

Giovanna Rosa
Cattedrali di carta

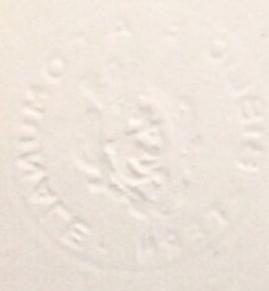


~~U. 853.914.1205.1~~

B02951344

V 853.914.MOR.ROS.2

Giovanna Rosa
Cattedralli di casa



www.saggiatore.it

© Gruppo editoriale il Saggiatore S.p.A., Milano 2006
Prima edizione: il Saggiatore, Milano 1995



Nuove edizioni tascabili

La scheda bibliografica è riportata nell'ultima pagina del libro

Introduzione: una modernità eccentrica	9
1. Il «romanzo familiare» di una piccoloborghese	19
– Il gatto Alvaro	22
– Dalla cameretta di Elisa	26
– Il bisbiglio degli avi	30
– Il doppio ruolo di Elisa	34
– Dalla memoria onirica ai ricordi veritieri	36
– Elisa scrittrice	41
– La costruzione della «cattedrale»	43
– Il triste Mezzogiorno	48
– Il <i>Familienroman</i>	51
– Un intreccio claustrofobico	53
– Lo stile dell'ambiguità	56
– Una narrazione compatta e fluida	62
– La dilatazione semantica	64
– L'ispido butterato	68
– Edoardo, la grazia futile dell'adolescenza	72
– Padri e madri	79
– Rosaria, «Il giorno»	82
– Anna, «La notte»	86
– Il dormire magnifico degli sposi	96
2. L'isola dell'iniziazione impossibile	105
– Le memorie di un fanciullo	106
– Arturo narratore	108
– Un «io lontano nel tempo»	111
– L'immaginazione archetipica	114
– La scrittura dell'ipersensibilità	118
– La limpidezza monotonale	124
– L'ordine dell'intreccio	129
– Lo spazio e il tempo dell'isola	131
– La favola iniziatica	135
– Lo sbarco della matrigna	142
– Il viaggio oltre le colonne d'Ercole	145

- Il <i>Bildungsroman</i> interrotto	149
- La partenza da Procida	154
- L'antichità puerile di Nunz.	157
3. Dal luogo dell'assenza	165
- Gli alibi della poesia	165
- I racconti dello <i>Scialle andaluso</i>	168
- La crisi degli anni sessanta	174
- Un aumento di vitalità	178
- La provocazione del <i>Mondo salvato</i>	181
- L'ossessione del «punto»	186
- La teatralità della <i>Serata a Colono</i>	189
- Le parole dell'oro	194
- La disubbidienza allegra degli F.P.	197
4. Il decadentismo popolare della «Storia»	207
- Un'opera di propaganda	207
- Il patto narrativo	211
- Il romanzo neostorico	214
- Un sistema aperto di relazioni	217
- Il paradosso ideologico della <i>Storia</i>	220
- Progressione narrativa e cronologia storica	224
- Dal tempo lineare al tempo puntiforme	226
- La tenda d'alberi	230
- Lo spazio romanzesco	233
- La memoria antropologica	238
- La precognizione del destino	242
- Il potere della parola letteraria	247
- Il decadentismo del «libro degli idioti»	251
- La raffigurazione fisionomica	255
- Il patetismo senza riscatto	258
- L'antipatico Davide	259
- Ida: l'oggettivismo delirante	265
- Ueseppe e lo spettacolo del mondo	274
- I «pecché» di Ueseppe	279
5. «Aracoeli»: i frammenti del presente	291
- Palinodia	293
- Il canuto Narciso	295
- Il viaggio nella modernità	297
- I frammenti di pellicola	301
- Un intreccio convulso	305
- La discesa alle madri e il <i>Familienroman</i>	309
- Scherzi ottici, alterazioni uditive	313

- Deformazione espressionistica e tensione monologica	317
- Snaturamento e vitalismo	321
- Il ripudio di Totetaco	325
- Un campionario di tecniche descrittive	330
- Ai Quartieri Alti	337
- Il fallimento della borghesia liberale	339
- Zia Monda	343
- Il reame virile e paterno	346

Indice dei nomi	359
-----------------	-----

«Aracoeli»: i frammenti del presente

L'ultimo romanzo morantiano esibisce subito la lontananza dalle opere precedenti nella nuda essenzialità del paratesto. La consueta etichetta di genere accompagna il titolo; poi nessun'altra indicazione introduce il lettore nell'universo del racconto. Priva di ogni «soglia», la narrazione di *Aracoeli* non è preceduta da versi, dediche o epigrafi e si sviluppa ininterrottamente senza alcuna partizione interna: solo bianchi stacchi tipografici segnalano le svolte della trama, separando la descrizione delle tappe del viaggio di Manuel dai frammenti molteplici della rievocazione memoriale. È la prima e più evidente spia di un crollo della fiducia che aveva sorretto il lungo percorso romanzesco avviato con le raffinate cronache familiari di Elisa e culminato nel decadentismo popolare della *Storia*. Al lettore criticamente amabile, cui era concesso il privilegio di abitare il «giardino sfolgorante» del gatto Alvaro, erano subentrate le schiere degli analfabeti, «l'unico pubblico oramai forse capace di ascoltare la parola dei poeti». Agli inizi degli anni ottanta, il «forse» ha lasciato il posto solo a certezze di negativo sconforto: «le tetre Scritture del Progresso tecnologico» (*Beato*, p. 1558) hanno assunto un predominio così assoluto da impedire ogni dialogo fra io scrivente e io leggente. Anche nel campo della fantasia creativa prevalgono le leggi degradanti dell'economicismo: come ricorda l'ombra di Aracoeli al figlio, «ogni forma è una merce che costa» (p. 1427). Certo, Elsa Morante continua ancora a patire la «tentazione irresistibile dell'arte», ma il nuovo racconto si configura ormai come una «sorta di monologo sregolato, che vado qui recitando a me stesso» (p. 1066). Le parole pronunciate dal protagonista all'inizio del «pellegrinaggio maniaco» denunciano il solipsismo doloroso di una narrazione che non offre alcuna guida di lettura perché ormai offuscata e indefinibile è la fisionomia di coloro cui parlerà. Mariuccio, il diciottenne amico di Manuel, un tempo «aveva studiato il latino il greco l'inglese e letto dei libri»; adesso «Non leggeva più niente. Disprezzava tutti i lettori» (p. 1099) e derideva le pose del «Genio-Rimbaud» (p. 1096).

Sul finire del «secolo atomico», la scrittrice ha davvero perso ogni speranza nella funzione comunicatrice della parola romanzesca: il successo clamoroso arriso alla vicenda di Ida e Ueseppe ha sì testimoniato la fecondità del dialogo aperto con gli «analfabeti», ma non ha favorito, né forse poteva farlo, alcuna ristrutturazione dinamica dell'orizzonte d'attesa: ricca delle sue contraddizioni feconde, *La Storia* è rimasta uno «scandalo» isolato.

D'altronde, il clima storico-politico su cui si chiudono gli anni settanta, lungi dall'alimentare l'allegria festosa degli F.P., inclina verso forme cruente d'imbarbarimento: proprio la generazione dei ragazzini che doveva salvare il mondo opera, agli occhi della Morante, il ribaltamento dell'utopia in violenza e strage. La parola «rivoluzione», che nel frammento di lettera rivolta alle Brigate Rosse, durante la prigionia di Moro, conservava ancora un connotato positivo,¹ nel romanzo dell'82 suona «soltanto strepito, come una furia acefala» (p. 1053): a invocarla sono le «folle trafelate» dei «ragazzi sui vent'anni» che

Avanzano a squadre, inalberando i loro cartelli perentori, e fra i lunghi riccioli sporchi i loro volti imberbi, senz'ombra di memoria e d'intelletto, s'infocano alla loro disobbedienza straordinaria come a una sbornia domenicale. (p. 1054)

La «disobbedienza», esaltata nell'epilogo del *Mondo*, si è tradotta unicamente in una «zuffa di sigle e di motti», simile a «tremendi crucifige» urlati da «giocatori eccitati in un loro sport sanguinario» (*ibidem*). I veri rivoluzionari sono tali solo in potenza perché appartengono a quella generazione che non ha avuto modo di manifestare la sua volontà di rivolta se non negli atti spavaldi della prima infanzia: come Pennati, il piccolo compagno di collegio di Manuel, «capriccioso e mamaroloso» che, «nato nel 1937, troppo presto per le battaglie della Resistenza, e troppo tardi per i movimenti sessantotteschi» (p. 1155), ha lanciato, in una mattina lontana, la sua «sfida minacciosa» ad Aquila, il truce sorvegliante del dormitorio.

A confermare l'abisso che separa *Aracoeli* dalle speranze utopiche da cui era nata *La Storia* è una sequenza minima: l'incontro di Manuel con un giovane, appartenente a un «gruppo detto "marxistaleninista"» (p. 1156), dotato di così «precoce maturità e sapienza» da essere considerato un Maestro. Confidente privilegiato del protagonista, ne condanna senza appello le misere avventure sessuali, vaticinando con convinzione risoluta:

E con la borghesia si eliminerà tutto il male, a cominciare dai vizi del sesso, che

sono effetto dell'ipocrisia e della repressione borghese. La prostituzione, le perversioni, niente più di tutto questo con l'ascesa del proletariato. L'atto sessuale sarà un movimento creativo. (p. 1157)

Il ritratto del Maestro è suggellato da un'apparizione in video, colta da Manuel durante la sosta in un bar: ora «vestito signorilmente, in giacca stirata e cravatta [...] una chioma ben tagliata, lavata e ravviata con cura [...] portava una fede al dito [...] e faceva la propaganda a un grosso partito della Mezza Destra Moderata, favorito dalla borghesia» (p. 1158). Dal primo incontro sono passati sette anni: siamo nel 1975, l'anno successivo alla pubblicazione del romanzo di Ueseppe.²

Come gli amici veri e presunti hanno ricordato, con voce fin troppo spiegata, dopo *La Storia* la Morante vive una stagione di depressione tormentosa: la vicenda di *Aracoeli* ne reca traccia evidente nelle note di un disfacimento cupo e disperato.

