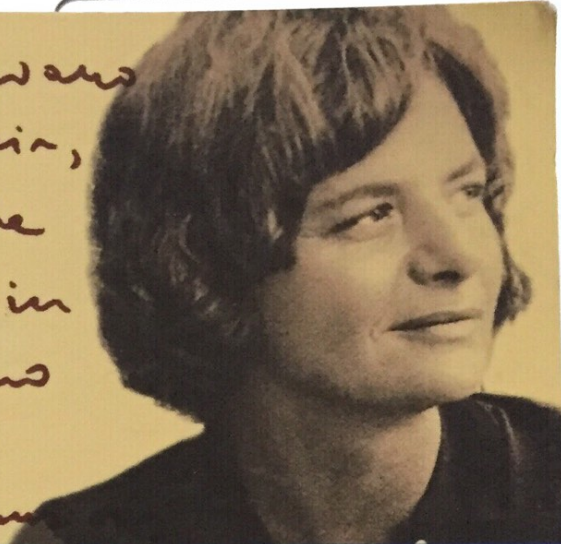


Le condizioni, che avevano
voluto volmi in Germania,
era simili a quelle che
avevano favorito B. M. in
Italia. A. H. ~~è~~ ~~tra~~ l'uno
l'altro erano ~~stati~~
qualmente, nella loro fun



PROFILI DI STORIA LETTERARIA
A CURA DI ANDREA BATTISTINI

Elsa Morante

DI GIOVANNA ROSA



Itinerari

Aracoeli, il romanzo andaluso di Manuel

1. IL «POVERO, ULTIMO ROMANZO ANDALUSO»

L'ultimo romanzo morantiano, pubblicato nel 1982, esibisce la lontananza dalle opere precedenti nella nuda essenzialità del paratesto; priva di ogni soglia, 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. Solo l'immagine di copertina, un particolare del *Seminatore* di Van Gogh, suggerisce la tonalità cromatica, allucinata e stravolta, del racconto. È la prima e più evidente spia del crollo di fiducia che Morante patisce dopo il successo strepitoso, ma contrastato, della *Storia Romanzo*. Certo, la «tentazione irresistibile dell'arte» non si attenua, ma nel quarto libro prevalgono i timbri del disinganno che, germinato da angosce esistenziali, è accresciuto dalla visione desolata di una civiltà prossima al tracollo. Il narratore non offre alcuna guida di lettura perché appannata e indefinibile è la fisionomia dei lettori elettivi: il clima ideologico e politico su cui si sono chiusi gli anni Settanta inclina verso forme d'imbarbarimento cruento; la generazione dei ragazzini che doveva «salvare il mondo» ha ribaltato l'utopia sessantottesca in una «zuffa di sigle e motti», simile a una demente «sbornia domenicale» (p. 1054).

Questo «povero, ultimo romanzo andaluso» (p. 1200) è davvero tale: Morante recupera il repertorio di motivi, personaggi e procedimenti già esperiti negli altri libri, virandoli con bagliori di luce livida: «autocritica alla mistica bianca della *Storia*» (Fortini), *Aracoeli* racconta una definitiva discesa alle madri che termina in una «deserta pietraia», dove una fantasmatica voce femminile, simile «a un rantolo futile di animale», chiude il varco ad ogni parola di conforto: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire» (p. 1428). Come Elisa, anche

il protagonista Manuel, nella fanciullezza, ha sognato «possibili voli verso nidi leggendari», da cui far discendere la propria «stirpe di gitani o di mendicanti o di toreri o di banditi o di Grandi Idalghi»; ma gli antichi fumi di casa De Salvi hanno perso ogni sortilegio, diventando «favolette parrocchiali», «curiosi pettegolezzi da cucina» (p. 1068). In eco al grido notturno di Nunziata, «tenero, stranamente feroce, e puerile», Aracoeli risponde con «un urlo femminile atroce, laido e tragico» (p. 1162); l'avventura allegrissima dei giovani partigiani della brigata Libera si involgarisce negli imbrogli di «due frocetti bugiardi vagabondi e ladri di galline». A denunciare il senso di smarrimento autoriale sono soprattutto i personaggi ragazzi: se l'ombra del giovane guerrigliero Manuel, lo zio andaluso mai conosciuto, poco conserva della grazia futile del bel cugino Edoardo, Daniele, l'attendente di papà Eugenio, che pur gode della gioiosità «pazzariella» del popolano analfabeta, soccombe al fascino corruttore che ammorba la casa dei Quartieri Alti. Resta il «capriccioso e mamarolo» Pennati, delineato con ilari note fumettistiche, ma la sua apparizione è fugace, confinata nel periodo breve del collegio. Ancora più rovinosa l'assenza degli animali con ruolo protagonista: il cane Balletto è solo immagine di rimpianto per «una rara stagione di amicizia, piuttosto recente e già perduta» (p. 1452).

È il titolo a suggerire, in limine, l'approdo tormentato del lungo percorso morantiano. Aracoeli è un gran bel nome, ricco di sfaccettature plurime, ma è troppo esibito per non insospettire il lettore: l'opera dell'82 ha l'intento ambizioso di schizzare l'affresco iperrealistico di un mondo avviato alla catastrofe, coagulandone le tensioni distruttive nella figura della giovane andalusa. Annotato a mano su un foglietto sparso, il progetto del romanzo carica il personaggio femminile di una responsabilità escatologica:

(Aracoeli) creatura che si vendica (inconsapevolmente) dei delitti collettivi con la propria degradazione e distruzione – Decadenza e rovina della civiltà borghese (*Le stanze di Elsa*, p. 65).

L'immagine apocalittica della «gran sera della civiltà» (Pischedda) si raggruma nello scioglimento: «il finale deve dare il senso della fine del mondo» (*ibidem*). Il nesso profondo fra dimensione antropologica e orizzonte collettivo, sempre sotteso alla prosa morantiana, in *Aracoeli* si estremizza e l'urto fra i due poli crea una sorta di cortocircuito drammatico. I timbri espressivi della visionarietà allucinata proiettano il destino della maternità sullo scenario contemporaneo, dove i macchinismi alienanti della tecnologia e i messaggi massificati della mercificazione hanno spento ogni slancio di vitalità naturale.

2. IL NARRATORE «CANUTO NARCISO»

Dopo il grande esperimento della *Storia Romanzo*, la scrittrice torna alla scelta della narrazione in prima persona: ma questa volta, a differenza della schiva e solitaria Elisa e del fanciullo appassionato Arturo, l'alibi Manuel è un «canuto Narciso che non crepa».

Nulla ci viene risparmiato nella descrizione di questo «vecchio borghese, inutile, laido», intellettuale degradato a banale correttore di bozze, omosessuale impotente, narcotizzato dalle droghe, a cui «pareva scandaloso farsi uomo» (p. 1127) e che si sente un intruso sempre e ovunque, «fra ricchi e poveri, e rivoluzionari e conservatori, e fascisti e comunisti e moderati» (p. 1107). La serie plurima degli autoritratti è condotta con i procedimenti della deformazione denigratoria:

Di statura mediocre, di gambe troppo corte rispetto al busto, il mio aspetto riunisce, mal combinate, la gracilità e la corpulenza. Dal torace, folto di pelame nero, lo stomaco e il ventre con la loro gonfiezza sedentaria sporgono sulle gambe sottili e pesano sulle parti genitali (gli «attributi della virilità») donde io subito allontano la mia vista umiliata. I piedi, alquanto sudici, sono larghi, malformati nelle dita. La testa riccioluta e piuttosto grossa si attacca rozzamente al collo spesso e corto, unito in un sol pezzo con la nuca bovina. Le spalle sono larghe di misura, ma fiacche e cascanti. E le braccia, smagrite e di povera muscolatura, si fanno addirittura macilente giù dal gomito fino al polso (pp. 1170-1171).

A rendere ancor più sgradevole questo «ammasso di carne matura» sono le parole dei personaggi minori che ne rifiniscono il profilo: Mariuccio, l'ultimo amante che l'apostrofa «maschio fallito, un rottame di classe fuori servizio»; i finti partigiani che, ancora ragazzo, lo sbeffeggiano fino all'umiliazione; i commenti acidi di Zaira, la governante della casa nei Quartieri Alti, che l'accomunano in disprezzo alla madre popolana. L'io narrante li riassume tutti quando, nel vaneggiò di uno psicodramma processuale, il rappresentante dell'Accusa recita i motivi dell'incriminazione: «tipico soggetto psicopatico e mitomane, affetto da confusioni patologiche della fantasia e della memoria» (p. 1180). Anche le ombre dei fantasmi con cui il canuto Narciso cerca di interloquire, durante il viaggio verso il paese materno di Gergal, non attenuano l'effetto desolante: nessuna risposta dallo splendente zio Manuel, caduto da eroe nella guerra civile spagnola, mentre l'eco delle invettive e delle preghiere rivolte ad Aracoeli rimbomba in un vuoto di rovine e sassi.

