Turia + Kant, Vienna 2017.

JEULAND-MEYNAUD MARYSE

Le Identificazioni Della Donna Nella Narrativa Di Elsa Morante, in «Annali D'Italianistica», vol. 7, 1989.

LA MONACA DONATELLA

Elsa Morante. «La risposta celeste della scrittura», Bonanno, Roma 2018.

LATTARULO LEONARDO

Il giudizio di Lukács su Morante, in Buttò S., Zagra G. (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*.

LEONELLI GIUSEPPE

(a cura di), *Elsa Morante. Nel centenario della nascita*, Studium srl, Roma 2012.

LUCAMANTE STEFANIA

Elsa Morante e l'eredità proustiana, Cadmo, Fiesole 1998.

Elsa Morante's politics of writing: rethinking subjectivity, history, and the power of art, Fairleigh Dickinson University press, Madison 2015.

LUCAMANTE STEFANIA, WOOD SHARON

Under Arturo's Star: the Cultural Legacies of Elsa Morante, Purdue University press, West Lafayette 2006.

LUGNANI LUCIO, ET AL.

(a cura di), *Per Elisa: studi su Menzogna e sortilegio*, Nistri-Lischi, Pisa 1990.

MARTÍNEZ GARRIDO ELISA

(a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo 21.*,
Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2003.
I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica, Agorà & Co, Lugano 2016.

MAZZIOTTI MARIA PIA, LATTARULO SIMONA

(a cura di), *Una signora di mio gusto: Elsa Morante e le altre*, Apeiron, Roma 2005.

MENGALDO PIER VINCENZO

Elsa Morante, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento.*
Menzogna e sortilegio, in Moretti F., (a cura di), *Il romanzo*, vol. V.

MORANTE DANIELE

L'Amata. Lettere di e a Elsa Morante, Einaudi, Torino 2012.

MORANTE MARCELLO

Maledetta benedetta: Elsa Morante e sua madre, Garzanti, Milano 1986.

MOTTA ANTONIO

(a cura di), *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante*, in «Il Giannone» X, 19-20, gennaio-
dicembre 2012.

OLIVA CECILIA

«Una fabbrica di ombre equivoche»: note sui manoscritti di 'Aracoeli' di Elsa Morante, in
Battistini L., Caputo V., De Blasi M., Liberti G.A., Palomba P., Panarella V., Stabile A. (a cura
di), *La letteratura italiana e le arti.*
Nel laboratorio di Elsa Morante: percorsi critici e filologici tra le carte di Aracoeli, tesi di
Dottorato di ricerca in Italianistica, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma 2017.

PALANDRI ENRICO, SERKOWSKA HANNA

(a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Ca' Foscari digital publishing, Venezia 2015.
Per Elsa Morante nel centesimo anniversario di nascita, in Id. (a cura di), *Le fonti in Elsa
Morante.*

PAMPALONI GENO

L'oscura madre, «il Giornale», giovedì 18 novembre 1982.

PANCRAZI PIETRO

Fantasia e sortilegio della Morante [1948], in Id., *Scrittori d'oggi: segni del tempo: serie quinta.*

PARIS RENZO

La Morante, un'espressione della piccola borghesia, «il manifesto», 21 luglio 1974, ora in
Borghesi A., *L'anno della Storia, 1974-75.*

PASOLINI PIER PAOLO

Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia, «Tempo», 2 agosto 1974, ora in Borghesi
A., *L'anno della Storia 1974-75.*

PEDULLÀ WALTER

Bocciata in storia, «Ecos. Rivista mensile a cura dell'ENI», dicembre 1974-gennaio 1975, ora in
Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75.*
Non è «popolare» il «romanzo popolare» di Elsa Morante, «Avanti!», 17 agosto 1974, ora in
Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75.*

L'alibi del popolo, «Avanti!», 8 settembre 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75*.

PISCHEDDA BRUNO

La grande sera del mondo: romanzi apocalittici nell'Italia del benessere, Aragno, Torino 2004.

PORCIANI ELENA

L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante, Iride, Soveria Mannelli 2006.

Uscire dalla camera dei cliché. La critica su Elsa Morante nel centenario dell'autrice, «Le Parole e le Cose» 19 settembre 2012, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6688>.

La scelta di Don Chisciotte: sulle tracce del Familienromance di Elsa Morante, in «Contemporanea», 11, 2013.

Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante, Sapienza Università Editrice, Roma 2019.

PUCCINI D., SOCRATE M.

(a cura di), *Cosa stanno preparando i nostri scrittori*, in «Italia domani», II, 11-15 marzo 1959.

PUPINO ANGELO RAFFAELE

Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante, Longo, Ravenna 1968.

«*La Storia*» è o non è un capolavoro? in «La Fiera Letteraria», 6 ottobre 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75*.

RICCI GRAZIELLA

L'isola di Arturo. Dalla storia al mito, in «Nuovi Argomenti», n. 62, 1979.

ROMANO LALLA

Elsa e io. Appunti per un ritratto di Elsa Morante, in Schifano J. N., Notarbartolo T. (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*.

ROSA GIOVANNA

Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera, Il Saggiatore, Milano 1995.

Elsa Morante, Il Mulino, Bologna 2013.

ROSSANDA ROSSANA

Una storia d'altri tempi, «il manifesto», 7 agosto 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75*.

SACHERL BRUNO

Il mito di Usepe e il romanzo popolare, «Rinascita», 23 agosto 1974, ora in Borghesi A., *L'anno della Storia 1974-75*.

SANSONI CATERINA

I personaggi di Elsa Morante. Costruzione e dinamiche relazionali dei personaggi nei romanzi di Elsa Morante, Guida Editori, Milano 2019.

SCARANO EMANUELLA

La fatua veste del vero, in Lugnani L., et al., *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*.

SCHIFANO JEAN NOËL, NOTARBARTOLO TJUNA

(a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1993.

SCHIFANO JEAN NOËL

E. M. O la divina barbara. Romanzo confidenziale non finito, Elliot, Roma 2014.

SCHILIRÒ MASSIMO

Il romanzo della cacciata. Su Aracoeli di Elsa Morante, «Rivista di filosofia Vita pensata», Anno VII, Nr. 17, aprile 2018.

Tornare alla casa della madre: Vittorini, Morante, Celati, ETS, Pisa 2019.

SERKOWSKA HANNA

Uscire da una camera delle favole: i romanzi di Elsa Morante, Rabid, Krakow 2002.

SETTI NADIA

Il corpo gaudioso doloroso della scrittura morantiana, in Fortini L., Misserville G., Setti N. (a cura di), *Morante la luminosa*.

SGAVICCHIA SIRIANA

Il realismo impossibile di "Aracoeli", in Calderoni S. (a cura di), *Elsa Morante e il romanzo*.

Memorie di un Don Chisciotte bambino. Sondaggi sul manoscritto di "Menzogna e Sortilegio" di Elsa Morante, in Costa S., Venturini M. (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali. Dal Settecento al Novecento*.

SGORLON CARLO

Invito alla lettura di Elsa Morante (1972-1985), Mursia, Milano 2012.

SITI WALTER

Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini, in «Studi Novecenteschi», Vol. 21, No. 47/48, giugno-dicembre 1994.

SPLENDORINI ILARIA

"Grâce" et "pesanteur": les métaphores animalières dans La Storia et Aracoeli d'Elsa Morante, «Italiens», 12, 2008.

Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: una scrittura delle origini, Le Lettere, Firenze 2010.

STELLARDI GIUSEPPE

La fabbrica del tempo: strutture della temporalità in Aracoeli, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 21, 2014, https://doi.org/10.5209/rev_CFIT.2014.v21.48733.

VENTURI GIORGIO

Elsa Morante, La Nuova Italia, Firenze 1977.

La menzogna della bellezza: Aracoeli, «Narrativa», N. 17, 2000.

VISENTINI DANIELE

Due miserie a confronto nel carteggio fra Elsa Morante e Tommaso Landolfi, Centro studi landolfiani, Siena, <http://www.tommasolandolfi.net>.

ZAGRA GIULIANA

(a cura di), «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, BNCr, 2013.

Santi, sultani e gran capitani in camera mia: inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2012.

La tela favolosa: carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante, Carocci, Roma 2019.

ZAGRA GIULIANA, BUTTÒ SIMONETTA

(a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, Colombo, Roma 2006.

ZANARDO MONICA

"Si nasconde in una vecchia puttana: trovàtemi!" *La prostituzione nelle opere di Elsa Morante*, Hal, 2012, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01314760>.