Non sappiamo se il punto di svolta sia identificabile con la coscienza rabbiosa dell'arrivo della *pesanteur*, che annulla ogni grazia futile:³ certamente la senescenza e la malattia, che corrodono il senso dell'io nei suoi aspetti immediatamente corporali, sono vissute dalla Morante con angoscia sgomenta; ma, come sempre nell'autore dell'*Isola di Arturo*, ogni elemento autobiografico, anche il più viscerale, conosce il filtro accorto e abilissimo della menzogna letteraria. Se *Aracoeli* è davvero l'aprodo di un percorso esistenziale drammatico, ebbene i conti con se stessa e con la propria vita, Elsa continua a farli attraverso la trasfigurazione della parola romanzesca. Come ammonisce l'epilogo dell'opera:

Il microscopio è fantastico. E so già che la mia presente analisi e i suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria, del resto, è l'intera mia storia (e tutte le altre storie, o Storie, mortali o immortali). (p. 1452)

Palinodia

Aracoeli si presenta come la palinodia amara di tutti i precedenti romanzi morantiani: «autocritica alla mistica bianca della *Storia*» (Fortini),⁴ il racconto di Manuel delinea le tappe del viaggio antiiniziativo compiuto da un Arturo adulto che, abbandonata l'isola, ha perso la solarità narcisistica del fanciullo divino; il cammino, avviato all'insegna di un «segreto» familiare «ammantato di tenebra o circondato di splendori» (p. 1040), simile alle fole amate da Elisa, qui è destinato a concludersi in una «deserta pietraia». Pagina dopo pagina, il libro esibisce i te-

mi e i motivi cari alla fantasia morantiana, ma capovolgendone, con compiacimento autopersecutorio, la lucente ironia o il fulgore limpido in orrore vertiginoso. Cosicché, «il mio povero, ultimo romanzo andagiorni vani» (p. 1200) e al «grido» notturno di Nunz. «tenero, stranamente feroce» (*Isola*, p. 1094) ora risponde in eco «un urlo femminile atroce, laido e tragico» (p. 1162). La serie delle connessioni intertestuali è molteplice, persino ossessiva nell'ostentazione martellante del ribaltamento: dalle colonne d'Ercole di Arturo private ormai di ogni fascino trasgressivo, («un finto Ulisse di terra, viaggiante fra finti vivi incantati da finte musiche verso colonne d'Ercole anch'esse finte» p. 1201), alla «scala cromatica» di Edipo («Ma la mia scala è storta, zoppa e lunatica» p. 1247). Anche Manuel bambino conosce i «possibili voli verso nidi leggendari», dove «in quei pianeti inesplorati della mia ignoranza, mia madre poteva discendere da una stirpe di gitani o di mendicanti o di toreri o di banditi o di Grandi Idalghi» (p. 1068); ma gli antichi «fumi» di casa De Salvi hanno perso ogni sortilegio, diventando «favolette parrocchiali», «curiosi pettegolezzi da cucina» o, peggio, rivelando subito che dietro «l'Arcano» c'è un banale «scheletro nell'armadio, come si usa dire. E consisteva, all'origine, solo in una notevole disparità di classe fra i miei genitori» (p. 1068). Se l'«avventura esaltante e allegrissima» della lotta partigiana (*La Storia*, p. 530) si involgarisce negli imbrogli loschi di «due frocetti bugiardi vagabondi e ladri di galline» (p. 1247), la lunga galleria delle osterie dove si rifugiavano il butterato e Giuseppe Ramundo si chiude con i caffè metropolitani in cui rimbombano la musica metallica del juke-box e il vociò dell'onnipresente apparecchio televisivo:

E che altro potrebbe essere, il mio approdo, se non un'osteria o un bar? (p. 1429)

Senza soffermarsi sull'inconsistente ombra fantasmatica dello zio Manuel, che poco conserva dell'ambiguità del finto pensiero Edoardo, è, semmai, da sottolineare un'assenza clamorosa, «prova estrema» dell'«esilio sconsolato» e ormai inconsolabile cui l'uomo è costretto dopo la cacciata dall'Eden:⁵ nessun animale conforta la vita di Manuel; anzi peggio. In più luoghi del testo, il narratore rammenta con triste rimpianto Balletto, un cane «a me dato da poco e subito ritolto» (p. 1216), segno di «una rara stagione di amicizia, piuttosto recente e già perduta» (p. 1452). Ma forse, al di là delle innumerevoli altre citazioni interne, spia significativa del tracollo sopravvenuto è, molto morantianamente,

la declinazione diversa che assume l'aggettivo «futile»: non più indice della grazia leggera e amabile, di cui erano ricchi il cugino Edoardo, il gatto Alvaro e l'infante Useppe, ma banale connotazione di gesti e moriori irrilevanti o insensati. Come ben dice Bruna Cordati, «si prova l'impressione di una luce che si spegne».⁶

Aracoeli è davvero la riscrittura «postuma»⁷ e definitiva dell'intera opera morantiana, di cui scopre in figura negativa il significato più autentico. A libro chiuso, il lettore non solo trova il «compenso illuminante dell'allucinazione tenace che è il romanzo» (Fortini) ma insieme, forse, intravede il germe nascosto di quella «fatale ambiguità» che, presente in tutte le altre narrazioni, promanava, a detta di Pasolini, da una indefinita e indefinibile latenza.⁸ Nella trama disfatta di *Aracoeli*, il «qualcosa» si affaccia stagliandosi sullo sfondo di un'attualità desolata e alla luce abbagliante di uno stile novecentescamente ultradecadente. Dopo duemilacinquecento pagine al cui centro campeggiano le relazioni familiari, per la prima volta la scrittura accusa la contraddizione immedicabile inscritta nella natura femminile: quanto più la donna aspira a inverarsi nella maternità, sacralizzata dall'istituto matrimoniale, tanto più il corpo procreativo patisce gli assalti di un *eros* seduttore che distrugge ogni legame e altera il senso dell'io.

Il canuto Narciso

L'«esame retrospettivo» (Garboli)⁹ della propria esperienza esistenziale e letteraria che la Morante compie nel suo ultimo libro acquista energia dissacrante dalla messa in mora di un elemento cardine della produzione precedente: la componente narcisistica. Dei tre personaggi che coltivavano «il fatale amore di sé», abbozzati nel lontano 1950,¹⁰ nessuno è sopravvissuto: anche «Ludovica, ossia il Narciso infelice», «l'innamorata non ricambiata di se stessa» ha lasciato il posto a un «canuto Narciso, che non crepa», oggetto ormai dei «dileggi, ribrezzi, ricatti, percosse e linciaggi» (p. 1172) di coloro dai quali mendica un po' d'affetto. La rifrazione speculare di sé con cui erano stati costruiti gli «io recitanti» di Arturo ed Elisa ha perso ogni traccia di luminosità o di inquietante magia. La crisi, testimoniata dalle poesie del *Mondo*, era stata parzialmente occultata dalla «memoria antropologica» del narratore onnisciente della *Storia*: la parola romanzesca che si rivolgeva agli analfabeti non aveva bisogno di filtri o «alibi», attingeva potenza affabulante dalla comune sensibilità creaturale delle madri. Ma, se la vicenda di

Ida e Ueseppe si collocava «au-delà du narcissisme»,¹¹ offrendoci «un message d'amour du prochain, d'un amour qui touche à l'absolu et qui dépasse l'univers du plaisir», il silenzio cupo e demente su cui si chiudeva il romanzo già lasciava intravedere la precarietà di quell'equilibrio e il prossimo tracollo. Così quando, a pochi mesi dalla morte di Pasolini, la Morante torna alla scrittura, *Aracoeli* si porge al lettore come «un autotafé, un'esibizione oscena» (Garboli) di quell'«io recitante» da cui s'irradiava il fascino dei primi due libri.

La serie degli autoritratti impietosi che Manuel si compiace di esibire, dall'iniziale immagine di sé, nauseato, in preda al «vizio morboso del sonno» (p. 1045) nelle squallide «stanzette d'ufficio», alla visione riflessa nello specchio in un misero albergo di Almeria, ben illustra l'intento deformante che anima l'autore reale nello schizzare la figura del suo ultimo «alibi», «un moi-prison, un résidu humain à l'état de monade».¹²

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. 1170-1)

Nulla ci viene risparmiato nella descrizione di questo «vecchio borghese, inutile, laido» (p. 1101), «disturbato di nervi» (p. 1170), omosessuale impotente; agli occhi degli amanti «nemmeno una vera checca [ma] un maschio fallito» (p. 1096), ridotto ormai a un «ammasso di carne matura» (p. 1170), «senza nessuna curiosità del mondo» (p. 1046), che si «schifa di sé medesimo» (p. 1172). Non contento degli pseudoritratti denigratori, il narratore protagonista allestisce anche una sorta di autoprosesso in cui all'accusa che lo definisce come un «tipico soggetto psicopatico e mitomane, affetto da confusioni patologiche della fantasia e della memoria» (p. 1180), la difesa ribatte rincarando la dose. E tuttavia, la tecnica drammatizzante del «dibattito a più voci» (*ibidem*) inscenato mentalmente ricalca così apertamente il meccanismo dello «scopriamoci» caro a Davide (*La Storia*, p. 920) da sottintendere, seppur in modi poco efficaci, un preciso orientamento antifrastico. L'autoflagellazione del personaggio narratore, infatti, se per un verso accusa la *pesanteur* patita autobiograficamente dall'autore reale, dall'al-

tra sollecita processi di lettura fortemente equivoci: Manuel si rappresenta sgradevole, ignorante, balbuziente, per meglio apparire «un oggetto di pietà: una sorta di animaluccio vulnerabile e senza colpa» (p. 1156), capace di alimentare in chi legge quella compassione amorosa che ogni nato invoca per tutta la vita.

Ogni creatura, sulla terra, si offre [...] Da Napoleone, a Lenin e a Stalin, all'ultima battona, al bambino mongoloide, a Greta Garbo e a Picasso e al cane randagio, questa in realtà è l'unica perpetua domanda di ogni vivente agli altri viventi: «vi paio bello? io che a lei parevo il più bello?» [...] Orfani e mai svezziati, tutti i viventi si propongono, come gente di marciapiede, a un segno altrui d'amore. (pp. 1172-3)

Ma troppo assillante è la richiesta d'affetto per non suonare falsa e controproducente. Sin dall'autoritratto dell'io narrante il testo ci suggerisce di stare in guardia, di non prendere mai alla lettera le confessioni conclamate di Manuel. Occorre, allora, riformulare l'osservazione iniziale: la degradazione dell'«alibi», che si produce nel campionario di deformità attribuite al protagonista, trova inveramento nella somma di procedimenti espressivi che ne sorreggono il flusso rammemorante. La crisi della componente narcisistica più che nella raffigurazione dissociata dell'«io recitante», stereotipo dell'intellettuale fallito impotente e schizofrenico, esplose nella frammentazione del racconto, che altera e corrode l'antica relazione fra io narrante e io narrato, fra tempo del discorso e tempo della storia.

Il viaggio nella modernità

Al pari di *Menzogna e sortilegio* e dell'*Isola*, anche *Aracoeli* è un romanzo omodiegetico, in cui il protagonista si affida alla memoria per decifrare le figure e le immagini di un tempo remoto: ma come è diverso il timbro narrativo di Manuel dalla voce molteplice della veggente Elisa e dalla parola limpida di Arturo!

Il narratore dell'*Isola* in tanto poteva ricostruire l'atmosfera splendente dell'adolescenza procidana in quanto si proiettava sabianamente in un «io lontano nel tempo». Le «memorie di un fanciullo» sono davvero tali perché la «distanza infinita» fra l'«adesso» del discorso e l'«allora» della storia non viene mai colmata e l'«isoletta celeste» racchiude la totalità spazio-temporale di un percorso iniziatico che rifiuta l'approdo al presente e alla maturità.

Differente la «situazione narrativa» in cui si apre il *Familienroman* di Elisa: il ritratto iniziale dell'«io recitante» è, anzi, il punto di forza della scienza sovrana della «fedele segretaria» che riecheggia «il bisbiglio degli avi», ma tutto il racconto si svolge nella «Tule irraggiungibile fatta solo di memoria» del «triste Mezzogiorno», universo della finzione in cui la menzogna è sempre intrisa di sortilegio.