È ben vero che l'autoflagellazione – «me ne schifo io medesimo» – è troppo scoperta per non suggerire a chi legge un moto di inclinazione compassionevole: Manuel si dipinge «forastico e misantropo», balbuziente, «disadatto al Lavoro», per diventare agli occhi non solo materni, «un oggetto di pietà: una sorta di animaluccio vulnerabile e senza colpa». Così, al pari di Elisa ed Arturo, anche questo alibi ci mette in guardia dal prendere sul serio la sua sgangherata confessione, invitandoci a ben calibrare gli alterni moti di straniamento ed empatia. Tuttavia, rispetto al patto narrativo degli altri romanzi, al lettore di *Aracoeli* è richiesto uno sforzo di concentrazione impegnativo, mai compensato dalle lusinghe del sortilegio o dalle ariose trasfigurazioni procidane. Questo ultraquarantenne imbolsito si ostina pervicacemente a privilegiare un monocorde lamento vittimistico che offusca le sfumature espressive dell'ambiguità.

Il primo clamoroso scarto che separa *Aracoeli* da *Menzogna* e dall'*Isola* è d'indole strutturale e riguarda la stonatura del rapporto fra l'io narrante adulto e l'io narrato bambino e adolescente. Nel libro dell'82, la figura del protagonista si accampa in primo piano con violenza brutale, senza frapporre fra sé e la stagione remota filtri menzogneri o specchi stregati. Chi racconta si fa personaggio-attore e il romanzo è anche il resoconto in diretta di un evento, il viaggio effettuato, in un weekend del 1975, per raggiungere l'Andalusia:

Quattro giorni: da venerdì 31 ottobre (vigilia) al 4 novembre martedì (vecchia festività patriottica). E così stamattina (venerdì 31) mi sono mosso per il mio viaggio (p. 1046).

Il tempo e lo spazio dell'oggi, in cui si avvia il percorso reale e memoriale, non potrebbero essere designati con nitore più secco e, nel contempo, pluriconnotato: il ponte di Ognissanti, nella progressione d'intreccio, indica sia il compleanno di Manuel, «È il giorno e l'ora della mia nascita» (p. 1057), sia l'anniversario del matrimonio morganatico dei genitori: «una fede matrimoniale, che nell'interno portava incise le iniziali dei loro nomi, e la data: 1-11-1931» (p. 1091). I riferimenti all'orizzonte storico di quell'anno sono ancor più marcati e coincidono con due eventi di morte: l'omicidio di Pasolini, avvenuto nella notte fra l'1 e il 2 novembre, la lugubre agonia del caudillo Francisco Franco, terminata il 20 dello stesso mese.

Il parallelismo fra vicenda privata e fatti pubblici, ostentato soprattutto nella prima parte del racconto, orienta il cammino di Manuel «nella doppia direzione del passato e dello spazio» (p. 1046) cosicché la descrizione delle tap-

pe del viaggio verso Gergal si intreccia ai «lampi all'indietro» che illuminano sfondi e figure di stagioni lontane. Fra tutti i personaggi morantiani che sognano l'Estero, il protagonista di *Aracoeli* è l'unico che parte davvero e si fa testimone oculare della bruttezza di un paesaggio desertificato, in cui rumori assordanti anebbianano e confondono le voci dell'infanzia.

La scelta inusuale del doppio vettore compositivo rafforza l'elemento di novità dell'opera: il confronto diretto e polemico con la contemporaneità. Per la prima volta, dal lontano esordio di *Qualcuno bussava alla porta*, Morante cala la rievocazione memoriale negli scenari del caotico presente, specificandone i contorni e assumendone tecniche e codici espressivi.

Il luogo da cui prende avvio la ricerca delle origini materne ha una valenza negativamente esemplare. Milano, la metropoli per eccellenza della civiltà urbano-capitalistica, colta in un giorno nebbioso, mentre sfilano cortei di scioperanti e studenti, è l'emblema della «bruttezza informe» del XX secolo (p. 1053). Tra «uguali clamori» tutte le città ne replicano l'alienazione irreparabile: se El Almendral, la «mas luminosa», è immaginata come «un sobborgo industriale di frastuono, catene e fumo, simile a Sesto San Giovanni», l'orizzonte in cui si dipana la narrazione presenta sempre e solo

un cielo che non somiglia a una volta d'aria, ma a una crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da millennii [...] un cielo basso, tutto coperto da una piatta nuvolaglia striata, che non sembra di natura acqueea, rassomigliando, piuttosto, a una coltre di scorie bruciate [...] solo crepe e deformità della materia, la quale mi si scopre, sui blocchi più prossimi, tutta ulcerata e malata di una sorta di scabbia secca (pp. 1199-1200).

In quest'oggi che rimbomba di «strombettii dementi» o di «scomposti urlati», anche il racconto affidato alla memoria del canuto Narciso si frantuma in schegge dissonanti: all'andamento schizofrenico, in cui le tappe del cammino fronteggiano le visioni ulcerate del passato, è affidata la funzione di denunciare «la riduzione spettrale del mondo».

3. UN INTRECCIO CONVULSO PER UN DOPPIO VIAGGIO

Nella progressione d'intreccio, il raccordo fra il tempo del viaggio e il tempo del ricordo avviene sia per nessi ellittici (il gusto del gelato, la vista di una

giostra), sia per connessioni esplicite (una foto di guerrigliero basco, il «generalissimo» morente). Sempre, tuttavia, la «macchina dei ricordi» di Manuel rifugge dai trapassi modulari per privilegiare gli stacchi bruschi e le contrapposizioni istantanee: a indicare le svolte del racconto è la sequela fitta dei deittici «qua adesso», «ora qui», «ieri sera», «oggi, primo novembre alla Estación de Autobuses». Come negli altri romanzi, la tecnica compositiva offusca la diacronia del tempo storico, anche se i «lampi all'indietro» circoscrivono con precisione l'arco parabolico degli anni cruciali: 1931, l'incontro fra Aracoeli ed Eugenio; 1932, nascita di Manuel; «1400 le giornate» di clandestinità passate al Totetaco, così il bimbo chiamava il quartiere di Monte Sacro; 1936, matrimonio ufficiale e trasloco ai Quartieri Alti; 1939, «la ridda infernale» della malattia; estate 1945, viaggio di Manuel a Roma e incontro col padre, in una catapecchia contigua al cimitero del Verano, dove è sepolta la madre.

Negli appunti scritti a mano, già ricordati, si legge: «la storia di Aracoeli sia data tutta a frammenti – mai troppo estesi» (*Le stanze di Elsa*, p. 65). L'intento dichiarato della scrittrice era sperimentare la «forma del continuo interludio», capace di creare «una condizione quadridimensionale», in cui proiettare il «pellegrinaggio maniaco» di Manuel: ecco allora la serie fitta delle anacronie che il montaggio dispone su vettori paralleli, privi di un punto di congiunzione. Se uno iato forte separa l'oggi del viaggio dall'allora del ricordo, una frattura ancora più netta divarica i due filoni narrativi recuperati per via visionaria: da una parte riemergono gli anni amari della pubertà e della giovinezza con il soggiorno in collegio, le fallimentari «avventure di donne», gli «infelici amori» omosessuali; dall'altra, agallano i tempi meridiani del Totetaco e le «stagioni iniziali ai Quartieri Alti», che celebrano l'unione legittima fra la ragazza andalusa e il Comandante della Regia Marina. La forma del continuo interludio, tuttavia, è davvero troppo sincopata e convulsa per creare prismatici effetti connettivi: i *flash* prolettici che alludono agli ultimi mesi passati in famiglia cadono spesso nel vuoto, vanificando ogni raccordo sotterraneo.