Strategie comunicative nella Storia di Elsa Morante, in Leonelli G. (a cura di), *Elsa Morante. Nel centenario della nascita*.

"Per amore degli uomini, e a gloria di Dio". *Autocommenti a "La Storia"*, in Zagra G., Cardinale E. (a cura di), "Nacqui nell'ora amara del meriggio". *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*.

Il poeta e la grazia: una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2017.

ZINATO EMANUELE

Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante, «Cuadernos De Filología Italiana», vol. 20, 2013, http://dx.doi.org/10.5290/rev_CFIT.2013.v20.44173.

Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in Aracoeli, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*.

Figure animali nella narrativa italiana del secondo Novecento: Sciascia, Primo Levi, Calvino, Volponi, Morante, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*.

Saggi

ADORNO THEODOR L. WIESENGRUND, HORKHEIMER MAX

Dialettica dell'illuminismo (1947), Einaudi, Torino 1966.

ALFANO GIANCARLO, DE CRISTOFARO FRANCESCO

Il romanzo in Italia. Forme, poetiche, questioni, Carocci, Roma 2018

PIETROMARCHI LUCA (ET AL.)

(a cura di), *La trama nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 2002.

AMALFITANO PAOLO, GARGANO ANTONIO

(a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando*, Pacini editore, Pisa 2014.

ANTONELLO PIERPAOLO, FORNARI GIUSEPPE

(a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Transeuropa, Massa 2009.

ARNAUD NOEL, LACASSIN FRANCIS, TORTEL JEAN

(a cura di), *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto* (1970), Liguori, Napoli 1977.

ASOR ROSA ALBERTO

Letteratura italiana, Einaudi, Torino 1986.

La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala», in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. III.

Scrittori e popolo: saggio sulla letteratura populista in Italia, Samonà e Savelli, Roma 1965.

AUERBACH ERICH

Il calzerotto marrone, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II.

Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (1946), Einaudi, Torino 2000.

Saggi su Dante, Feltrinelli, Milano 1983.

BACHTIN MICHAÏL

L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale (1965), Einaudi, Torino 1979.

Dostoevskij. Poetica e stilistica (1968), Einaudi, Torino 2002.

Estetica e romanzo (1975), Einaudi, Torino 2001.

BALDI VALENTINO

Il sole e la morte. Saggio sulla teoria di Francesco Orlando, Quodlibet, Macerata 2015.

Varia contro Serafino. Costanti figurali in Quaderni di Serafino Gubbio operatore, «Allegoria», n. 79-2019.

BATTISTINI LORENZO (ET AL.)

(a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016.

BAZZOCCHI MARCO

Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento, Mondadori, Milano 2005.

BELPOLITI MARCO

Settanta. Nuova edizione, Einaudi, Torino 2010.

BENJAMIN WALTER

Angelus novus. Saggi e frammenti (1955), Einaudi, Torino 1962.

Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolai Leskov, in Id. *Angelus novus. Saggi e frammenti*.

Tesi di filosofia della storia, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*.

BERARDINELLI ALFONSO

L'incontro con la realtà, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. II.

BERTONI FEDERICO

Realismo e letteratura: una storia possibile, Einaudi, Torino 2007.

BIZZARRI GABRIELE

Di proprietà aliene e orrori culturali: narrative weird e identità ispanoamericane, in Piva M. (a cura di), *PARAdigmi e LETTERATURA popolare*.

BONAFIN MASSIMO

Dialettiche della parodia, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997.

BRIOSCHI FRANCO

Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

BROOKS PETER

L'immaginazione melodrammatica (1976), Pratiche, Parma 1985.

Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo (1984), Einaudi, Torino 1995.

BRUGNOLO STEFANO

Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque, Il Mulino, Bologna 2013.

BRUGNOLO STEFANO, COLUSSI DAVIDE, ZATTI SERGIO, ZINATO EMANUELE

La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento, Carocci, Roma 2016.

BRUNORI VITTORIO

La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare, Marsilio, Venezia 1978.

BUTLER JUDITH

Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, London 1990.

Undoing gender, Routledge, London 2004.

CANGIANO MIMMO

La nascita del modernismo italiano, Quodlibet, Macerata 2020.

CASTELLANA RICCARDO

La teoria letteraria di E. Auerbach. Una introduzione a Mimesis, Artemide, Siena 2008.

Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925), in «Italianistica» anno XXXIX n. I, gennaio-aprile 2010.

CECHOV ANTON

La steppa (1888), Garzanti, Milano 1966.

CELATI GIANNI

Finizioni occidentali. Fabulazione comicità e scrittura, Einaudi, Torino 1975.

CESERANI REMO

Guida allo studio della letteratura, Laterza, Bari 1999.

COSTA SIMONA, VENTURINI MONICA

(a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali. Dal Settecento al Novecento*, ETS, Pisa 2010.

COUÉGNAS DANIEL

Paraletteratura (1992), La Nuova Italia, Firenze 1997.

Dalla «Bibliothèque bleue» a James Bond: mutamento e continuità nell'industria della narrativa, in Moretti F., *Il romanzo*, vol. II.

DE ROGATIS TIZIANA

Elena Ferrante. Parole chiave, edizioni e/o, Roma 2018.

DE ROGATIS TIZIANA, WEHLING-GIORGI KATRIN

Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works, «Allegoria», n. 83-2021.

DEBENEDETTI GIACOMO

Commemorazione provvisoria del personaggio uomo (1965), in Id., *Il personaggio uomo*.

Il personaggio uomo (1970), Il Saggiatore, Milano 2016.

Il romanzo del Novecento (1971), La Nave di Teseo, Milano 2019. *Saggi*, a cura di Berardinelli A., Mondadori, Milano 1999.

DIAZZI ALESSANDRA, PIANZOLA FEDERICO
Conversazione con Francesco Orlando in «ENTHYMEMA» 1, 2009
<https://doi.org/10.13130/2037-2426/421>.

DONNARUMMA RAFFAELE
Disarticolazioni e sopravvivenze: la trama nel romanzo modernista italiano, in «Allegoria», n. 77-2018.
Per una nuova antropologia del personaggio. Sopravvivenze del modernismo e del realismo (1945-oggi), in «Enthymema», nr. XXV, 2020/3, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/13813>.

ECO UMBERTO
Apocalittici e integrati, Bompiani, Milano 1964.
Il superuomo di massa, Bompiani, Milano 1978.

ELKANN ALAIN, MORAVIA ALBERTO
Vita di Moravia (1990), Bompiani, Milano 2018.

FANON FRANTZ
I dannati della terra (1961), Einaudi, Torino 1962.

FORTINI FRANCO
Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie, il Saggiatore, Milano 1965, in Id. *Saggi ed epigrammi*.
Rileggendo Pastenak, «Comunità», XII, 58 marzo 1958, in Id., *Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie*.
L'ospite ingrato: primo e secondo, Marietti, Casale Monferrato 1985.
Per Serantini, in Id., *L'ospite ingrato: primo e secondo*.
Saggi italiani 2, Garzanti, Milano 1987 in Id. *Saggi ed epigrammi*.
Sui confini della poesia, in Id., *Saggi italiani 2*.
Saggi ed epigrammi, a cura di Luca Lenzini, Meridiani Mondadori, Milano 2003.

FORTINI FRANCO, JACHIA PAOLO
Fortini. Leggere e scrivere, Marco Nardi Editore, Firenze 1993.

FREUD SIGMUND
Introduzione al narcisismo (1914), in Freud S., *Opere*, a cura di Musatti C. L., vol. VII.
Il perturbante (1919), a cura di Musatti C. L., Theoria, Roma 1984.
Opere, a cura di Musatti C. L., vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

FRYE NORTHROP
Anatomia della critica: quattro saggi. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari (1957), Traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969.

FUSILLO MASSIMO
L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio (1998), Mucchi, Modena 2012.

GADDA CARLO EMILIO
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (1957), in Id., *Romanzi e racconti* vol. II.
Romanzi e racconti, a cura di Pinotti G., Isella D., Rodondi R., Garzanti, Milano 1989.

Opere V.I Scritti vari e postumi, a cura di Silvestri A., Vela C., Isella D., Italia P., Pinotti G., Garzanti, Milano 1993.

Racconto italiano di ignoto del Novecento in Id., *Opere V.I Scritti vari e postumi*.

GARBOLI CESARE

Falbalas: immagini del Novecento, Garzanti, Milano 1990.

GENETTE GÉRARD

Figure III. Discorso del racconto (1972), Einaudi, Torino 2006.

Soglie. I dintorni del testo (1987), Einaudi, Torino 1989.