Qui, invece, la figura del narratore si accampa in primo piano con la violenza brutale del suo oggi:

In quest'autunno nebbioso, io da qualche giorno sono tentato a inseguire la mia ragazza Aracoeli (p. 1044);

E così stamattina (venerdì 31) mi sono mosso per il mio viaggio [...] E così, adesso (l'ora è circa le undici di mattina) mi sono messo sulla strada, in partenza da Milano (p. 1046).

In *Aracoeli*, l'io recitante si fa personaggio-attore, dissociandosi nelle figure corpose dell'io narrante e dell'io narrato, e il romanzo è anche il resoconto in diretta di un «evento», il viaggio appunto intrapreso da Manuel per raggiungere l'Andalusia. Per ricostruire il romanzo familiare del protagonista e recuperare la stagione luminosa del Totetaco, occorre ideare un «io recitante» che, calato nella contemporaneità, ne descriva la bruttezza orrorosa, ne registri i rumori assordanti. Tra i tanti personaggi morantiani che sognano l'ESTERO, da Teodoro Massia a Arturo fino a Ninnuzzo, Manuel è il primo e l'unico che davvero parte e che di questo viaggio ci illustra le tappe faticose. È un'ulteriore spia del disagio patito dalla Morante: muta ormai «la voce molteplice della dormiente» e offuscata la primitiva «confidenza» trasognata, il narratore di *Aracoeli* deve appoggiarsi al supporto diegetico di un movimento reale che coinvolga tempo e spazio. Dal terminal di Linate attraverso l'aeroporto di Madrid, la sosta ad Almería, e infine il percorso in corriera fino a Gergal, la narrazione del tragitto che congiunge Milano all'Andalusia assolve una funzione strutturale decisiva: la «cornice» rinserra la successione dei «lampi all'indietro» e delle «visioni» del passato, compiendo e nel contempo esaltando l'ordine franto del racconto. La schizofrenia denunciata dal protagonista, («la mia natura scissa» p. 1180), va ben oltre il dato caratteriale per informare di sé l'intero *recit.* L'atto enunciativo, che nelle cronache elisiane era «trionfale» esercizio di scrittura e nel *Bildungsroman* arturiano rimemorazione trasfigurante del passato, qui non ha rappresentazione testuale; la descrizione del

cammino per arrivare in Spagna sostituisce e cancella ogni traccia del processo creativo che alimenta l'affabulazione romanzesca.¹³ Manuel ha ancora a che fare con la letteratura, ma solo in posizione alienata e subalterna: davanti agli occhi miopi di questo correttore di bozze, i «caratteri di stampa» si tramutano in «tignole a miriadi, che sciamano dai fogli riducendoli in una polvere bianca» (p. 1045). Il corrompimento è irreversibile, perché si è avviato nell'età infantile: le favole, che nutrivano la fantasia della forastica Elisa e su cui Arturo fondava le Certezze Assolute, per Manuel segnano l'inizio del distacco materno.¹⁴

Solo nel prologo della sequenza finale l'io narrante, commentando l'«emblema muto sul frontespizio del capitolo» (p. 1452), accenna alla sfera dell'attività letteraria: ma quel «capitolo» indica ormai troppo esplicitamente l'epilogo dell'intera opera morantiana per riferirsi solo alla cronaca dell'incanutito Narciso.

D'altronde, la fisionomia adulta e degradata dell'io narrante, mentre determina le sfasature strutturali e le cadute espressive denunciate dai critici, ravviva, nel contempo, il dato di maggior originalità di *Aracoeli*: il confronto polemico con la modernità. Una sfida che la parola morantiana ha costantemente alluso, mai tematicamente ed espressivamente formalizzato.

Per la prima volta, dal lontano esordio di *Qualcuno bussava alla porta*, il nostro romanziere cala il racconto nelle pieghe dell'attualità più cocente, assumendone moduli compositivi e codici linguistici. È questo il dato di novità sconcertante dell'ultimo libro: i riferimenti al presente aberrante non vengono più mediati attraverso i fumi del sortilegio, la lente rifrangente di Arturo o la memoria numinosa del narratore della *Storia*, ma recuperati alla dimensione artistica attraverso la registrazione «in diretta» delle percezioni visive e acustiche del personaggio narrante.

Il luogo da cui prende avvio il viaggio di Manuel alla ricerca delle proprie origini non potrebbe avere una valenza più negativamente esemplare: Milano, la metropoli per eccellenza dell'urbanesimo industriale, colta in un giorno invernale mentre sfilano cortei di scioperanti. La prima tappa è l'edificio del terminal: da questo «sito suburbano», emblema della «bruttezza informe» del secolo (p. 1053), s'irradia una luce devastante su tutto il percorso. La distruzione operata dalla civiltà tecnologica ha, infatti, assunto dimensioni ormai planetarie e nessun cammino, neanche quello compiuto «sulla macchina del tempo» (p. 1062) verso la «cuccia materna» (p. 1197), può riconquistare zone di naturalità incontaminata. Se El Almendral rischia di essere «un sobborgo industriale di frastuono, catene e fumo, simile a Sesto San Giovanni» (*ibidem*), lo scenario che fa da sfondo a tutto il tragitto di Manuel 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 millenni [...] un cielo basso, tutto coperto da una piatta nuvolaglia striata, che non sembra di natura acqua, rassembliando, 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. 1199-200)

Al di là dell'aspetto apocalittico, traccia simbolica dello scoppio atomico che ha sconvolto il mondo, vale la pena di sottolineare sin d'ora come l'arco della parabola artistica morantiana disegni una sorta di percorso di risalita lungo l'intera penisola: dalle terre assolate e magiche del «triste Mezzogiorno», sostando nell'isola incantata dell'arcipelago napoletano, oltre gli sfondi di miseria e di solidarietà di Roma «città aperta», l'itinerario romanzesco giunge al Nord, nei luoghi inabitabili dell'odiata modernità. Un percorso tanto più illuminante in quanto copre le stagioni cruciali della nostra vicenda storico-politica: alla dimensione sfuocata di *Menzogna e sortilegio* che alludeva al passaggio epocale dall'universo aristocratico-contadino alla società volgarmente promiscua dei ceti medi impiegatizi, era subentrato l'orizzonte del ventennio fascista, appena intravisto sullo sfondo di Procida, ma già rimbombante del frastuono bellico; poi gli anni tremendi della guerra e del dopoguerra nella *Storia* e infine l'orribile presente, «quest'epoca di sinistri macchinismi» (p. 1060). Il giudizio finale sulla società massificata dominata dalla piccola borghesia, che brucia ogni aspirazione al sacro nell'idolatria dei mezzi tecnologici, è senza appello:

Si direbbe che gli umani rifiutano, oggi, il Dio che parlava il linguaggio del silenzio. In tutte le loro azioni quotidiane: lavarsi, nutrirsi, lavorare, accoppiarsi, camminare o star fermi; e dovunque: nelle case e nei caffè, negli alberghi nei bordelli e negli asili, nelle carceri e negli uffici, nelle automobili e nei treni e negli aerei; dovunque e sempre, individui e masse; vivono soggetti a questa Maestà elettrica, rimbombante e sinistra, infuriante nelle sue casse di plastica da cui escono «lampi e voci e tuoni». È un ultimo Dio del pianeta industriale, forse teso a vendicare la furia assordante delle macchine la degradazione e lo strazio. (p. 1198)

Per dar conto di questo caos informe e «indecifrabile», l'opera dovrà avvalersi di tecniche narrative e codici espressivi diversi da quelli esperiti nei romanzi precedenti: il silenzio in cui Elisa ascoltava le «voci molteplici» dei parenti-eroi e Ueseppe percepiva le risonanze polifoniche del creato, oggi rimbomba di «strombettii dementi» o di «scomposti urlanti» (pp. 1056-60) e la favola si frantuma in schegge dissonanti. E tuttavia, per essere in grado di apprezzare l'impatto con «i mo-

stri dell'assurdo» non è più rinviabile: solo nei frammenti del presente può infine assumere forma quel «qualcosa» che, inscritto nell'ambivalenza erotica del corpo materno e sotteso al grumo dei rapporti parentali, è fondamento al «romanzo familiare dei nevrotici». L'orgoglioso narcisismo dolorante prende così la sua definitiva rivincita e, nello scompaginare l'antica tela di fumo intessuta da Elisa, rivela la forza affabulante di una parola romanzesca che, pur «nella riduzione spettrale del mondo», tende sempre a provocare in chi l'accoglie «un aumento di vitalità straordinario». (*Sul romanzo*, p. 1520)

I frammenti di pellicola

La voce «in diretta» e la fisionomia schizofrenica dell'«io recitante» sono strettamente connesse con la dissoluzione che ha investito il nucleo primigenio dell'estro morantiano. I processi di rievocazione del passato, che, grazie al «gioco segreto» della fantasia, trasformavano le ossessioni in «romanzi sul serio», sono diventati una «ricostruzione forzosa» (p. 1179), dove la «memoria, (o magari pseudo-memoria?)» fabbrica «ricordi apocrifi» (pp. 1049-50) e «testimonianze infide» (p. 1381). Poco prima di raccontare le sequenze della «ridda infernale» scoppiata nell'ultima estate di Aracoeli, Manuel s'interroga sulla natura delle figure che, simili ad allucinazioni, gli si proiettano davanti: «finzioni? falsi? scherzi di un *trip* andato a male?» (p. 1344).

Dalla «memoria ombrosa» di Elisa, capace di ricomporre la leggenda familiare dell'illustre prosapia, alle «memorie di un fanciullo», tese a restituire l'incanto fulgido della stagione procidana, fino al recupero, nella *Storia*, della memoria che, «nell'assenza dal tempo e dallo spazio» (*Beato*, p. 1567), parlava la «lingua degli idioti», tutte le «cattedrali» romanzesche confortano l'intuizione originale racchiusa nelle pagine del lontano *Diario 1938*:

Che il segreto dell'arte sia tutto qui? Ricordare come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di ricordare. Ché forse tutto l'inventare è ricordare. (p. 1592)

L'equivoca formula «inventare è ricordare come l'opera si è vista in uno stato di sogno» brucia ogni traccia di autobiografismo convenzionale e di onirismo manieristico: Elsa continua a ricavare i materiali della «Favola» dalla propria memoria familiare, sempre riplasmandoli con

audacia creativa, mai involgarendoli in squallidi referti maniacali. Ma la «crisi d'angoscia» che attanaglia il secolo e di cui lo scrittore si fa interstato di sogno». Come ammonisce una pagina di *Aracoeli*, l'immaginazione onirica vegeta e cresce «nei nostri depositi sotterranei, creandovi a nostra insaputa una serra mostruosa, che infesta coi suoi parassiti il nostro intero campo» (p. 1406).