Il disorientamento del lettore è acuito dalla percezione delle sfasature e degli inceppamenti di cui soffre la macchina dei ricordi di Manuel. O per meglio dire: l'impressione di un moto contratto che rischia l'ingorgo domina fino all'arrivo dell'io narrante nella regione sperduta di El Almendral. A quest'altezza del racconto, ancora e per l'ultima volta, la legge latente che governa le ampie arcature delle cattedrali morantiane prende il sopravvento e spariglia il gioco della prospettiva quadridimensionale. Anche in *Aracoeli*, un «subdolo cambiamento», per dirla con le parole di Elisa, riorienta il percorso memoriale del canuto Narciso, modificando il ritmo della progressione d'intreccio. Nella fase

discendente della parabola romanzesca, la storia della madre e del figlio è come ripresa di nuovo e rilanciata con un andamento meno schizofrenico e dissociato: nelle sequenze che rievocano le occasioni morbide del «ballo angelico» di Aracoeli, dopo la morte della secondogenita e lo scoppio improvviso della malattia, la cadenza rapsodica del *récit*, pur senza rinunciare all'orditura per frammenti, s'adeguа alla temporalità lineare del *Familienroman*: cade l'opposizione assillante fra l'adesso del discorso e l'allora della storia, e i commenti dell'io narrante adulto si placano, attenuando i timbri dell'aggressività risentita. L'indicazione precisa dei luoghi e dei tempi lascia il campo ai deittici sfumati dell'indeterminatezza («una volta», «un giorno», «una di quelle sere», «in quelle giornate») e il racconto avanza secondo una norma compositiva, già sperimentata, di esemplarità metonimica: l'alternanza di scene iterate e momenti singolativi ora vale a tradurre sulla pagina il tumulto coattivo dei gesti impudichi cui si abbandona la madre davanti agli occhi sgomenti del figlio:

la serie ossessiva dei fenomeni si accumula, a riesumarla, in una concrezione pullulante su cui si accampa qualche scena singola, che tende a figurare in sé la serie intera (pp. 1337-1338).

In un crescendo desolante, che annulla le incursioni nel tempo-spazio dell'oggi, il romanzo precipita verso la catastrofe.

4. SPEZZONI DI FILM

Per collegare le due ampie sezioni, in cui è composto il libro, il narratore sparge, come sempre, rimandi interni, ricorrenze figurali, catene d'immagini anaforiche: in *Aracoeli*, tuttavia, i moduli della reduplicazione non puntano a ricostruire i passaggi lunghi e lenti delle generazioni (*Menzogna*) o le limpide acronie dell'infanzia appassionata (*Isola*), e neppure l'equilibrio bilicato fra tempo epifanico e divenire storico (*Storia*). Nel monologo sregolato di Manuel, la proliferazione delle immagini replicate (lo specchio, la sassaia desertica, la distesa marina, il carrettino dei gelati, il giardino «scandaloso e proibito», la *Quinta*, la catenina-amuleto, gli occhiali) apre nel tessuto narrativo squarci in verticale, quasi a suggerire un inabissamento verso «il punto estremo del futuro. Una sorta di mezzogiorno accecante, o di mezzanotte cieca» (p. 1044). In questo tentativo impossibile di ridiscesa all'eden materno, ogni visione si risolve in una «fascinazione sacrale e laida», in cui il «ritorno di stupori cele-

sti» provoca «un rigurgito atroce e purulento» (p. 1136). Se «nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi» (p. 1339), anche la scrittura che s'affanna a recuperare la stagione remota può solo allineare «ricordi apocrifi». Poco prima di sceneggiare la ridda infernale scoppiata nell'ultima estate di Aracoeli, Manuel s'interroga sulla natura delle allucinazioni che lo accompagnano: «finzioni? falsi? scherzi di un *trip* andato a male?» (p. 1344).

A venir meno, sia chiaro, non è certo la potenza intrusiva di cui si avvale l'io narrante per delineare gli accoppiamenti della madre con l'uomo-gatto, il Console della Milizia, l'operaio del gas, o per comporre la galleria degli avi del suo *Familienroman*. Grazie al consueto relativismo prospettico subdolamente onnisciente anche l'alibi canuto, simile ad Elisa e Arturo, schizza figurine indelebili – l'amico Siciliano, dilaniato dalla fame d'amore, la Donna-Cammello, dalla «bruttezza orrida e meravigliosa» – e scolpisce i ritratti spietati dei parenti, dominati da fobie e ossessioni: così il ritornello di una domanda – «*Come nasce?*» – immobilizza zia Monda, dalla «verginità senza amarezze», nel rispetto ossequioso delle gerarchie sociali. No, ciò che muta in *Aracoeli*, rispetto alla voce molteplice della dormiente Elisa e alla sensibilità regressiva del fanciullo procidano, è lo stravolgimento morboso che infetta l'origine prima della memoria: i sogni, che creano «a nostra insaputa una serra mostruosa, che infesta coi suoi parassiti il nostro intero campo» (p. 1406). L'io narrante adulto si affaccia su una «voragine senza fondo» da cui le «luci del passato» restituiscono «visioni postume», composte di atomi galleggianti e di «protoplasmi» fossili, impressi come un fotomontaggio su lastra. Contaminata dalle «Tetre scritture del Progresso» (il *Beato propagandista*), la memoria è svilita a macchina dei ricordi, che srotola un rullo di pellicola:

e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è là stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando [...] se il mio rullo, preso tutto insieme, risulterebbe un film dell'orrore, o una comica (p. 1407).

La scrittrice romana, amica e consulente di registi famosi, frequentatrice assidua di Cinecittà, fino a diventare lei stessa attrice – celebre la partecipazione ad *Accattone* di Pasolini (1961) –, intrattiene con l'universo cinematografico rapporti intensi e proficui. Se in *Menzogna* i riferimenti più frequenti sono al teatro e al melodramma, nell'*Isola* e nella *Storia Romanzo* l'universo di celluloidi offre spunti innumerevoli per la caratterizzazione dei personaggi, da Arturo

a Scimò, da Nunz a Nino e Carulì. Anche in *Aracoeli* i richiami alle pellicole d'epoca sono frequenti, spesso con funzione ritrattistica, ma ora a prevalere è l'uso corrosivo e destrutturante dei materiali e dei procedimenti filmici: la condanna della riproducibilità tecnica che, nella vicenda di Ida e Ueseppe, colpiva la violenza immota degli scatti fotografici, qui dilaga fino a coinvolgere il campo intero del linguaggio per immagini. Non solo nel passato prossimo di Manuel i «film», cioè i sogni erotici, si alternano ai «cinematografi», le masturbazioni e le fantasie sessuali, ma il recupero della stagione remota si dispone secondo un montaggio discontinuo di fotogrammi. Le parole tratte da questa area semantica – regia, scenografia, copione, schermo, spezzoni di pellicola, effetti di fotomontaggio – si sprecano, a suggerire la percezione non naturale che l'io narrante ha del mondo presente e dell'epoca prebellica. Infestato da un morboso «bacillo visionario», Manuel non allestisce più le ampie vetrate delle cattedrali, ma assiste impotente a uno spettacolo proiettato sullo schermo livido della memoria: troppo coinvolto per giudicarlo con distacco critico, si trova, nel contempo, in uno stato di voyeurismo inerte e impudico. D'altronde, anche al lettore il «cinema della memoria» non consente né moti di criticismo indulgente né lusinghe di straniamento complice: solo in alcune sequenze, quando riemerge il ricordo felice del Totetaco, le cadenze della trasfigurazione ariosa sollecitano un'inclinazione di antica confidenza.

5. LA MACCHINA DEI RICORDI

La «macchina dei ricordi», la «macchina del cervello», «la macchina dei sensi»: le espressioni ricorrenti illuminano la distorsione che lo sguardo di Manuel proietta sull'orizzonte, dominato dal «misero panico della materia» necrotizzata:

A tratti, tutto ciò si calcifica in un'unica, dura piattezza carceraria dove io ballonzolo murato (p. 1099).

Il pellegrinaggio maniaco, guidato dalla sensibilità percettiva di un io narrante che individua l'inizio della catastrofe nel giorno in cui «per la prima volta, mi vennero messi gli occhiali» (p. 1254), si sviluppa entro uno scenario di realtà sempre stravolto da un'ottica «semicieca», patologicamente umiliata che produce «scherzi ottici» (p. 1064). Al di là del valore simbolico che assumono le lenti per il piccolo Manuel – segno di bruttezza che gli aliena l'amore materno – lo

sguardo malato e miope scompone la luce «in filamenti convulsi e mutanti», travolgendo uomini e cose in un'«unica violenza proteiforme»:

Docile alla sua voce, io li inforcai di nuovo: rimbalzando fulmineamente, come stregato, nell'incendio bianco dei troppi bulbi elettrici, fra gli specchi multipli da dove, in un disgustoso capogiro, schiere di orbite senza carne mi puntavano coi loro scintillii sinistri (p. 1258).

Il filtro delle «lenti storte» degrada soprattutto gli ambienti della contemporaneità. All'aeroporto di Madrid:

Le lampade si gonfiano in enormi bolle infiammate, scintille trafiggono i muri e filamenti elettrici si attorcigliano fra i passi della gente. Dal soffitto pende un vasto quadrante tenebroso, fornito di pupille luminescenti e di ciglia verdi movibili; passa una signora obesa con due teste; e dritti in fila rivoltati contro una parete, come per una perquisizione, traballano degli individui che al posto della faccia hanno una proboscide (p. 1064).