GHIDETTI ENRICO

Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare, Editori Riuniti, Roma 1987.

GIRARD RENÉ

Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita (1961), Bompiani, Milano 2005.

GORNI GUGLIELMO, LONGHI SILVIA,

La parodia, in Asor Rosa A. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. V.

GRAMSCI ANTONIO

Lettere dal carcere, a cura di Caprioglio S. e Fubini E., Einaudi, Torino 1965.

Lettere dal carcere, Einaudi, Torino 1947.

Quaderni del carcere, a cura di Gerratana V., Einaudi, Torino 2001.

HAMON PHILIPPE

Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo (1989), CLUEB, Bologna 1995.

IOTTI GIANNI

Sul progetto di una ricerca intitolata «figure dell'invenzione», in Amalfitano P., Gargano A. (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando*.

KERMODE FRANK

Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo (1966), Rizzoli, Milano 1972.

KERN STEPHEN

The Modernist Novel: A Critical Introduction, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

LANDOLFI TOMMASO

Rien va (1963), Adelphi, Milano 1998.

LASCH CHRISTOPHER

La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive (1979), Bompiani, Milano 1981.

LAUSBERG HEINRICH

Elementi di retorica (1949), Il Mulino, Bologna 1968.

LIGUORI GUIDO, VOZA PASQUALE

(a cura di), *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Carocci, Roma 2009.

LUGLIO DAVIDE (ET AL.)

(a cura di), *Colloque Gramsci*, Paris, janvier/février 2019 (atti del convegno in corso di pubblicazione).

LUKÁCS GYÖRGY

Teoria del romanzo (1920), SE, Milano 2004.

Saggi sul realismo (1946), Einaudi, Torino 1950.

Scritti sul realismo, Einaudi, Torino 1957.

Il significato attuale del realismo critico, in Id., *Scritti sul realismo*.

Narrare o descrivere (1936), in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*.

Il marxismo e la critica letteraria, Einaudi, Torino 1964.

Probleme del Realismus, 1. *Essai über Realismus*, Luchterand, Neuwind Und Berlin 1971.

Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, in Id., *Probleme del Realismus*, 1. *Essai über Realismus*.

LUPERINI ROMANO

L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale, Laterza, Roma-Bari 2007.

LUPERINI ROMANO, TORTORA MASSIMILIANO

Il modernismo in Italia, in «Allegoria» n. 63-2011.

Sul modernismo italiano, Liguori, Napoli 2012.

MARCHESE ANGELO

Dizionario di retorica e di stilistica, Mondadori, Milano 1978.

MAROTTI MARIA ORNELLA

(a cura di), *Revising the Canon. Contemporary Women Writers*, Pennsylvania State University press, Penn 1996.

MAZZONI GUIDO

Teoria del romanzo, Il Mulino, Bologna 2011.

MENGALDO PIER VINCENZO

Storia della lingua italiana. Il Novecento, Il Mulino, Bologna 1994.

MERLEAU-PONTY MAURICE

Fenomenologia della percezione (1945), Bompiani, Milano 2003.

MORETTI FRANCO

(a cura di), *Il romanzo*, Einaudi, Torino 2003.

MORTARA GARAVELLI BICE

Manuale di retorica, Bompiani, Milano 1989.

MUSIL ROBERT

L'uomo senza qualità (1930-42), Einaudi, Torino 1957.

MUSITELLI MARIA PIA

Letteratura artistica, in Liguori G., Voza P. (a cura di), *Dizionario gramsciano 1926-1937*.

NIGRO SALVATORE

Popolo e popolarità, in Asor Rosa A. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. V.

OL'GA M. FREJDENBERG

L'origine della parodia, in Bonafin M., *Dialettiche della parodia*.

ORLANDO FRANCESCO

Per una teoria freudiana della letteratura (1973), Einaudi, Torino 1992.

Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti, Einaudi, Torino 1993.

Illuminismo, barocco e retorica freudiana, Einaudi, Torino 1997.

PANCRAZI PIETRO

Scrittori d'oggi: segni del tempo: serie quinta, Laterza, Bari 1950.

PASOLINI PIER PAOLO

(a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (1955), Garzanti, Milano 2019.

Cos'è questo golpe? Io so, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974.

Petrolio, Mondadori, Milano 2005.