È la stagione del silenzio romanzesco a denunciare il primo grave guasto. Nelle liriche del *Mondo*, la memoria «masticata dalle sabbie» (p. 22) non consente alcun dialogo con le «ombre defunte» e la cameretta di Elisa si è trasformata nella «casa di pena» in cui rimbomba «sempre il punto amaro/degli Eli Eli senza risposta» (p. 33). Nel lamento di Edipo, «La memoria/è peccato come la veggenza» (p. 71). *Aracoeli*, nel consueto ri-uso di immagini elisiane e arturiane, ribadisce la genesi mnemonica dell'estro inventivo: «può sembrare a volte che le memorie siano prodotte dalla fantasia; mentre in realtà sempre la fantasia è prodotta dalle memorie» (p. 1186). Ma ora, appunto, questa memoria, nonché riposarsi nelle «lusinghe» del gatto Alvaro, fabbrica «fantasmagorie precarie» per false consolazioni:

Chi può dire dove e quando la macchina dei ricordi inizia il proprio lavoro? in genere si suppone che, al momento della nascita, la nostra memoria sia un foglio bianco; però non è escluso che, invece, ogni nuovo nato porti in sé la stampa di chi sa quali soggiorni interiori con altre nature e altri luci [...] Finché la memoria adulta (comunemente, almeno) provvede a dissipare fino all'ultima ombra di quel primario spettro luminoso. Considerandolo, a distanza, nient'altro che un effetto equivoco, falso e strumentale: il quale forse, con le sue fantasmagorie precarie, voleva consolidarci della nascita, così come le visioni leggendarie dell'al di là vorrebbero consolidarci della morte. (pp. 1177-8)

Non basta, certo, un inciso a attenuare la condanna della «memoria adulta» che dissipa le rifrangenze luminose dell'infanzia, corrodendo ogni libero slancio della fantasia: nella sua maturità odiosa, Manuel si sporge su una «voragine senza fondo» da cui le «luci del passato» restituiscono «visioni postume» composte di «atomi» galleggianti sul «vuoto» (p. 1049). È soprattutto l'accostamento fra il processo rievocativo e i procedimenti della riproducibilità tecnica a segnalare il punto di non ritorno:

nei ricordi (autentici? apocrifi?) una stampa lucida e minuziosa, da documentario da trattato, si avvicenda a sequenze sfocate, abbagliate e inutile. (p. 1087)

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. (p. 1328)

Svilta a «macchina dei ricordi», la memoria è diventata uno strumento malconcio che srotola il «rullo di pellicola» su cui è stampata la nostra esistenza:

e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è LA' 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)

Il romanzo dell'82 si offre davvero come «cinema della memoria», dove la scrittura narrativa è il «luogo privilegiato di una dialettica tra luce e tenebra assai simile, se non identica, alla percezione che del mondo ha il protagonista».¹⁵

Espressione peculiare della narratività moderna, lo spettacolo cinematografico appartiene all'immaginario figurativo di molti personaggi morantiani: da Arturo a Scimò, da Nunziata a Nino e Carulì, protagonisti e comparse dei libri morantiani amano assumere pose e comportamenti propri alle star dell'universo di celluloido. Anche in *Aracoeli* i richiami ai film d'epoca sono molteplici: zia Monda in attesa del principe azzurro «sul modello delle eroine di Eleonora Glyn» (p. 1079); la ragazza della avventura marina nella cui voce agra s'infiltra «una nota di malizia manierosa, quasi da battuta a effetto, copiata per arte dalle maliarde degli schermi» (p. 1123); persino il paesaggio dell'Andalusia ricorda lo sfondo caro agli *spaghetti-western* (p. 1200). Ancor più rilevanti le esperienze cinematografiche dei due protagonisti: il cartone animato del pipistrello genera nel piccolo Manuel fantasie oniriche altamente simboliche (p. 1309); per contro, Aracoeli incomincia a frequentare le sale di proiezione con la cognata Raimonda per adeguarsi «al suo stato di Signora» (p. 1272). Ma ciò che rende *Aracoeli* un'opera di taglio cinematografico è soprattutto l'adozione esibita delle tecniche compositive mutuata da quel linguaggio. Non solo nel passato prossimo di Manuel i «film» – questo il titolo di un paragrafo dedicato ai sogni erotici (p. 1128) – si alternano ai «cinematografi» (p. 1126), ossia alle masturbazioni e alle fantasie sessuali, ma il recupero della stagione remota si dispone secondo il ritmo sincopato di un montaggio cinematografico che allinea «visioni» e «scene». La frequenza delle formule tratte da un unico campo semantico – «spettacoli», «scenario», «regia», «scenogra-

fia», «copione», «soggetti», «schermo», «fotogramma», «proiettata col rallentatore», «spezzoni di una pellicola perduta», «sequenze fotografate», «effetti di fotomontaggio» – sottolinea la percezione filmica che l'io narrante ha del mondo presente e dei tempi lontani. Se la frammentazione contemporanea, la visionarietà delle «istantanee» suggerisce lo stato di inerzia voyeuristica in cui Manuel sempre si trova. È questo il significato più autentico implicito nell'uso dei procedimenti cinematografici: lungi dal vantare come Elisa «e il vostro miele/è tutto mio», l'«io recitante» di *Aracoeli* assiste passivamente al susseguirsi di visioni-ricordi impressi sul rullo di una pellicola che si dipana senza ordine né senso.

Tutti essa [memoria] li espone oggi alla mia coscienza adulta, ormai vana e tardiva: allineati e lucidi con esattezza perversa. (p. 1381)

Le figure dei «parenti eroi» non si «accendono» più; nessuna scena passata appare «come se» si riattualizzasse in una mitica acronia. In *Aracoeli* i personaggi «si presentano» sullo schermo della memoria nell'*hic et nunc* dello squallido presente: «alcune sequenze e figure [...] oggi mi si proiettano davanti con la forza delle allucinazioni» (p. 1344). Il voyeurismo, quanto più denuncia l'impotenza a vivere del personaggio, tanto più lo ancora alla dimensione della maturità adulta: Manuel, spettatore della propria e altrui esistenza, non può far altro ormai che rivederne alcuni spezzoni, privi di «un loro posto preciso nella trama» (p. 1381). Infestato dal solito «bacillo visionario» (p. 1362), l'io narrante di *Aracoeli* fissa uno spettacolo in cui si sente troppo coinvolto per giudicarlo con distacco critico e da cui, nel contempo, si è così estraniato da rigettare ogni moto di compassionevole simpatia: il «cinema della memoria» non consente né identificazioni empatiche né lusinghe sublimatrici; intreccia solo «scene» sguaiate a «visioni» desolanti che incatenano lo sguardo miope.

Con un moto di regressione tipicamente freudiano, Manuel si mette e si toglie gli occhiali per tutto il corso del viaggio, ripetendo coattivamente un primitivo gesto di rivolta infantile: il motivo delle lenti, se allude all'eterna «duplicità senza soluzione» di ogni immagine,¹⁶ illustra soprattutto l'atteggiamento scopofilico assunto dall'«io recitante» nei confronti dell'esistenza e ne suggerisce l'origine lontana.

L'intreccio ambiguo fra memoria cinematografica e grovigli parentali si appalesa in una sequenza che, posta all'inizio del racconto, rievoca un'adolescenziale «avventura da spiaggia». Durante una gita al mare,

Manuel sedicenne s'imbatte in una «frotta di giovani» fra cui una ragazza, forse «mezza ubriaca» che l'invita, «con sfrontatezza puerile», a fare l'amore. L'intero episodio è cadenzato sul motivo degli occhiali: «armandomi in fretta dei miei occhiali da miope, semidisteso fra le piccole dune del lido [...] m'affacciai non visto a vedere» (p. 1119), «attraverso le mie lenti affumicate» (p. 1120), «provvidi in fretta a togliermi gli occhiali» (p. 1121), «con l'altra mano trattenevo i miei occhiali» (p. 1122), «stringevo tuttora gli occhiali» (p. 1123). L'arrivo di un ragazzo baldanzoso che si sostituisce all'incapace «bamboccio» interrompe il patetico tentativo di seduzione. Riparatosi dietro uno scoglio, Manuel osserva i due amanti:

quasi nell'urgenza di un delitto inforcai gli occhiali, e là rattratto sulla spiaggia spiai di fra gli scogli verso quei due. Sotto il corpo del giovane, squassato da un ritmo febbrile, il piccolo corpo della ragazza spariva quasi per intero. (p. 1123)

A «quel terribile ritmo oscillante» che immemorialmente riemerge da «un'ora antica della sua fanciullezza» (p. 1124) il protagonista reagisce con vergogna disperata: «Istintivamente ritrassi lo sguardo dalla scena e mi tolsi gli occhiali»; poi, «mi finì, in una "visione", che la spiaggia oscillasse [...] a questo culmine della mia "visione", io mi masturbai» (p. 1125).

Solo molte pagine dopo il lettore assisterà alla scena dell'«ora antica» in cui per la prima volta «quel fatale RITMO affannoso» (p. 1342) s'impresse nella memoria di Manuel, segnandone per sempre l'esistenza; solo allora sarà chiaro che il gesto di levarsi le lenti non è dettato dall'insignificanza delle immagini, «quando non c'è nulla che m'importi di vedere» (p. 1058), semmai, al contrario, dalla loro iperdeterminazione dolorosa.

Un intreccio convulso

In *Aracoeli*, all'incertezza del patto narrativo e all'assenza di ogni cornice paratestuale corrisponde la mancata definizione delle coordinate di genere. L'ultimo romanzo morantiano si sottrae, infatti, a ogni classificazione tipologica, accusando anche sul piano istituzionale, l'offuscamento dei criteri progettuali entro cui «ordinare felicemente, nelle sue parti» (*Sul romanzo*, p. 1500) i materiali narrativi. Ormai non c'è nessuna impalcatura «architettica» a sorreggere il discorso rievocativo per-

ché 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 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. Abbandonata l'ampia tela della narrazione mista di storia e d'invenzione, il racconto torna a rifugiarsi nel «teatrino privato di famiglia» (p. 1281).

Il ritorno alle pareti domestiche, tuttavia, lungi dal fronteggiare le tensioni disgreganti, corrobora le spinte centrifughe e la vicenda di Manuel si sviluppa su un ritmo d'intreccio antitetico sia alla compattezza delle cronache elisiane sia all'ariosità delle memorie d'Arturo. Qui passato e presente si frammischiano nel magma di una percezione opaca e delirante che confonde i periodi, pur radicandosi sempre nel torpido oggi. Dell'antica «cattedrale», sono rimaste unicamente le «vetrate, le scene isolate», disposte per di più secondo un montaggio che ne sottolinea la discontinuità.

Nelle prime duecento pagine, lo sviluppo romanzesco pare acconsentire alle norme di progressione narrativa tipiche del resoconto di viaggio, lungo il tragitto che conduce Manuel da Milano all'Andalusia: ma poiché, per ammissione diretta dell'io narrante, il cammino si distende «nella doppia direzione del passato e dello spazio» (p. 1046), la descrizione delle tappe verso Gergal si intreccia alle «visioni» di una stagione recente oppure ai «lampi all'indietro» in epoca remota. Il raccordo fra il tempo del viaggio e il tempo del ricordo avviene sia per nessi elittici sfumati, la sete patita in corriera riporta al palato il gusto del gelato di Totetaco, sia per connessioni esplicite – l'opuscolo turistico della Costa del Sol ricalca lo stile delle cartoline inviate da zio Manuel, la vista di un «mini-lunapark deserto» sul piazzale di Almeria fa affiorare alla memoria la festa di una giostra infantile. Per lo più, tuttavia, l'ordine del discorso s'adeguа alle variazioni dell'assemblaggio disorganico, che la sequela dei deittici («qua adesso», «ora qui») e degli indicatori spazio-temporali («ieri sera», «oggi, primo novembre» alla «Estación de Autobuses») rimarca con insistenza: la «macchina dei ricordi» di Manuel rifugge dai trapassi modulari per privilegiare gli stacchi e le contrapposizioni non mediate.