Un processo di desertificazione ha investito l'intero cosmo: le terre solari della Spagna sono ormai «necropoli fossili», dove le presenze animali sono ridotte a scheletri o si stagliano sull'orizzonte solo in forma di tabellone pubblicitario. Accanto alla «coltre di scorie bruciate», alla «crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da millennii», anche la distesa d'acqua «appare tutta un'unica superficie piatta pietrificata». Nessun momento di sintonia pacificante con il creato è più concepibile nell'universo cancrenoso di *Aracoeli*: se il cielo stellato, che ispirava le certezze assolute di Arturo, è diventato «una fornace nera, che schizza braci e faville», il moto ondoso, in cui si placavano gli urti epilettici di Useppe, qui tortura Manuel, riproducendo il ritmo convulso del ballo angelico materno.

Lungo tutto il cammino reale e rievocativo, la macchina dei sensi di Manuel intreccia alle allucinazioni visive la percezione acustica degli «strombettii dementi» o degli «avvisi rabbiosi», che rimbombano nel presente industrializzato. La banda sonora che accompagna le tappe del viaggio assolve una duplice funzione compositiva: da una parte, misura l'intervallo cronologico fra l'adesso del discorso e l'allora della storia; per l'altra, appunto, suggerisce la diversa atmosfera tonale degli scenari illuminati dai «lampi all'indietro»: su note basse, l'avventura marina con la ragazzetta procace (p. 1119) o la visita alla Signora (p.

1145); su timbri cristallini, le nenie materne del Totetaco e la notte allietata dalle risatelle gioiose di Pennati.

L'eco degli accenti familiari si fa strumento privilegiato per l'emersione dei ricordi più remoti. Sin dalla prima pagina: «Dal tempo che ero bello, mi torna tenero di gola e di saliva»; riaffiorano, poi, «la voce di mio padre» senza inflessioni imperiose, la «voce nostalgica (e alquanto stonata)» di zia Monda, persino le parole mai ascoltate dello zio Manuel.

Nella seconda parte dell'opera, abbandonati i fragorosi ambienti dell'oggi, il racconto attenua i clamori dissonanti, per concentrarsi sulle allucinazioni uditive scatenate nel piccolo Manuel dalla vicinanza di Aracoeli. «Nel teatro infetto e convulso di quell'ultima stagione», solo e unico vibra lo smozzicato discorso materno:

quell'estraneo balbettio, col suo sapore di rabbia – e di rantolo – e d'infanzia imbrattata – e di sevizie e di miseria e di litanie – [...] mi si prolunga nell'udito (p. 1338).

A dar conto della varietà dei timbri morbosamente osceni è, come di consueto, la gamma ampia e variegata delle serie aggettivali: «un tono supplichevole, spaurito e maniacale»; «suoni strani e desertici»; «un piccolo urlo stridulo, bizzarramente laido»; «una voce sfatta, leziosa eppure aggressiva»; «un'altra voce, indurita, piatta e sconciata».

La sequenza memorabile della seduzione dell'attendente Daniele si avvia sul richiamo ostinato della donna in cui «una implorazione tragica, e feroce prepotenza, e promessa lusingante, si scioglievano in una miseria vile, dal sapore grasso, vischioso e quasi sporco»; mentre l'«estate pestilenziale» di Aracoeli si chiude con una visita drammatica in chiesa, in cui gli abbagli della vista sono potenziati dall'eco «storpiata di voci scempie».

6. ALLUCINAZIONI CONTORTE E DEFORMANTI

Nei fotogrammi del montaggio in cui si srotola la memoria di Manuel, la tensione trasfigurante, che sin dall'esordio sorregge la prosa morantiana, assume le forme inedite della deformazione, al limite della contorsione espressionistica.

Anche nei romanzi precedenti, la raffigurazione del mondo era sempre sottoposta ai filtri parziali della soggettività percipiente, ma la scrittura aderiva

1145); su timbri cristallini, le nenie materne del Totetaco e la notte allietata dalle risatelle gioiose di Pennati.

L'eco degli accenti familiari si fa strumento privilegiato per l'emersione dei ricordi più remoti. Sin dalla prima pagina: «Dal tempo che ero bello, mi torna all'orecchio una canzoncina speciale» intonata dalla voce materna dal «sapore tenero di gola e di saliva»; riaffiorano, poi, «la voce di mio padre» senza inflessioni imperiose, la «voce nostalgica (e alquanto stonata)» di zia Monda, persino le parole mai ascoltate dello zio Manuel.

Nella seconda parte dell'opera, abbandonati i fragorosi ambienti dell'oggi, il racconto attenua i clamori dissonanti, per concentrarsi sulle allucinazioni uditive scatenate nel piccolo Manuel dalla vicinanza di Aracoeli. «Nel teatro infetto e convulso di quell'ultima stagione», solo e unico vibra lo smozzicato discorso materno:

quell'estraneo balbettio, col suo sapore di rabbia – e di rantolo – e d'infanzia imbrattata – e di sevizie e di miseria e di litanie – [...] mi si prolunga nell'udito (p. 1338).

A dar conto della varietà dei timbri morbosamente osceni è, come di consueto, la gamma ampia e variegata delle serie aggettivali: «un tono supplichevole, spaurito e maniacale»; «suoni strani e desertici»; «un piccolo urlo stridulo, bizzarramente laido»; «una voce sfatta, leziosa eppure aggressiva»; «un'altra voce, indurita, piatta e sconciata».

La sequenza memorabile della seduzione dell'attendente Daniele si avvia sul richiamo ostinato della donna in cui «una implorazione tragica, e feroce prepotenza, e promessa lusingante, si scioglievano in una miseria vile, dal sapore grasso, vischioso e quasi sporco»; mentre l'«estate pestilenziale» di Aracoeli si chiude con una visita drammatica in chiesa, in cui gli abbagli della vista sono potenziati dall'eco «storpiata di voci scempie».

6. ALLUCINAZIONI CONTORTE E DEFORMANTI

Nei fotogrammi del montaggio in cui si srotola la memoria di Manuel, la tensione trasfigurante, che sin dall'esordio sorregge la prosa morantiana, assume le forme inedite della deformazione, al limite della contorsione espressionistica.

Anche nei romanzi precedenti, la raffigurazione del mondo era sempre sottoposta ai filtri parziali della soggettività percipiente, ma la scrittura aderiva

alle molteplici sfaccettature dell'universo, per restituirne l'effetto di interezza. Ora, venuta meno la «simpatia con la realtà», ad accamparsi sulla pagina è una mescolanza espressiva che accozza materiali eterogenei. Il forte tasso di «pluristilismo verticale» che Mengaldo individua in *Aracoeli* ha radici nel processo di snaturamento che corrode l'esperienza immaginativa: nello scenario apocalittico degli anni Ottanta, dominato dai «sinistri macchinismi» di una tecnologia onnipervasiva, la finzione romanzesca può solo denunciare «l'incontro con l'estraneità e l'indifferenza terrestre» (p. 1173). La frequenza di espressioni come «centri gravitazionali», «atomi dal vuoto», «concrezione pullulante» documenta il capovolgimento dell'antico fulgore menzognero in un artificiale sfavillio di luce elettrica:

Qua il mio cervello si mutò in una sorta di centrale impazzita, corsa da lampi di colore acceso, e da vociferazioni mielate e stridule (p. 1240).

La peculiarità stilistica dell'opera risiede nella contaminazione di registri dissonanti che coniugano i lessemi eccentrici della letterarietà con i termini specialistici delle scienze esatte, l'allusività del cromatismo esasperato con la nettezza secca dei tecnicismi, l'accensione metaforica con lo spessore calcinoso del dettaglio materico. Nelle articolazioni del dialogato, i francesismi affettati della mondanità si intrecciano ai dolci spagnolismi materni, le scurrilità del parlato alle citazioni colte, le espressioni popolari ai preziosismi aulici. Sullo sfondo del viaggio, i codici e i gerghi che mimano «i fracassi e le gazzarre del nuovo secolo» replicano gli slogan politici, le formule burocratiche, i *jingles* pubblicitari. La varietà grafica, che nelle memorie di Arturo spezzava fantasiosamente il ritmo del racconto, ora è funzionale a denunciare il disordine informe di un presente caotico: ai corsivi e al maiuscoletto si aggiungono i disegni e gli schizzi fumettistici.

Ma per quanto inceppata sia la macchina dei sensi di Manuel, la prosa morantiana non cede alla contorsione avviluppata che affatica l'atto di lettura: certo, per tradurre sulla pagina la rigidità fossile che ha agghiacciato la fantasia immaginosa e corrosa il cosmo intero, il monologo sregolato si inarca in accensioni e inabissamenti, ma il dialogo con l'io leggente non conosce ingorghi di senso. Lo scarto deformante non intacca l'ordine sintattico: nei periodi, sempre ricchi di incisi, apposizioni, parentesi, prevale la coordinazione, che non appanna i nessi di consequenzialità.