Scritti corsari (1975), Garzanti, Milano 2008.

Lettere luterane (1976), Garzanti, Milano 2009.

Abiura della "Trilogia della vita", in Id., *Lettere luterane*.

Per il cinema, Mondadori, Milano 2001.

Incontro con Pasolini, in Id., *Per il cinema*.

PAVEL THOMAS G.

Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo, Einaudi, Torino 1992.

PELLINI PIERLUIGI

Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante, Artemide, Roma 2016.

Realismo e sperimentalismo, in Tortora M. (a cura di), *Il modernismo italiano*.

PEROSA SERGIO

Il realismo non si piega all'intreccio. Una nota, in Amalfitano P., et al. (a cura di), *La trama nel romanzo del '900*.

PETRONIO GIUSEPPE

Letteratura di massa letteratura di consumo: guida storica e critica, Laterza, Bari 1979.

PIRANDELLO LUIGI

Il fu Mattia Pascal (1904) in id., *Tutti i romanzi*, vol. I.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore, in Id., *Tutti i romanzi*, vol. II.

Tutti i romanzi, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973.

PIVA MARIKA

(a cura di), *PARAdigmi e LETTERATURA popolare*, I libri di Emil, Città di Castello (PG) 2021.

Introduzione, in Piva M., (a cura di), *PARAdigmi e LETTERATURA popolare*.

POE EDGAR ALLAN

Opere scelte, a cura di Manganelli G, Mondadori, Milano 1971.

La filosofia della composizione (1846), in Id. *Opere scelte*.

PRALORAN MARCO

Il tempo nel romanzo, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. II.

PROPP VLADIMIR

Morfologia della fiaba (1929), Einaudi, Torino 1966.

RACCIS GIACOMO

La trama, Carocci, Roma 2018.

RANK OTTO

Il doppio. Il significato del doppio nella letteratura e nel folklore (1914), Sugar Co. Edizioni, Milano 1987.

RICOEUR PAUL

Tempo e racconto, vol. 1 (1983), Jaca Book, Milano 1986.

Architettura e narritività (1994), in Riva F. (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*.

RIVA FRANCO

(a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Castelvecchi, Roma 2013.

RODLER LUCIA

Romanzo e cultura popolare, in Alfano G., de Cristofaro F., *Il romanzo in Italia. Forme, poetiche, questioni*, vol. I.

SABA UMBERTO

Ernesto (1975), a cura di Grignani M. A., Einaudi, Torino 2015.

SINI STEFANIA

Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico, Carocci, Roma 2011.

SOMIGLI LUCA, MORONI MARIO

Italian modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde, University of Toronto Press, Toronto 2004.

SPINAZZOLA VITTORIO

La democrazia letteraria: saggi sul rapporto fra scrittori e lettori, Edizioni di comunità, Milano 1984.

STARA ARRIGO

L'avventura del personaggio, Le Monnier, Firenze 2004.

STURLI VALENTINA

Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando, Quodlibet, Macerata 2020.

TENCA CARLO

Giornalismo e letteratura nell'Ottocento, a cura di G. Scalia, Bologna 1959.

TESTA ENRICO

Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo, Einaudi, Torino 2009.

TORTEL JEAN

Il romanzo popolare, in Arnaud N., Lacassin F., Tortel J. (a cura di), *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*.

TORTORA MASSIMILIANO

(a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma 2018.

TOZZI FEDERIGO

Come leggo io (1924), in Tozzi F., *Pagine critiche*.

Pagine critiche, a cura di Bertoncini G., ETS, Pisa 1993.

WEIL SIMONE

L'ombra e la grazia, traduzione di Franco Fortini, Rusconi, Milano 1985.

WOOLF VIRGINIA

Diario di una scrittrice, a cura di Leonard Woolf, Minimum Fax, Roma 2019.

Nota introduttiva in Cechov A., *La steppa*.

ZANOTTI PAOLO

Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile, Le Monnier, Firenze 2001.

ZATTI SERGIO

Il Furioso fra epos e romanzo, Pacini Fazzi, Lucca 1990.

ZINATO EMANUELE

Culture et critique littéraire chez Gramsci, in Luglio D., Desogus P., Khaghani A., Sturli V. (a cura di), *Colloque Gramsci*.

Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana, Quodlibet, Macerata 2015.

Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico controtempo, «Il Verri», 46, giugno 2011.