La serie delle anacronie che, sviluppandosi in direzioni parallele, non trovano mai un punto di congiunzione, aumenta il grado di disarticolazione del *récit*: da una parte riemergono gli anni amari della pubertà e della giovinezza con il soggiorno in collegio, le «avventure di donne», gli «infelici amori» omosessuali; dall'altra, vengono ricordati i tempi remo-

tissimi del Totetaco e le «stagioni iniziali ai Quartieri Alti» (p. 1210), ancora solarmente felici. Fra le due epoche si distende la zona d'ombra e di silenzio degli ultimi mesi di vita di Aracoeli, che solo un diverso sviluppo narrativo potrà illuminare. In effetti, a metà circa della parabola romanzesca, quando nel tempo della storia Manuel è giunto a Gergal, un «subdolo cambiamento», per dirla con le parole di Elisa (*Menzogna e sortilegio*, p. 578), muta l'orientamento diegetico e la storia della madre e del figlio è come ripresa di nuovo, con un moto uniforme, che copre un arco narrativo altrettanto ampio, con poche interruzioni. A essere proiettate adesso sono le sequenze allucinate dell'«estate pestilenziale» vissuta da Aracoeli, dopo la morte della secondogenita e lo scoppio improvviso della malattia: in un crescendo vertiginoso, il racconto precipita, senza pause nel tempo dell'oggi, verso la conclusione tragica. Sia chiaro, però: anche in questa macrosequenza, l'intreccio procede grazie a un montaggio slegato che impedisce ogni abbandono al flusso rievocativo e la narrazione dello stravolgimento psicofisico di Aracoeli mantiene la fissità lucida di un «film dell'orrore». Nessun smemoramento è mai possibile per questo narratore adulto e i segnali dell'enunciazione (i deittici, gli elementi fatici, le forme verbali al presente, le allusioni prolettiche, i brevi commenti attualizzanti) continuano a punteggiare il lungo racconto dell'estate del '39. L'atto di lettura, tuttavia, si cadenza su un ritmo meno rapsodico perché si modificano le strutture profonde del paradigma romanzesco.

Sul piano immediato dell'intreccio, cade la precedente assillante alternanza fra l'adesso del discorso e l'allora della storia e l'articolazione dei segmenti narrativi risponde a una diversa legge di durata e di frequenza. Se nelle analessi che accompagnano il cammino verso l'Andalusia i numerosi episodi hanno una valenza di unicità irripetibile (la notte con Pennati, l'avventura marina, la visita alla «Signora», la fuga dal collegio e l'incontro con i finti partigiani), la seconda parte dell'opera pare recuperare il gioco fra iteratività e singolarità che aveva tramato, suggestivamente, le memorie arturiane. In queste pagine, l'indicazione precisa dei luoghi e dei tempi lascia il campo ai moduli sfumati dell'indeterminatezza («una volta», «un giorno», «una di quelle sere», «in quelle giornate») e il racconto avanza secondo una norma compositiva che potremmo definire di esemplarità metonimica:

a 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. 1337-8)

e Manuel narratore commenta:

Così, devo osservare che a questo punto non posso distinguere più con certezza se le «passeggiate» dei nostri pomeriggi, quali adesso le ho descritte, fossero propriamente più d'una, o non piuttosto, una sola, esemplare: né rinvento le sequenze dei nostri ritorni a casa [...] A ricercarne la traccia mi si fa innanzi per primo una sorta di fotogramma, dove Aracoeli si accascia intormentita ma senza riposo, come dentro una nube d'insetti assillanti. (p. 1338)

La pseudosingolarità, che nell'*Isola* mimava il valore unico e nel contempo ricorrente di ogni esperienza iniziatica, qui esalta la morbosità coattiva dei gesti oscenamente impudichi cui si abbandona Aracoeli davanti agli occhi sgomenti del piccolo Manuel. Come il cerchio dello spazio che accoglie le loro passeggiate si contiene «nei paraggi di casa [...] Sempre avanti e indietro e di traverso per le medesime strade» (p. 1336), così il trascorrere dei giorni sembra avvitarci in spire concentriche. Pur nella diversità delle intonazioni espressive, dal ritmo sinuoso della nuotata dell'uomo-gatto alla velocità convulsiva dell'«astruseria folle» consumata in ascensore (p. 1349), ogni sequenza non fa che rimodulare «le tragiche vibrazioni del *ballo angelico*» (p. 1342). Si ricompono così, per altra via, la dimensione di circolarità claustrofobica che aveva caratterizzato le cronache familiari di Elisa: la narrazione quanto più acconsente a un ordine di serialità ossessiva tanto più acquista un andamento romanzesco che nella condensazione spazio-temporale alimenta la tensione catastrofica. A corroborare l'impressione di coattività centripeta è il ricorso a un procedimento già tante volte esperito dal nostro scrittore: le clausole d'iterazione.

Per collegare le due ampie sezioni dell'opera il narratore di *Aracoeli* sparge, come sempre, rimandi interni, ricorrenze figurali, catene d'immagini anaforiche: ora, tuttavia, diversamente dalle memorie procidane, i moduli della reduplicazione non puntano a fondare la ciclicità del mito o l'acronia archetipica, sì piuttosto paiono tesi ad aprire 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).

La proliferazione disseminata delle isotopie (lo specchio, la sassata desertica, la distesa marina, il giardino «scandaloso e proibito», la *Quinta*, la Donna-cammello, l'amuleto e gli sparsi segnali da decifrare) non risponde, d'altronde, neanche alla regola binaria che governava le cronache familiari di Elisa: in *Aracoeli*, le figurazioni ricorrenti si dispongono in una sorta di *climax* ascendente che culmina nell'orrore del-

la rivelazione estrema: se Gergal, «la zona mas luminosa d'Europa» (p. 1251), si scopre altro non essere che

un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enorme frana della sierra soprastante (p. 1428);

il «cancello di un volgare stile liberty [...] marchiato da interdizione e maledetto» (p. 1117), incubo tormentoso di Manuel, introduce alfine al giardino «fosco e abbagliante» del bordello in cui si rifugia Aracoeli (p. 1388).

Nell'ordine sincopato del montaggio filmico, ogni visione si risolve sempre in una «fascinazione sacrale e laida», in una sorta di «ritorno di stupori celesti, che tuttavia provocano un rigurgito atroce e purulento» (p. 1136). In questa sorta di impossibile «ridiscesa all'eden» si consuma la contraddizione strutturale di *Aracoeli* e si chiarisce, forse, una delle leggi compositive dei libri morantiani.

La discesa alle madri e il Familienroman

La frattura che si apre nel «monologo sregolato» di Manuel rimanda geneticamente all'antagonismo fra due tipologie narrative forti: il racconto di viaggio, in una *Bildung* all'inverso, e il *Familienroman* modellato sul paradigma centripeto delle relazioni parentali: a una progressione lineare, poco importa in quale direzione, corrisponde un moto circolare che rinserra il *récit* entro le chiuse pareti del teatrino domestico. *Aracoeli* non solo miscida i due sistemi tipologici ma sembra invertirne la dinamica strutturante.

Come tutte le opere morantiane, che inscrivono nella parabola romanzesca un passaggio cruciale dell'esistenza, anche l'ultima lo sottintende avvalendosi di una struttura archetipica solidissima: la discesa alle madri per la riscoperta del sé. E tuttavia lo scacco del protagonista, e con lui dell'autore che in esso si proietta, sta proprio nell'annullare nel movimento reale verso la Spagna ogni percorso di sincero autodisvelamento. Nella macrosequenza che descrive il cammino verso Gergal, la frammentazione del racconto appanna vistosamente lo sviluppo narrativo (dopo centocinquanta pagine sono passate meno di ventiquattr'ore dalla partenza) e l'ordine arruffato del montaggio non nasconde l'intima staticità della rievocazione memoriale. La ridondanza degli indicatori prolettici e l'ampiezza delle zone del «mondo commentato» non so-

lo tradiscono un «eccesso di sfiducia nel potere dei modi ellittici, e, in definitiva, del lettore» (Fortini), ma offuscano il dinamismo interno del «mondo narrato»: tutto è già stato scoperto e dichiarato, poco o nulla ci è stato raccontato. Spia fastidiosa della difficoltà compositiva della prima parte è lo spazio eccessivo e sfrangiato occupato dai dialoghi con il fantasma ragazzino dello zio Manuel (p. 1249) e soprattutto dalle invocazioni recriminatorie e imploranti rivolte alla figura materna. La prima «malanotte a te Aracoeli» (p. 1163) avvia un atto di accusa che si distende per oltre sei pagine per concludersi nell'accorata supplica: «Ma tu, mamita, aiutami [...] Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa» (p. 1174). Tanto più esplicative per i temi trattati, quanto più artificiose nell'intonazione espressiva (i moduli dell'intrusività fiabesca si convertono nell'invettiva politica, in un cozzo di registri antitetici),¹⁷ queste apostrofi denunciano tutta la *pesanteur* che opprime il narratore maturo. Per chi riconosce la propria «chiara disposizione nativa, incline alle visioni più che alle indagini» (p. 1040), lo spazio dedicato a queste ultime risulta davvero poco frequentabile.

In tutti i commenti e gli pseudo-dialoghi che chiosano in diretta le tappe di avvicinamento di Manuel all'Andalusia, le affermazioni perentorie tendono a disperdere la «duplicità senza soluzione» di ogni gesto ed emozione, e il discorso, recuperando proprio quella «favola mamarola», già irrisa come «tema da canzonetta edificante» (p. 1172), ne sancisce l'ovvietà stantia.

Solo nella seconda parte, il «segreto» misterioso che lega Manuel alla madre si dispiega con intensità rivelatrice: qui la narrazione assume un ritmo trascinate perché a prevalere sono le leggi compositive del *Familienroman*, le più adatte, agli occhi della Morante, a decifrare i sortilegi e le menzogne del «teatrino privato di famiglia». Il «teorema» di cui pasolinianamente Manuel discetta (p. 1405) lascia il campo alle ambigue sfumature dell'«enigma» che, come nelle cronache d'Elisa, sottostà ai processi d'identificazione dell'io.¹⁸

«Quando *Aracoeli* comincia tutto è già finito, o quasi» (Giudici).¹⁹ non solo e non tanto perché il narratore intraprende il cammino consapevole di come si concluderà, «niente e nessuno mi aspetta» (p. 1067) nel paese deserto in cui tutti si chiamavano Muñoz Muñoz, ma perché gli spezzoni di pellicola perduta allineano i fotogrammi in una «visione» fantasmatica di assoluta immobilità:

E anche questo viaggio assurdo in Andalusia al pari dello specchio falotico, ora delegato nella sua ghirlanda barocca non è forse altro che un fantasma onirico del

la mia accidia: mentre in realtà il mio corpo dorme, istupidito dagli ipnotici, in una qualche mia cameraccia d'affitto a Milano. (p. 1115)

Altro e diversamente orientato sarà il viaggio di riconoscimento compiuto dal protagonista ragazzo: il lettore lo scoprirà, insieme con chi lo rievoca, solo al termine dell'opera, nell'epilogo di una sezione narrativa governata dalla temporalità circolare del *Familienroman*. Il disvelamento dei propri affetti è rivelazione autentica perché ora a condurre il racconto è un io recitante che, pur oltre la soglia odiosa della maturità, ha rifiutato il montaggio artificioso della «macchina dei ricordi».