Quando il resoconto memoriale privilegia l'ipotassi, le ripetizioni interne, il parallelismo delle immagini e soprattutto l'uso calibratissimo della punteggiatura,

tura attenuano l'intrico. Semmai, la cadenza anaforica di frasi secche e nominali imprime al dettato un effetto martellante, non dissimile dalle dissonanze sperimentate nelle poesie del *Mondo salvato*:

E le attese incalcolabili di una smentita. E le ricadute. E i sorrisi confidenti davanti a facce fredde. E le povere gratitudini per concessioni svolgiate. E i brividi alle nuove ripulse. E le presunzioni irrisorie. Niente. Nessuna risposta (p. 1094).

Il dato di riconoscibilità stilistica del dettato morantiano, in *Aracoeli*, va rinvenuto nella permanenza del ricorso ai procedimenti di ampliamento semantico: come nelle altre opere, le serie aggettivali si dispongono, con la consueta espressività, in colon ternario, in endiadi o in antitesi: «un'interrogazione attonita e dubbiosa, ma quasi credula»; «una tenerezza struggente e un pudore sovrumano»; un «misero odore degradante»; «un'ultima ubbidienza interdettata»; «una soggezione sprovveduta e disagevole»; «una servilità ipocrita e quasi leziosa»; «i fasti verbali del suo candore vizioso»; «un'innocenza ultima, così indifesa che perfino la compassione pareva stuprarla».

Anche il campo delle opzioni retoriche è caratterizzato da un'analogia tensione di persistenza contraddittoria. La similitudine, per un verso, conserva la funzione di mimesi caratterizzante:

io ero come un uccello di passo dalle ali rotte, inetto alla migrazione; E me ne stavo là, come uno di quei somarelli bendati costretti a girare una macchina della quale ignorano il fine e la funzione; E negli occhi di lui la tenera gratitudine metteva un tremolio, come di goccioline su un vetro; E io mi stringevo a lei come un vitellino alla mucca; una voce piccola e forastica, tintinnante come un vetro frantumato.

Per l'altro, la serie dei paragoni, più che testimoniare la «volontà logico-discorsiva» del narratore (Fortini), esalta piuttosto l'artificiosità divaricante dei nessi fra figurante e figurato:

Un tal flusso di nostalgia senile mi trasmette in un bagliore, come attraverso un circuito elettrico, il segnale estremo della mia solitudine (p. 1170).

Di quel mio pomeriggio solitario, mi resta una bizzarra sensazione: come di lampi che attraversassero le stanze a zig zag (p. 1375).

Un indizio palese di sfilacciamento figurale del tessuto immaginoso è la scarsa presenza dell'amata congiunzione *come se*: nel racconto filmico di *Ara-coeli* i legami analogici della sensibilità percettiva si sono rotti; e la scrittura si inarca in inusuali condensazioni metaforiche. Lo sguardo distorto di Manuel scompone i ritratti: se la «signora alla cassa» diventa «una macchia di tinta rossiccia-fango» (p. 1113), i finti partigiani hanno

facce metallizzate da pupazzo meccanico, verdi, o rosse o gialle; con orridi nasi fatti a uncino bistorto, o a proboscide; e lingue scattanti, cilindriche, lunghissime, piatte (simili a quelle dei formichieri) oppure tagliate a forbice (p. 1245).

Ancor più stravolte le linee con cui sono schizzati gli scenari urbani e gli scorci paesaggistici:

Fra l'uno e l'altro marciapiede, 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. Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte. E sul marciapiedi di fronte, le vetrine esponevano busti decollati, lame bifide, cotenne capelute (p. 1259).

Tutta la luce dell'universo, dalle miniere d'oro alle galassie, vi riversa liquefatta in questa piena mostruosa. Vi si aggrovigliano stelle filanti, vermi fosforescenti e serpi di fuoco; e vi galleggiano occhi di annegati, putrescenze iridate e squame, fra squadre di pesci cannibali fini come aghi (p. 1346).

Ma, forse, la spia retorica più evidente della torsione espressiva che, nell'ultimo romanzo, dissolve la rete connettiva delle relazioni dell'io con il mondo è il trattamento cui è sottoposta la figura dell'ossimoro: la cifra della duplicità senza soluzione viene sì recuperata ma per corroderne, senza scampo, la conversione degli opposti. La macchina della memoria del canuto Narciso tende, cioè, a ridurre il principio di reversibilità in una sorta di moto pendolare oscillante «fra» campi semantici più o meno lontani:

la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontentosità; un'ustione febbrile, fra ceneri di noia estrema, d'atroce indif-

ferenza e d'astio; per me è rimasta confusa fra Storia e leggenda; abbacinato, fra palpiti d'estasi e d'indegnità; parvenza fuggitiva, dubbiosa fra la veglia e il semi-delirio; oscilla fra l'invito delle fusa e il timore di offese già sofferte; con un'espressione miserabile fra la ruffianeria e l'abbrutimento; mormorò, in accento ibrido, fra di sordo rigetto e di viltà cedevole; un tono bizzarro fra di capriccio e di bestemmia, o addirittura di delitto; era sbattuto fra il terrore e il desiderio; mi fece un sorriso sdentato fra di familiarità e di pudore.

L'ambiguità, un tempo «sostanza dei sogni e degli dei [...] dolce, barbarico ritornello della natura» (*Menzogna*, p. 778), si disperde nel riconoscimento di una dualità perfida, ormai incomponibile, che trova la sua acme nella rappresentazione dell'oscuro corpo femminile, «caverna di stupendi misteri, e di tenebre cruento» (p. 1310). La pietraia onirica cui giunge il cammino di Manuel riflette il rovinio che investe la sede primigenia della vitalità creaturale: il confronto inedito con la modernità iscrive nell'opera intitolata alla figura materna la commistione precaria, destinata allo scacco, fra le pulsioni energetiche dell'io e la rigidità mortuaria di un universo inorganico. La «misteriosa» Aracoeli lancia messaggi simili a un «lampeggio filiforme nella caligine» e dalla sua persona promanano fasci ardenti di elettricità:

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 (p. 1345).

E nelle sue pupille dilatate ardeva una linea scintillante, verticale (p. 1376).

Grazie ai bagliori di una luce non più solare, la scrittura morantiana capovolge la spinta delle tensioni vitalistiche nell'ardore ultravioletto dell'aggressività seduttiva che tutto snatura. Sdoppiata, in *Menzogna*, fra Anna «La notte» e Rosaria «Il giorno», calata poi nell'archetipica «antichità puerile» di Nunz e nella «precognizione del sacro» di Iduzza, la figura femminile trova in *Aracoeli* una rappresentazione che condensa, facendoli esplodere, i termini di una contraddizione insanabile: quanto più la donna aspira a inverarsi nella maternità, legittimata dal matrimonio, tanto più le sue viscere patiscono gli assalti di un eros morboso che ne corrompe l'identità biopsichica, distruggendo ogni legame d'amore.

7. ARACOELI E IL RIPUDIO DEL TOTETACO

Il romanzo dell'82 non racconta la storia di un caso clinico, esemplifica il dramma della femminilità, che patisce gli inganni di una natura che non salva ma annienta. Manuel respinge e respingerà sempre la diagnosi pietosa avanzata dai medici, secondo cui il comportamento ninfomane della madre è causato da un virulento processo tumorale al cervello e ipotizza un'«intrusione ferina, innominata» che si insedia nel «buio fitto del suo corpo». Ha ragione Fortini: Morante «vuole una tragedia non una disgrazia», e la rievocazione dell'ultimo anno di vita di Aracoeli allinea gli eventi con nessi subdolamente ambigui, non dissimili dal nodo di coincidenze che, nella *Storia Romanzo*, accosta la morte di Nino al primo urto epilettico di Ueseppe. Anche in *Aracoeli*, la progressione d'intreccio svela le ragioni ultime che rendono gli attacchi morbosi il segno di un destino fatale: la nuova gravidanza con il ripudio del Totetaco, la nascita e morte della neonata, le frenesie del ballo angelico sono così concatenate da orientare il *Familienroman* di Manuel verso una catastrofe che travolge l'intero sistema delle relazioni parentali.

Il capovolgimento della fisionomia del personaggio materno è radicale: la prima Aracoeli, schizzata con le linee consuete dell'iconografia femminile, è una fanciulla sedicenne, analfabeta, capace di muoversi «inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali». Forte solo del «suo cattolicesimo elementare, abitato da figure di chiesa, leggende afro-asiatiche e statue della processione», la madre-ragazza vanta ricordi di «meraviglie speciali», la capra Abuelita, il gatto Patufè, la vecchierella di centovent'anni di nome Tio Patrocino. Ma soprattutto questa Aracoeli, che caracolla simile a Nunziata «in una maniera quasi comica, senza languore né civetteria», mantiene un'intatta felicità naturale: «Nel suo sangue di continuo vibra una letizia, anche per il solo motivo d'esser nata». La dote suprema della giovane andalusa è un pudore verginale, estraneo alle pulsioni dell'eros:

nonostante il 'sangue della salute' versato ogni mese, il tuo corpo, immune da ogni tentazione erotica, serbava la sua goffaggine infantile [...] allora, contavi su una fecondazione 'senza peccato' come quella della Virgen. Difatti, a te gli uomini cresciuti facevano paura (pp. 1167-1168).