Come in *Menzogna e sortilegio*, anche in *Aracoeli* il mutamento dell'ordine strutturale è strettamente connesso alle variazioni del punto di vista adottato dal narratore: nelle sequenze della «rida infernale» cade l'assillo recriminatorio del Manuel adulto e tendono a dominare le deformazioni e le distorsioni percettive con cui il personaggio bambino assisteva alla «violazione cieca», all'«intrusione ferina» (p. 1335) che distruggeva l'adorato corpo materno. Per ripercorrere le tappe di un romanzo familiare che si conclude non sulla «pietraia deserta» di Gergal ma in una squallida stanza piena di cocci, in prossimità del cimitero del Verano, occorre assecondare il «nervo primordiale della visione» che ci «riallaccia al corpo» materno negandoci, però, ogni lucidità consapevole. Alla «macchina inquieta del cervello» si sostituisce ora «quella seconda vista semi-conscia che da sempre mi registrava nei sensi ogni moto di lei» (p. 1297).

E io ne discernivo il passaggio lento – fino al colore viola dei vapori – attraverso quel solito nervo primordiale della visione che tanto spesso, dall'interno, mi riallacciava al corpo dove ero nato. Ma sebbene più acuto e vigile del mio senso esterno, tuttavia, sul punto dell'intelligenza, questo nervo naturalmente era cieco. Io non capivo affatto il significato della scena. (p. 1337)

Il racconto dell'estate pestilenziale è punteggiato da ripetute ammissioni di ignoranza e di perplessità («non so dire», «io non capisco», «non so più»); come «il troppo amore negava ai sensi bambini l'evidenza minacciosa del suo decadimento» (p. 1354), così la «piccola mente tarda» (p. 1396) rifuggiva da ogni spiegazione. Dal riconoscimento dell'ansia torbida avvertita durante la prima passeggiata (p. 1337) al rifiuto netto di ogni giudizio che introduce l'incontro con il console della milizia, il discorso denuncia sempre l'ottica infantilmente miope che sorregge i vari segmenti: «Una cortina di fumo chimerico, opera di un qualche veto arcano, nascondeva al mio criterio certi campi astrusi» (p. 1349).

Ancora e per l'ultima volta, *Aracoeli* invero, capovolgendola, la legge

strutturale che governa tutti i romanzi morantiani: come in *Menzogna e sortilegio*, nell'*Isola* e nella *Storia*, anche nel libro dell'82 la parabola del tico del narratore, muta, coerentemente, anche l'ordine delle scelte stitriequilibrio è possibile e, d'altronde, il «subdolo cambiamento» opera in *Aracoeli* in direzione opposta rispetto ai testi precedenti: proprio nella seconda parte, l'oltranza espressiva riesce a mostrare la vertigine delirante del desiderio carnale che annienta soprattutto chi lo patisce. Ma il principio genetico della scrittura morantiana ne viene confermato e ulteriormente chiarito: quando la voce adulta di Manuel abbandona i toni dell'analisi vittimistico-inquisitoria per privilegiare i procedimenti espressivi cari alla sensibilità dolorante, allora la pagina recupera le cadenze suggestive delle cronache di Elisa e di Arturo. A darcene testimonianza certa e davvero definitiva è l'epilogo di *Aracoeli* che, come sempre, compensa e riscatta ogni cedimento:

Uscivo appena dal Caffè con la mia focaccia, che avvertii, nella mia carne, una tiffatura acutissima, quale di un pungiglione di vespa gigante che dal collo mi penetrasse fino in fondo alla gola. Non si vedeva là intorno, tuttavia, alcuna vespa, né altro insetto sanguinario delle macerie. (pp. 1452-3)

Su questa sensazione, che grazie a un cortocircuito fulminante fra tempi e consapevolezza lontane si scioglie in un liberatorio pianto d'amore, si chiude il *Familienroman* di Manuel: la «spiegazione» sarà «inaudita», ma tanto più vera perché inscritta nella memoria ulcerata della carne.

Nella percezione malata del mondo la scrittura di *Aracoeli* rimodula in forme originali il *pathos* intenso di un decadentismo abbagliante e assoluto. Anzi ora più che mai la memoria si fa corpo percosso e ferito su cui il tempo ha inciso i segni dell'esperienza esistenziale:

La memoria, in certi stati morbosi, è un corpo malmenato e livido, che può resistere un semplice contatto come una percossa. (p. 1107)

Il carattere peculiare di questa narrazione sta, infatti, nel processo di fisicizzazione che coinvolge i meccanismi del ricordo-racconto. La «visceralità» dell'ultimo romanzo morantiano deriva non solo dall'emersione autobiografica del desiderio-rimpianto-rimorso per una maternità mancata (Garboli), ma dalle tonalità vocali di un «alibi» maturo che solo nella propria livida «memoria corporale» coglie i segnali e il senso del proprio essere.

Scherzi ottici, alterazioni uditive

Come nelle opere precedenti, anche in *Aracoeli* è la sensibilità percettiva dell'io narrante a guidare la comprensione del mondo, a orientare i meccanismi mnestici, a ordinare la trama romanzesca: il viaggio di Manuel, deciso sulla spinta di un moto «divinatorio», è diretto da «organismi di senso occulti», calati «dentro la nostra materia corporale [...] capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura» (p. 1048). In «questa zona esclusa dallo spazio però di movimento illimitato», le ombre dei trapassati si riaffacciano e tornano a parlare con le loro care voci.²⁰ L'antica «favola» dura, tuttavia, un attimo brevissimo. Se, come ammette Manuel, «i nostri organi di senso, in realtà, sono delle mutilazioni» (p. 1289), ogni rievocazione che a essi si affidi non solo non potrà mai attingere l'interrezza primigenia – l'unità edenica del Totetaco – ma ci restituirà unicamente visioni stravolte, immagini contorte, vaneggiamenti uditivi. Dopo un *incipit* cadenzato sulle antiche note di nostalgia rammemorante, il racconto muta subito tono e la scrittura morantiana pare deflagrare, lasciando sulla pagina i frammenti e i lacerti di quelle costellazioni immaginose che avevano sorretto le antiche «cattedrali» narrative.

L'universo romanzesco in cui si muove il protagonista di *Aracoeli* è formato da macerie e rovine, resti di un'esplosione la cui eco si prolunga in rimbombi e frastuoni altrettanto sconvolgenti. Il «monologo sregolato» del narratore è tale anche perché una percussione di note stridule ne accompagna il corso, spesso sovrastandolo.

Le sequenze del viaggio verso El Almendral sono cadenzate dallo strepito assordante dei suoni metallici che riecheggiano sulla scena metropolitana: «il ballo atroce delle auto coi suoi strombettii dementi» (p. 1059) ricalca i «clamori di una moltitudine urlante (slogan? minacce? singhiozzi?)» p. 1174; all'air terminal di Linate, «avvisi rabbiosi» si mescolano a «scomposti urlati» (p. 1060), gli stessi che si ripetono all'arrivo a Madrid («le voci irreali dei suoi altoparlanti» p. 1063). La banda sonora che inframezza il racconto assolve una duplice funzione compositiva: la qualità dei timbri, per un verso, misura l'intervallo cronologico fra il presente del discorso e l'allora della storia (le canzonette «prefabbricate» e la «musica da strapazzo» *versus* le nenie materne e i versi recitati dal gelataio del Totetaco); per l'altro, suggerisce l'atmosfera tonale degli scenari in cui si distendono le varie analessi aperte sul passato.²¹ Nella seconda parte dell'opera, l'allontanamento dagli ambienti fragorosi della contemporaneità e la caduta dell'alternanza tem-

porale attenuano il clamore dissonante, ma la sensibilità acustica del protagonista narratore non viene meno: soffocato il bailamme esterno, lo Manuel dalla vicinanza della figura materna. «Nel teatro infetto e convulso di quell'ultima stagione» (p. 1340) sola e unica vibra la voce di Aracoeli nei suoi «suoni strani e desertici»:

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)²²

La sequenza memorabile della seduzione dell'attendente Daniele si avvia sul richiamo ostinato della donna:

Non era la sua voce vera [...] ma l'altra, la nuova, che mi si denunciava, ormai, quale un oscuro sintomo; e sempre ancora, a riudirla, mi tornava estranea. Un ibrido sentimento di offesa – e di pietà – mi visitava sempre a quel suono! dove una implorazione tragica, e feroce prepotenza, e promessa lusingante, si scioglievano in una miseria vile, dal sapore grasso, vischioso e quasi sporco. (p. 1366)

L'«estate pestilenziale» si chiude con una drammatica visita in chiesa, dove Aracoeli compie la sua «trasgressione definitiva» (p. 1381): celebrando nel tempio di Dio la blasfemia di un sesso non più santificato dalla maternità, la donna si prepara alla fuga verso il bordello. Al bimbo, suo compagno fedele, l'edificio appare «un deposito provvisorio della morte», dove la voce del prete recita «certe brutture idiote» e «ogni parola del mondo è storpiata» dall'«eco ibrida e scempia» del richiamo ferale. Intrecciati alla registrazione inconscia della «bizzarra allucinazione uditiva», a Manuel ora «due ricordi veri e propri [...] si presentano ultimi e confusi» (*ibidem*): da una parte «un coro di voci vecchie» che inneggiano alla Vergine Madre («Mater purissima/Mater inviolata [...] Ianua coeli» p. 1382), dall'altra «un abbaglio della vista»: la faccia di Aracoeli «con la fronte segnata trasversalmente dai sopraccigli come da uno sfregio; e i grandi occhi sprofondati nel nero delle occhiaie, da sembrare due orbite vuote» (*ibidem*).

Ecco l'altro effetto del delirio prodotto dalla memoria «livida» di questo io recitante: lungo tutto il cammino reale e rievocativo, alle allucinazioni acustiche si mescolano, acuendo la morbosità delle percezioni, gli sconvolgimenti prodotti dalle «tare visive» che in una stagione lontana hanno colpito il piccolo Manuel.

In un'opera, che avvita il racconto sull'immagine ricorrente dello specchio («almeria in arabo significa specchio» p. 1087) e che individua

l'inizio della catastrofe nel giorno in cui «per la prima volta, mi vennero messi gli occhiali» (p. 1254), non stupisce che la raffigurazione della realtà sia sempre contraffatta da un'ottica «semicieca», patologicamente «umiliata»:

gli oggetti comuni mi si tramutano in sagome stravaganti e indecifrabili, che a volte richiamano certi fumetti di fantascienza. (p. 1060)

L'insistenza sugli «scherzi ottici» (p. 1064) con cui abitualmente Manuel stravolge il reale indica, come spesso capita nei libri morantiani, il principale criterio compositivo: è sempre il punto di vista distorto del protagonista a condurre il racconto: sono i suoi «nervi malati», le «pupille minorate», le «eccitazioni» malsane a tradurre sulla pagina l'impatto feroce con la contemporaneità.

All'areoporto di Madrid, il «mondo circostante», «corso da luci stralunate e immagini storpie», è descritto con le linee dell'espressionismo ulcerato:

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 mobili; 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)

Durante la sosta in una trattoria di Almeria, dove ovviamente tro-neggia un apparecchio televisivo acceso, l'ambiente e i volti umani sono alterati dall'«effetto di straniamento e di smania» (p. 1109) indotto dai bicchieri di *chicòn*: la «Signora alla cassa è diventata una macchia di una tinta rossiccia-fango, e il locale, illuminato dal neon, un deposito di materiali irricognoscibili, qua e là luminiscenti o in movimento» (p. 1113).

È superfluo allineare tutte le sequenze in cui gli occhi malati del narratore adulto proiettano sul «mondo aperto» le nevrosi laceranti che lo abitano: l'arido panorama andaluso, simile a una «necropoli fossile di tempi preumani» («Una mandibola gigantesca con denti ricurvi a sciabola. Un dorso scaglioso dalle creste aguzze e vertebre simili a lische» p. 1199), non si discosta dagli scenari urbani di un passato recente fatto di incontri a pagamento («Una furiosa incessante monotona bufera di passi e ruote e ululati e trombe» p. 1099) ed entrambi si riflettono, senza soluzione di continuità, nelle «ricostruzioni visionarie» (p. 1050) fabbri-

cate dalla «macchina inquieta del cervello», negli sfondi dei «cinematografi» onanistici o infine nelle «deformazioni oniriche e febbrili» proiettate durante i «sonni morbosi, obliqui» (p. 1198). Talvolta, sotto le «lenti storte e acquose» (p. 1105) la realtà «si disfa in una sorta di «lenti lare, inghiottita, a tratti, da gole d'ombra» (p. 1104), dove i passeggeri dell'ottica soggettiva, sempre s'accampano sulla pagina le schegge di un mondo spettrale e spaventosamente snaturato. La prima volta che Manuel indossa gli occhiali la visione che gli appare prefigura gli incubi futuri:

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)

Lo «spettacolo d'orrore» che gli si apre davanti uscendo per la strada coinvolge uomini e cose in un'«unica violenza proteiforme»:

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 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 capellute (p. 1259).

La tensione trasfigurante che sin dall'esordio connota la scrittura morantiana assume in *Aracoeli*, per la prima volta, le forme e i moduli della deformazione espressionistica: venuta meno la «simpatia con la realtà», fonte di realismo autentico (*Sul romanzo*), i singoli elementi della scena vengono alterati e la parola romanzesca si incarica di descriverne gli aspetti angosciosi. Sullo sfondo di una distesa marina che si spalancha «in una dismisura vorace, confusa e rutilante»:

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).

L'effetto di scomposizione espressiva si somma alle tecniche del fotomontaggio per offrire l'immagine del «Caos; che è la regressione infinita e la più angosciosa» (*Pro o contro*, p. 1544):

È uno scoppio di linee spezzate, bolli e romboidi dai colori abbaglianti, che si scontrano nel campo nero delle mie orbite (p. 1161).

Avevano diverse 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)

Anche nei romanzi precedenti, la raffigurazione dell'universo era sempre sottoposta ai filtri parziali della soggettività percipiente: poco importa se a condurre il racconto fosse il narratore omodiegetico (Elisa e Arturo) o la voce onnisciente che acconsentiva con empatia materna alle storpiature dei personaggi (*La Storia*), la scrittura aderiva alle molteplici sfaccettature che lo sguardo individuale coglieva nel creato, ma l'inezienza del quadro rappresentato non veniva meno. La parola romanzesca tanto più celebrava le lusinghe menzognere della Finzione quanto più sapeva rintracciare i segni lucenti della verità: calata in paradigmi romanzeschi diversi, la demiurgia d'autore rinserrava sempre entro confini certi le variazioni multiformi delle singole sensibilità.²³

Deformazione espressionistica e tensione monologica

Per la Morante, come per Manuel, a fondamento dell'esistenza vige un principio straziante: «vivere significa: l'esperienza della separazione» (p. 1058). La scrittura narrativa che era la forma privilegiata per restituire l'inezienza, aderendo alla ciclicità vitale dei ritmi di natura o abbandonandosi all'oceánica fusione dell'io nel tutto, in *Aracoeli* diventa lo strumento per la denuncia rovinosa dello scacco.

Un occulto lavoro di tecnica spettrale aveva trasformato i vetri dei miei occhiali in piccoli prismi ottici: attraverso i quali la luce mi si scomponneva in filamenti convulsi e mutanti (p. 1388).

La padronanza superba con cui l'io recitante morantiano dominava la pagina si è offuscata, lasciando libero campo a una miscidanza linguistica che accozza materiali eterogenei. Sul piano propriamente lessicale, i francesismi affettati della mondanità piccoloborghese si intrecciano ai dolci spagnolismi materni, le scurrilità del parlato alle citazioni colte, le espressioni popolari ai termini preziosi; i codici e i gerghi che mimano «i fracassi e le gazzarre del nuovo secolo» (p. 1201) s'affollano sulla pagina affiancando i neologismi della pubblicità e della televisione agli slo-

gan politici, ai termini burocratici, agli specialismi medici. La consueta varietà grafica, che sin dalle memorie di Arturo spezzava il ritmo del racconto, fa bella mostra di sé: ora ai corsivi e al maiuscoletto si aggiungono i disegni e la grafica da fumetto. Non c'è dubbio che il dettato di *Aracoeli* presenti un forte tasso di «pluristilismo verticale» (Mengaldo), in cui gli scarti e le deviazioni appalesano una valenza espressionistica, assente o quasi nei romanzi precedenti.

Per l'altro una lenta necrosi senile, che gli stacca la vita pezzo a pezzo, come una fasciatura incollata voracemente alla propria sepsi. E per altri ancora una calata morbida e senza peso, come di una foglia. (p. 1056)

mi fulmina il sospetto falotico di venir bloccato[...] basta a cominciare, per esempio, da quelle occulte velleità terroristiche dei miei piccoli anni immaturi: forse trapelate, per chi sa quali vie metapsichiche agli onniveggenti servizi segreti internazionali. (pp. 1059-60)

Spia sintomatica dei processi dissociativi patiti dall'io narrante è il trattamento cui è sottoposto uno dei tropi più cari allo stile morantiano. La figura dell'ossimoro qui viene nel contempo esaltata e distrutta nell'esplicita divaricazione dei due termini: la «duplicità senza soluzione» viene sì ribadita pagina dopo pagina, ma la scrittura, in sintonia con i lineamenti schizofrenici di Manuel, tende a convertire il principio di reversibilità in una sorta di moto pendolare oscillante «fra» campi semantici prossimi o lontani:

la sua è la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontroosità (p. 1050); per me è rimasta confusa fra Storia e leggenda (p. 1091); ne oltrepassai le soglie abbacinato, fra palpiti d'estasi e d'indegnità (p. 1265); di quelle poche ore mi torna solo qualche parvenza fuggitiva, dubbiosa fra la veglia e il semi-delirio (p. 1302); con un'espressione miserabile fra la ruffianeria e l'abbruttimento (p. 1350); mormorò, in accento ibrido, fra di sordo rigetto e di viltà cedevole (p. 1377); un tono bizzarro fra di capriccio e di bestemmia, o addirittura di delitto (p. 1379); era sbattuto fra il terrore e il desiderio (p. 1407); mi fece un sorriso sdentato fra di familiarità e di pudore (p. 1416).

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 cruente» (p. 1310).

E tuttavia il racconto di Manuel quanto più viola le norme della tota-

lità compatta della moderna epopea borghese e s'adegua alla grammatica convulsa dell'espressionismo, tanto più dichiara l'irriducibile fedeltà della Morante a se stessa. La prosa romanzesca continua a mantenere un timbro sottilmente monologico, capace di modulazioni stridenti, ma sempre attento alla coesione ritmica del discorso.

E le attese incalcolabili di una smentita. E le ricadute. E i sorrisi confidenti davanti a facce fredde. E le povere gratitudini per concessioni svogliate. E i brividi alle nuove ripulse. E le presunzioni irrisorie. Niente. Nessuna risposta. Da quando ho perso il mio primo amore *Aracoeli*, mai più mi si è dato un bacio d'amore. (p. 1094)

Sono due le tensioni omologanti che contrastano le spinte centrifughe del testo. Sul piano delle strutture di linguaggio, lo scarto deviante si esplica sempre e solo nella dimensione lessicale, senza mai coinvolgere l'ordine sintattico: per quanto aggrovigliata sia l'immagine di sé e dell'universo offerta dal narratore, il principio della comunicazione con l'io leggente non viene meno. La costruzione del periodo predilige un corso paratattico, ricco di incisi, apposizioni, parentesi, isotopie ricorrenti che corroborano l'intima musicalità del dettato. Quando l'articolazione della frase si segmenta in un dissonante andamento ipotattico, allora le ripetizioni interne, le compensazioni bilanciate dei colon, la scansione anaforica delle immagini e soprattutto l'uso calibratissimo della punteggiatura attenuano l'intrico e le volute del discorso assecondano il ritmo affannoso del desiderio erotico:

Come se la casa fosse deserta, e il quartiere in polvere, fino dalla soglia, lei gli si incollava al corpo, toccandolo smaniosamente con le dita e la lingua, e mordendogli i labbri e l'orecchio, e aprendogli la giacca per cercarlo con le mani sotto la camicia: «Bello bello hermoso querido» si dava a ripetergli; e a lodarne il bel corpo *velludo*, maschio, valiente, e l'odore della pelle, e la saliva dolce *como un jugo*; e altri vanti a me incomprensibili nella loro sconcezza in una sua nuova lingua inaudita, dove non parlava il sentimento amoroso, ma una disperazione ingorda. (p. 1339)

Allarga le gambe e poi le rinserta fra piccoli sussulti, a occhi chiusi, e di nuovo le allarga, e l'uomo-gatto s'appressa allo scoglio e ci si aggrappa a mezzo, affacciandosi col volto fra le gambe slargate di lei. (p. 1346)

E sempre e dovunque, a ricomporre il mosaico frantumato del presente sono adibite le risorse raffinate della polivalenza e della polisemia aggettivale. Il decorativismo sontuoso della narrazione di *Aracoeli* poggia sulle consuete catene sinonimiche, sul gioco dei sintagmi in endiadi o in antitesi, sui grappoli in gradazione modulare tante volte sperimentati.

tati: un vento «febbroso», il riso «stertoroso», «il cielo bituminoso», una «bianchezza sordida», un «misero odore degradante», «vorace crescen- te fragore», «una soggezione sprovveduta e disagevole», «una servilità ipocrita e quasi leziosa», «una tenerezza struggente e un pudore sovru- insieme umiliata», «in uno sperpero ingordo e delirante», «di materia lievitante e falotica», «un'interrogazione attonita e dubbiosa, ma quasi credula», «un sorprendente umore eccentrico, quasi festante», «un'in- nocenza ultima, così indifesa che perfino la compassione pareva stu- prarla».