Le sequenze del «romanzo sentimentale dei miei genitori», montate seguendo le ricostruzioni fantasiose di zia Monda, hanno una modulazione espressiva che rasenta il favolismo inverosimile della narrativa rosa: se l'incontro epifanico

con il bel Comandante si svolge in un'atmosfera incantata – «mio padre se la vide passare davanti e se ne innamorò» – e la partenza verso l'Italia è accompagnata da almeno «trecento trombe inneggianti all'unisono», il soggiorno nella prima casa romana non scalfisce la «Leggenda superiore» cui hanno giurato fede i due amanti, accesi da una «passione ardita e improvvisa, ma coniugale e definitiva» (p. 1091).

Per descrivere la stagione clandestina del Totetaco la memoria ammassata di Manuel abbandona l'andamento convulso del montaggio filmico e recupera le cadenze arieggiate dell'immaginazione arturiana. Con onniscienza sovrana, l'io narrante rievoca il candore puro con cui la donna, ormai madre, protegge «il suo corpo da ogni sguardo come da una violazione»:

io, conoscendola, sono certo che i suoi sensi erano casti come quelli di una bambina ignara. Per lei la copula era una specie di atto magico – un tributo dovuto allo sposo, dell'ordine dei bacetti dovuti a Dio. Essa si lasciava a mio padre non per piacere dei sensi, ma per consentimento e fiducia (p. 1188).

Nell'isolamento della casa segreta, in cui il tempo è misurato sui ritmi ciclici della natura – «il giorno e la notte ripetono i loro giri, allacciandosi e rincorrendosi in una coppia ballerina» – il rapporto fra madre e figlio mantiene l'intrinsechezza creaturale:

Nella casa clandestina del Totetaco non ci siamo che noi due soli: Aracoeli e io. Congiunzione inseparabile per natura e di cui pareva a me naturale anche l'eternità (p. 1189).

La dimensione sospesa, fuori da ogni vincolo esterno, concede al piccolo infante l'illusione di abitare ancora in una sorta di «firmamento prenatale», in cui è possibile esorcizzare la «condanna della nascita»:

Per me fra l'unità e i suoi multipli non esistevano confini precisi, così come ancora l'io non si distingueva chiaramente dal tu e dall'altro, né i sessi uno dall'altro (p. 1186).

Il senso più intimo della maternità morantiana si radica nella naturalezza protettiva delle «bestie satolle», di sabiana memoria. Poche pagine prima, in una scena ambientata in collegio, Manuel ne dà una definizione nitida, ricor-

dando la strana emozione di «ilarità quieta e insieme di superba responsabilità», provata all'atto di accogliere nel proprio letto il corpo pigmeo di Pennati, il fanciulletto simile a Usepe:

Maternità, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. Però la nostra appartenenza alla specie umana non era necessaria. Piuttosto, io mi ero trasformato in una animala (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana (p. 1152).

La serie innumerevole delle similitudini animalesche con cui Morante schizza il ritratto delle genitrici ha qui la sua fonte primaria; l'ultimo romanzo ne esplicita il prerequisito genetico: nel Totetaco, Manuel si sente il cucciolo di Aracoeli perché non solo è separato dalle brutture del consorzio civile, ma soprattutto gode dell'orfanità da parte paterna:

Allora, per quanto ne sapevo, io non avevo nessun padre. Né concepivo, del resto, che i padri sulla terra fossero necessari e inevitabili (p. 1188).

Portavoce di tutti i protagonisti delle opere precedenti, il narratore non ha incertezze nell'affermare: «Fino dalla mia nascita, per me paternità significava assenza» (p. 1269).

Ecco allora emergere, dalle maglie sfilacciate del montaggio, la causa scatenante del processo morboso che tutto devasta: il rifiuto del Totetaco. La nuova gravidanza è, per Aracoeli, la sanzione *erga omnes* di un'unione matrimoniale riconosciuta, a cui il trasloco nei Quartieri Alti aveva dato una prima ratifica sociale. Davanti alle insistenze di Eugenio a lasciare la città, alla ricerca di un clima più mite, la partoriente oppone una resistenza ostinata fino a gridare con spasmodico accento: «io voglio che la NINA nasca qui a Roma! In casa NOSTRA!!» (p. 1291).

La richiesta testardamente ripetuta significa il «ripudio della casa bastarda», dove la madre, forte di un'onnipotenza quasi partenogenica, difendeva l'infante da ogni intrusione esterna, genitore compreso. Ben lo sa il narratore che, poche pagine prima, aveva proclamato: «Io non sono mai stato figlio di un padre» (p. 1269).

Siamo davvero al «nodo della croce» (p. 1174) cui alludono tutti i romanzi morantiani: il desiderio procreativo non può dispiegarsi in serenità d'affetti all'interno di un nucleo familiare legittimo; la natura biopsichica della femmi-

na racchiude la maledizione dell'ardore erotico, non sublimabile nell'oblatività dell'istinto materno regolato dalle norme della convivenza borghese. O madre adottiva, di mestiere puttana (Rosaria); o matrigna, malamata da uno sposo omosessuale (Nunziata); o *mater dolorosa*, stuprata da un soldatino subito destinato a morte (Iduzza), la maternità morantiana non sopporta la vicinanza di una figura maritale che ne riconosca la prole.

E poco importa che la neonata Carina muoia di lì a poco, per un «difetto congenito delle surrenali», la progressione d'intreccio allinea con consequenzialità così serrata il parto, il lutto, gli attacchi di ninfomania da imprimervi la cifra fatale del destino. Contro quella «percossa interna», simile a una brutta offesa, nessuno può nulla, men che mai l'autorevole Comandante della Regia Marina: Eugenio, diventato ormai un «fantoccio» schizofrenico, simile al butterato Francesco, non solo non riesce a placare le tensioni che scoppiano nella casa distinta dei Quartieri Alti, ma neppure può salvare la donna amata da una caduta oscena e una fine rovinosa. L'orizzonte su cui si proietta la crisi dell'istituto familiare, al centro della produzione morantiana, non concede varchi o compensazioni: lo sfacelo è tanto più disastroso quanto maggiore è la disfatta che colpisce il «reame virile e paterno» (p. 1327).

8. IL REAME VIRILE E PATERNO

Per concludere il racconto della propria maturità incompiuta, l'io narrante abbandona il duplice percorso di viaggio nel tempo e nello spazio e si concentra sulla scena circoscritta del «teatrino privato di famiglia». Al termine della parabola creativa, Morante riprende, riplasmandole, le coordinate morfologiche del *Familienroman*.

La schiera ristretta dei parenti è rappresentata con gli stessi procedimenti del criticismo intransigente con cui Elisa racconta la «stramba epopea» di casa De Salvi. Se lo sguardo straniato delle figure subalterne – Zaira, la governante di casa che «covava una sua brace di disaccordo col mondo» (p. 1081) e il portiere «sicuro barometro dell'atmosfera sociale» (p. 1355) – fissa e censura con severità i comportamenti della classe superiore, una fugace visione del bimbo Manuel ritrae, in pose di decrepitezza, la nonna materna, l'ultima della lunga serie delle progenitrici avviata con i racconti del *Gioco segreto*:

Non aveva l'aspetto, invero, di una signora di città, ma di una qualche lavorante di campagna. [...] non esprimeva nessuna età, piuttosto un'as-

suefazione naturale al tempo infinito, su cui posava, con grazia, una patina di malinconia suprema (p. 1415).

Soprattutto il ritratto degli avi paterni acquista un rilievo lugubre dal confronto in controluce con la galleria degli aristocratici siciliani di *Menzogna*. I nonni di Manuel, che «si ergono maestosi Penati, degno oggetto di venerazione non per noi soli, ma altresì per la città di Torino, e anche per l'intero Piemonte» (p. 1399), al pari dei decaduti Cerentano, coltivano, «nei loro sprofondi, dei semi di fuoco, germinanti in una pazzia da cavalli e in una ostinazione da muli» (p. 1089). Il nonno, magistrato di Torino e insigne maestro del Diritto, è un «lombrosiano così accanito» da «condannare un poveretto giudicandolo soltanto dalla forma del suo cranio»; la nonna, per parte sua, si dedica «con tale passione a una sua collezione di antiche parrucche da affrontare lunghi viaggi per conquistare una vecchia parrucca tarlata». Spetta al nipote, estraneo alle ossessive abitudini dei due onorabili vecchi, smascherarne l'intima follia, racchiusa nei meccanici gesti quotidiani e nelle battute dei discorsi ripetitivi e trafelati. La morte che li coglie, entro le mura di casa, «alla guardia dei loro tesori (codici, onorificenze, memorie, albi, parrucche)» (p. 1424), è solo il sigillo di una sconfitta annunciata.

Al pari delle cronache familiari di Elisa, le visioni filmiche di Manuel delineano il ritratto di una collettività, colta in una fase di trapasso epocale: il giudizio di condanna suona, se possibile, ancor più inappellabile della sentenza pronunciata sulla «decadenza magniloquente» della classe nobiliare siciliana. Lo scarto, rispetto a *Menzogna*, risiede nella scelta dell'ultima Morante di accantonare la «modernità promiscua e indiscreta» dei ceti piccoloborghesi di recente inurbamento, per privilegiare, sullo sfondo del ventennio fascista, l'incontro diretto tra la naturalità vitale del popolo andaluso, ancor più meridionale delle genti del triste mezzogiorno, e il prestigio dell'alta borghesia settentrionale, d'ispirazione liberale e laica, responsabile d'aver consegnato il paese alla brutalità volgare di Mussolini.

Come in tutti i romanzi, l'arcatura parabolica indica dove collocare il *focus* della narrazione: nel montaggio dei frammenti è inscritta una latente temporalità periodica che individua nella stagione bellica il momento cruciale della storia nazionale; se la ridda infernale di Aracoeli scoppia nell'estate del '39, incipit ed explicit ci riportano nell'immediato dopoguerra. Dopo il prologo, dedicato al ritratto materno, il monologo sregolato del canuto Narciso si avvia replicando l'inizio di *Menzogna e sortilegio*:

Sono passati trentasei anni da quando mia madre fu sepolta nel cimitero di Campo Verano, a Roma (mia città natale). Io non sono mai stato là

dentro a visitarla. E sono più di trent'anni che non rivedo Roma, dove non penso di tornare mai più.

L'ultima volta che ci andai, fu nella prima estate del 1945, alla fine della guerra (p. 1043).

Il primo «lambo all'indietro» rievoca appunto la volta in cui il tredicenne Manuel torna nella capitale, per incontrare il padre, l'ex Comandante Eugenio, ridotto a inebetito ubriaccone:

Estate 1945. Mio padre, alla mia prima e ultima visita in quella sua casa del Tiburtino mezza bombardata, con le finestre tutte chiuse e quel fetore dolciastro. Lui con la pelle di una bianchezza sordida sotto la barba non fatta. La sua bocca che mastica a vuoto. Il sudore freddo della sua mano che si ritrae... lui fa quella specie di sorrisino miserabile (*ibidem*).

Il libro si chiude, con circolarità palese, su quel viaggio romano, ben più rivelatore dell'impossibile anabasi verso il paese materno Gergal, che aveva preso avvio nel ponte di Ognissanti, esattamente trent'anni dopo. Il pellegrinaggio maniaco della memoria approda, dopo quattrocento pagine, alla catapecchia diroccata, dove il pluridecorato Eugenio Ottone Amedeo, già disertore all'indomani dell'8 settembre, è diventato una malconcia parodia d'eroe:

L'unico, istantaneo sentimento che ho provato, a rivederlo, è stato di ribrezzo [...] il suo corpo seminudo, di una bianchezza malsana quasi indecente, era tutto madido come nella canicola [...] la sua faccia non compariva invecchiata, ma piuttosto regredita a una strana immaturità (pp. 1445-1446).

Il *Familienroman* dell'alibi canuto cancella con lucidità impietosa menzogne e sortilegi. E, tuttavia, con il consueto ultimo guizzo, Morante ribalta lo scioglimento desolato e desolante: come in *Menzogna*, con il «dormire magnifico degli sposi», nell'*Isola* con il dono dell'orecchino di Nunz e, infine, nella *Storia Romanzo* con la nota gramsciana sul seme «che è un fiore e non un'erba», così anche, in *Aracoeli*, la scrittura della duplicità senza soluzione riscatta il protagonista e la sua penosa ricerca di identità. Poco dopo esser uscito dallo «schifoso interno 15», Manuel s'abbandona al conforto delle lacrime: «d'un tratto ruppi in pianto» (p. 1451). La causa scatenante non sta nel ricordo del cane Balletto e neanche nel consueto autoripiegamento vittimistico; la risposta è un'altra, ricca di una «sua curiosa ambiguità»:

piangevo per amore.

Amore di chi? Di Aracoeli lasciata indietro da sola a decomporsi nell'orrido parco? No – impossibile [...] Amore di un altro, invece. E di chi?

Di Eugenio Ottone Amedeo (p. 1453).

Nella visione di quell'estate del 1945, il protagonista confessa il desiderio appassionato di un affetto paterno, pervicacemente negato, sempre ricusato con strafottenza bambinesca:

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! (*ibidem*)

La «spiegazione inaudita arriva invero con troppo ritardo», afferma l'io narrante di *Aracoeli*: forse, per meglio dire, arriva a sancire l'epilogo di un'esperienza artistica, la cui strategia ha ricavato slancio e fervore espressivo proprio dalle fole, dalle leggende, dalle memorie infantili su cui si costruiscono i «romanzi familiari dei nevrotici».

Per saperne di più

L'edizione di riferimento è Elsa Morante, *Opere*, nei due volumi della collana «I Meridiani» Mondadori, a cura di C. Cecchi e C. Garboli (Milano, 1988 e 1990): il primo comprende *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*, *Alibi*, *Lo scialle andaluso* e, in appendice, racconti del *Gioco segreto*; il secondo *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, *La Storia Romanzo*, *Aracoeli*, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, *Lettere ad Antonio* [Diario 1938].

I testi, in prosa e in versi, sono disponibili nelle edizioni tascabili Einaudi; vi si affiancano, sempre per i tipi della casa editrice torinese, *Le straordinarie avventure di Caterina* e *Racconti dimenticati*, a cura di I. Babboni e C. Cecchi, con una presentazione di C. Garboli (2002).

Un accurato repertorio degli scritti morantiani, sia quelli comparsi su riviste sia le opere edite in volume, è curato da T. Baldassarro nella sezione *Bibliografia* del Catalogo della Mostra allestita presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma: *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Roma, Colombo, 2006. Il volume offre un contributo prezioso sui materiali, le carte, i libri della scrittrice, nonché un'aggiornata bibliografia critica.

A Graziella Bernabò si deve la biografia *La fiaba bella. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012. Ricordi e testimonianze di amici e colleghi sono raccolti in due *Cahiers Elsa Morante*: il n. 1 a cura di J.N. Schifano e T. Notarbartolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, e il n. 2 a cura di N. Orenco e T. Notarbartolo, Salerno, Edizioni Sottotraccia, 1995. In occasione del centenario della nascita: *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, a cura di A. Motta, in «Il Giannone», a. X, 2012, nn. 19-20; *Festa per Elsa*, a cura di A. Sofri, Palermo, Sellerio, 2012; *L'Amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, Torino, Einaudi, 2012; il catalogo della Mostra allestita presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma, *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Ar-*

chivio di Elsa Morante, a cura di G. Zagra, prefazione di G. Fofi, Roma, Edizioni della Biblioteca nazionale centrale, 2012.

Volumi e studi monografici

A.R. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968; L. Stefani, *Ritratti critici di contemporanei: Elsa Morante*, in «Belfagor», a. 26, 1971, n. 3, pp. 290-308; C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972; G. Venturi, *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; D. Ravello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980; C. Garboli, *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995; G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995; M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999; C.-K. Jørgensen, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999; H. Serkowska, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Kraków, Rabid, 2002; C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*, Roma, Carocci, 2003. Per un quadro sintetico delle scelte linguistiche si veda P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Atti di convegni e miscellanee

Gruppo La luna, *Lecture di Elsa Morante*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987; *Per Elsa Morante*, a cura di G. Fofi, Milano, Linea d'ombra, 1993; *Vent'anni dopo «La Storia»*, a cura di C. D'Angeli e G. Magrini, in «Studi novecenteschi», giugno-dicembre 1994, nn. 47-48; *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, a cura di E. Martinez Garrido, Universidad Complutense de Madrid, 2003; *Under Arturo's Star. The Cultural Legacies of Elsa Morante*, a cura di S. Lucamante e S. Wood, West Lafayette, Ind., Purdue University Press, 2006. Si veda infine il numero monografico dedicato a Elsa Morante della rivista pubblicata dal Centre de Recherches Italiennes de Paris X: «Narrativa», 2000, n. 17.

Indichiamo di seguito i più importanti studi e i contributi più recenti, non compresi negli atti e nei volumi miscellanei.

Fiabe, racconti, saggi. M. Alicata, *Elsa Morante (1942)*, in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968; G. Pankow, *Les dangers de la fusion. A propos de deux nou-*

velles d'Elsa Morante, in «Esprit», 1986, n. 121, pp. 37-45; G. Fofi, *La pesantezza del futuro*, in «Paragone-Letteratura», a. 38, agosto 1987, n. 450, pp. 88-92; E. Zago, *Il carattere di stampa come segno ne «Lo scialle andaluso» di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», a. 23, 1991, n. 81, pp. 33-40; G. Còntini, *Il primo diario di Elsa Morante*, in «Allegoria», a. 4, 1992, n. 11, pp. 91-99; G. Còntini, *Elsa Morante: autoritratti d'autrice. Dal «Meridiano di Roma» allo «Scialle andaluso»*, in «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena», a. 13, 1993, pp. 163-175; J. Moestrup, *L'opera giovanile di Elsa Morante. Italianistica scandinava 2*, Turku, Pubblicazioni di lingua e cultura italiana, 1994, pp. 275-286; J.A. Cavallo, *Elsa Morante and the Adventures of «Caterina»*, in «Forum Italicum», a. 28, 1994, n. 1, pp. 71-74; E. Nelsen, «Qualcuno bussava alla porta»: *analisi tematica del primo romanzo di Elsa Morante*, in «Forum Italicum», a. 28, 1994, n. 2, pp. 269-280; A. Andreini, *L'autobiografia di Elsa Morante: tra diario e romanzo*, in «Storia e problemi contemporanei», 1996, n. 17, pp. 91-101; U. Pirotti, *Sulle opere giovanili di Elsa Morante*, in «Studi e problemi di critica testuale», 1996, n. 53, pp. 159-184; E. Gambaro, *Immagini di spazialità nei racconti di Elsa Morante e Katherine Mansfield*, in «Culture», 2003, n. 17, pp. 155-169; E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006; S. Dai Pra, *La preistoria della Morante: «Qualcuno bussava alla porta»*, in «Allegoria», 2006, n. 54, pp. 47-56.

«Menzogna e sortilegio». L. Stefani, *Favola e ideologia in «Menzogna e sortilegio»*, in *Quaderno '70 sul Novecento*, Padova, Liviana, 1970; B. Cordati, «Menzogna e sortilegio»: *lo spazio delle metamorfosi*, in «Paragone-Letteratura», a. 38, 1987, n. 4, pp. 77-87; V. Finucci, *The Textualization of Female «I». Elsa Morante's «Menzogna e sortilegio»*, in «Italica», 65, Winter 1988, pp. 308-328; *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; P. Azzolini, *Mettersi al mondo, Elsa!*, in *Diotima. Mettere al mondo il mondo*, Milano, La Tartaruga, 1990; U. Pirotti, *Intorno a «Menzogna e sortilegio»*, in «Studi e problemi di critica testuale», a. 53, 1996, pp. 19-84; S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Firenze, Cadmo, 1998; R. Donnarumma, «Menzogna e sortilegio» *oltre il bovarismo*, in «Allegoria», 1999, n. 31, pp. 121-135; F. De Rosa, *Introduction à «Menzogna e sortilegio»*, in «Chroniques italiennes», 2000, n. 1, pp. 39-56; A.R. Pupino, «Menzogna e sortilegio». *Una parodia*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», a. 43, 2001, n. 2, pp. 487-504; P.V. Mengaldo, *Menzogna e sortilegio*, in *Il romanzo*, V: *Lezioni*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003; M. Ermilli, *Insoliti fantasmi. La commedia degli spiriti nel primo romanzo di Elsa Morante*, in «Poetiche», vol. 9, 2007, n. 1, pp. 127-165; F. Giuntoli Liverani, *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori, 2008; R. Pisano, *La formazione di Elisa*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. Papini, D. Fioretti e T. Spignoli, Pisa, Ets, 2007; I.

Splendorini, «*Menzogna e sortilegio*» di Elsa Morante. *Una scrittura delle origini*, Firenze, Le Lettere, 2010.

«*L'isola di Arturo*». G. Debenedetti, *L'isola della Morante* (1957), in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963; L. Wainstein, *Le miroir d'Elsa Morante*, in «*Critique*», a. 11, 1958, n. 137, pp. 855-860; F. Ferrucci, *Elsa Morante's without Elysium*, in «*Italian Quarterly*», 1963, nn. 27-28, pp. 28-52; G. Ricci, *Tra Eros e Thanatos: storia di un mito mancato. Analisi tematico-narrativa dell'«Isola di Arturo»*, in «*Strumenti critici*», a. 13, 1979, n. 38, pp. 126-168; G. Ricci, «*L'Isola d'Arturo*». *Dalla storia al mito*, in «*Nuovi Argomenti*», 1979, n. 62, pp. 237-275; L. Guj, *Illusion and Literature in Morante's «L'isola di Arturo»*, in «*Italica*», a. 64, 1988, n. 3, pp. 144-153; S. Wood, *The Bewitched Mirror: Imagination and Narration in Elsa Morante*, in «*Modern Language Review*», a. 86, 1991, n. 2, pp. 310-321; G. Còntini, *La scia sfavillante della nave Arturo*, in «*Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena*», a. 13, 1992, pp. 155-166; A. Andreini, «*L'isola di Arturo*» di Elsa Morante, in *Letteratura italiana. Le opere*, IV: *Il Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996.

«*Alibi*» e «*Il mondo salvato dai ragazzini*». S. Surchi, *La Morante e i felici pochi*, in «*Tempo presente*», a. 13, 1968, n. 8, pp. 79-81; P.P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971; R. Capozzi, «*Sheherazade*» and Other «*Alibis*». *Elsa Morante's Victims of Love*, in «*Rivista di studi italiani*», 1987-88, nn. 5-6, pp. 51-71; W. Siti, *Elsa Morante in Pier Paolo Pasolini*, in «*Studi novecenteschi*», a. 21, 1994, nn. 47-48, pp. 131-148; C. Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009; L. Dell'Aia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Lecce, Martano, 2010.

«*La Storia Romanzo*». C. Cases, «*La Storia*». *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»* (1974), in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987; S. Ferrone, *Davanti a un plotone d'esecuzione*, in «*il Ponte*», a. 30, 1974, n. 10, pp. 1151-1163; P.P. Pasolini, *Elsa Morante, La Storia* (1974), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999; I. Calvino, *Un progetto di pubblico* (1974), in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995; M. Boselli, *Dalla Storia della menzogna alla menzogna della storia*, in «*Nuova Corrente*», 1975, n. 67, pp. 319-329; G. Rosa, *La «Storia» senza seguito*, in *Pubblico* 1986, a cura di V. Spinazzola, Milano, Milano Libri, 1986; G. Bernabò, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991; M. Ganeri, *Elsa Morante: «La Storia» e il romanzo neostorico*, in «*Allegoria*», a. 8, 1996, n. 24, pp. 179-185; D. Pisano, «*La Storia*» di Elsa Morante. *Analisi di alcuni processi variantistici*, in «*Filologia e cri-*

tica», a. 23, 1998, pp. 392-410; J.Ph. Bareil, *Texte et paratexte dans «La Storia»: un'opposition pertinente?*, in «Chroniques italiennes», 2000, n. 1, pp. 27-38; M. Barenghi, *Tutti i nomi di Usepe. Saggio sui personaggi della «Storia» di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», a. 28, 2001, n. 62, pp. 369-389; E. Puggioni, *Davide Segre, un eroe al confine della modernità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; V. Spinazzola, *Morante, la storia di Ida e Usepe*, in *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007; E. Porciani, *La città e il caso nella «Storia» di Elsa Morante*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di M. Barenghi, G. Langella e G. Turchetta, Pisa, Ets, 2012; «*La Storia» di Elsa Morante*, a cura di S. Sgavicchia, Pisa, Ets, 2012.

«*Aracoeli*». F. Fortini, *Aracoeli* (1982), in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987; F. Filippelli, *L'ultima Morante e la storia come memoria: «Aracoeli»*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», a. 31, 1989, n. 2, pp. 397-415; A. Giorgio, *Nature vs. Culture. Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's «Aracoeli»*, in «Modern Language Notes», a. 109, 1994, n. 1, pp. 93-116; M. Ferrecchia, «*L'isola di Arturo» e «Aracoeli» di E. Morante. Due stili, un linguaggio*, in «Critica letteraria», a. 24, 1996, nn. 91-92, pp. 587-610; B. Pischedda, «*Eravamo integri, prima della Genesi*». E. Morante «*Aracoeli*», in *La grande sera del mondo*, Torino, Aragno, 2004; M. Baldini, *Le forme della narrazione in «Aracoeli»*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di S. Costa e M. Venturini, Pisa, Ets, 2010.