Entro la sfera delle opzioni retoriche, d'altra parte, il predominio in- discusso che la similitudine conserva sulle altre figure di ampliamento semantico suggerisce la permanenza di un tessuto connettivo profondo, nelle cui maglie si riassemblano i lacerti del «monologo sregolato».

io ero come un uccello di passo dalle ali rotte, inetto alla migrazione. (p. 1215)

E me ne stavo là, come uno di quei somarelli bendati costretti a girare una mac- china della quale ignorano il fine e la funzione. (p. 1238)

E negli occhi di lui la tenera gratitudine metteva un tremolio, come di goccioline su un vetro. (p. 1297)

E io, senza osare rannicchiarmi in lei, mi strusciavo al suo fianco appena appena, come un gattaccio di strada che oscilla fra l'invito delle fusa e il timore di offese già sofferte. (p. 1325)

io lo rimirai tonto e incantato, come un povero barbaro forestiero dinanzi a un or- ocolo di Apollo delfico: poiché nella mia lingua la voce puttana non esisteva ancora. (p. 1392)

I paragoni frequentissimi, più che testimoniare la «volontà logico-di- scorsiva» del narratore (Fortini), valgono a ricordarci l'aspirazione moran- tiana, ormai fievole ma non del tutto spenta, a ritrovare nelle «somiglianze di tutte le cose» la sostanza numinosa dell'essere: l'aveva spiegato Davide Usepe, commentando le sue poesie, tutte «centrate su un COME».

E questi COME, uniti in un coro, vogliono dire: DIO! L'unico Dio reale si ricono- sce attraverso le somiglianze di tutte le cose [...] Per una mente religiosa, l'universo rappresenta un processo dove, di testimonianza in testimonianza, tutte concordie, si arriva al punto della verità... E i testimoni più certi, si capisce, non sono i chierici, ma gli atei. (*La Storia*, p. 870)

Nello scenario apocalittico degli anni ottanta, il «senso del sacro» è stato distrutto dai «sinistri macchinismi» di una tecnologia onnipervasi- va, e, al pari della favola mamarola, anche «i conforti della religione» suonano falsi e stantii: «il primo grosso autocrate», consegnandoci alla colpa e alla vergogna, ci ha avviato «all'incontro con l'estraneità e l'in- differenza terrestre» (p. 1173). E tuttavia anche nel «secolo della degra- dazione», dove persino «le parole sono ridotte a spoglie esanimi» (p. 1339), la narrazione romanzesca s'incarica di provocare nell'io leggente quell'«aumento di vitalità straordinario» che ci restituisce all'umano contro ogni «riduzione spettrale del mondo». È questa l'ultima sfida che la Morante lancia ai suoi lettori: il confronto inedito con la modernità iscrive nello stesso ordine testuale la commistione odiosa e maligna fra il vitalismo inesauribile della natura e la rigidità mortuaria di un uni- verso inorganico e disseccato.

Snaturamento e vitalismo

La «macchina dei ricordi», la «macchina del cervello», «la macchina dei sensi»: gli strumenti percettivi e memoriali di Manuel proiettano su tut- to l'orizzonte il «misero panico della materia» inerte (p. 1053) che lo at- tanaglia.

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

Questa attesa [...] mi si era decomposta in una bassa materia di noia fatica e im- postura. (p. 1192)

Il paesaggio dell'Andalusia ben documenta i processi di desertifica- zione da cui è investito l'intero cosmo: anche le terre più solari sono or- mai «necropoli fossili», dove le presenze animali sono ridotte a schele- tri o si stagliano sull'orizzonte solo in forma di tabellone pubblicitario (p. 1202). Accanto alla «coltre di scorie bruciate», alla «crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da mil- lenni» (p. 1199), persino «la distesa d'acqua e terra alla mia vista appa- re tutta un'unica superficie piatta pietrificata» (p. 1103). L'esperienza di «calcificazione» del mondo naturale è vissuta da Manuel sin dall'adole- scenza, quando in viaggio «giù dal Piemonte» alla volta di Roma, per vi- sitare la madre moribonda, percepisce il movimento del treno:

E mi pareva, anche nel sopore, di andare viaggiando; ma non per via di terra: per via di mare. Il mio bastimento navigava calmo su un oceano dalle grosse ondate; il quale poi mi si rivelò, all'affacciarmi, non uno spazio oceanico, ma un terreno rovinoso, dove le onde erano, invece, dei massi enormi e di mole diversa, fra una distesa di sassaie e pietrame. (pp. 1413-4)

Poche pagine dopo, a trent'anni di distanza, il *nostos* alla terra materna di Gergal non può che approdare a «un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enorme frana della sierra soprastante [con] il solito deserto calcareo del colore di sangue rappreso» (p. 1428). Neanche gli spazi celesti, d'altronde, si sottraggono alla legge devastante dello snaturamento: per evitare l'estinzione e mantenere il loro moto, «succhiano» la linfa vitale dal globo terrestre. Il cielo stellato, che ispirava rasserenanti certezze ad Arturo, è diventato «una fornace nera, che schizza braci e faville; e dove tutte le energie da noi spese nella veglia e nel sonno continuano a bruciare, senza mai consumarsi» (p. 1407). Nessun momento di sintonia pacificante con il creato è più concepibile nell'universo cancrenoso di *Aracoeli*: l'ondosità marina, lungi dal rievocare le sensazioni «acquatiche» che tramavano il racconto di Ida e Ueseppe, cadenza «la misura di un tempo incalcolabile non umano» (p. 1119) e riflette un senso di disfacimento mortuario: «il crepuscolo abbassandosi prendeva tinte irreali, così che la costiera diventava una strana regione lacustre. La marina era violacea, con larghe strisce d'ombra; le sabbie si spegnevano in un colore cinereo» (pp. 1120-1). Oppure, peggio, la «corrente azzurra» del mare che «ruba i sanguis verso i fondi pullulanti dove la morte li succhia» (p. 1342) non fa che riprodurre in eterno il moto convulso del *ballo angelico*. L'incontro di *Aracoeli* con l'uomo-gatto si svolge entro uno scenario allucinato che, nella commutazione caotica del mondo celeste nell'abisso marino infuocato, richiama lo sfondo di una accecante città morta:

E di nuovo davanti a me il firmamento marino inghiotte ogni figura nelle sue trombe di luce. Non vedo più *Aracoeli* e l'uomo-gatto; ma per effetto delle onde e dei riverberi altre coppie sparse mi balenano e si spengono come bolle sul campo liquido smisurato. Alcune sono rossefuoco, altre nere: simili a sagome fuggenti in un incendio, o a fuochi fatui in una necropoli meridiana. (p. 1347)

La peculiarità stilistica di *Aracoeli* risiede proprio in una costante contaminazione di registri e immagini stridenti che, alludendo alla rigidità fossile di un cosmo naturale devastato, coniugano i moduli preziosi dell'alta letterarietà con i termini specialistici delle scienze esatte, l'allusività

del simbolismo lirico con la nettezza secca dei tecnicismi, l'accensione metaforica con la concretezza materica del dettaglio fisiologico.

In una delle sue ultime riflessioni sulla «fabbrica dei sogni», Manuel per compendiare i grovigli oscuri della nostra esperienza esistenziale si affida a una figurazione mostruosamente mutilata, da cui è forse possibile ricavare un'indicazione di poetica:

E così, di sotto alle nostre vicende contate, s'interrano altre vicende cieche, escluse dalla somma, di qua dallo zero come i numeri negativi. E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba. Quest'ibrido è il mio stesso corpo, è il tuo: sei tu, sono io. E forse, il nostro corpo intero, straziato dalle nostre proprie forbici, all'ultimo ci si farà incontro dalla croce spaziale, carnivoro, balzano e sconosciuto. (p. 1406)²⁴

Una simile ibridazione espressiva sottintende, seppur non sempre in forme persuasive, l'assedio micidiale portato dalle invenzioni tecnologiche al mondo organico, l'espropriazione lacerante a cui le macchine sottopongono la fantasia simbolica dell'io:

la colpa e la vergogna [...] formano la sostanza stessa del mio protoplasma, e disegnano la mia forma visibile (p. 1054).

Non so da quale dei suoi rami tanto acerbi e gracili il mio sangue tentasse, a quell'ora, una gemmazione così straordinaria. (p. 1230)

Nel primo dialogo con *Aracoeli*, il paragone fra il «corpo fecondo» e la «macchina idiota», della cui «manovra» la fanciulla era «la serva ignara», si chiude su un'ammissione penosamente amara:

Non conoscevi i meccanismi né i fini ultimi della fabbrica. (p. 1167)

Anche nelle sequenze d'introspezione psicologica, i tecnicismi diventano spesso il secondo polo della similitudine e le immagini dei «centri gravitazionali», degli «atomi dal vuoto», della «concrezione pullulante» capovolgono l'antico fulgore del sortilegio negli sfavillii violacei dei circuiti elettrici:

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

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)

Se l'ultima passeggiata con la madre s'imprime nella memoria di Manuel con un effetto di luminescenza straniante:

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

la «misteriosa» «terribile ambiguità» di Aracoeli lancia messaggi indecifrabili, simili a un «lampeggio filiforme nella caligine»:

sul mio misero sentierino spento, ancora vagolava la speranza, come un verme luminoso.

Le notti, tuttavia, quel teorema fantomatico ribalenava sopra alla calotta nera dei miei sogni, spegnendosi e riaccendendosi in lontananza come l'insegna di un luna-park, il quale presto, in una grande esplosione, mi si spalancava senza fondo dalla tenebra. Un'illuminazione accecante vi si alternava con una fosforescenza bluastro. (p. 1405)

L'espansione stupefacente di quest'area lessicale, più che ricollegarsi alla consueta isotopia visiva di luce-ombra, suggerisce, in un ribaltamento molto morantiano, la rivincita che la corporeità si prende sui meccanismi tecnologici: lo scintillio elettrico altro non è, infatti, che il segno della forza magnetica sprigionata da un corpo femminile eroticamente attraente.

Si poteva allora scorgere nel suo sguardo risplendente, proprio al centro della pupilla, un punto di scintillio quasi elettrico (p. 1334);

la sua schiena, carnosa e compatta, è divisa, nel mezzo, da un profondo solco falciato, 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);

io stretto a lei per mano, e lei che accelerava il moto, a sbalzi, come sotto una serie di scosse elettriche. (p. 1377)

Grazie a questi bagliori di luminosità naturale, la scrittura morantiana pare finalmente disvelare la contraddizione irriducibile insediata nell'organismo biopsichico di ogni donna: l'*eros*, incapace di sublimarsi compiutamente nella generosità dell'istinto materno, si capovolge nell'ardore ferale dell'aggressività seduttiva. In tutti i romanzi precedenti, la passività animalesca delle figure femminili, oblativamente atteggiata,

occultava l'energia distruttiva delle pulsioni sessuali; in *Aracoeli* la ricomposizione in un unico personaggio della duplicità madre-femmina porta alla deflagrazione degli istinti primari. Le immagini della «frana» «voragine» «cataclisma» che, per tutta l'opera, caratterizzano l'universo paesaggistico riflettono il rovinio che investe la sede primigenia della vitalità creaturale: il corpo femminile.

di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca (lo sprofondo della terra sotto i nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, quanto il nostro proprio corpo [...] la tenebra del nostro corpo è più astrusa per noi delle tombe. (p. 1333)

Il nostro proprio corpo, difatti, è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici. Nessun dialogo possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo calarci nella sua fabbrica tenebrosa. (p. 1353)

E non c'è certo bisogno di chiarire quale specificità di genere indichi quel «nostro», peraltro sempre riferito al personaggio di Aracoeli.

Il ripudio di Totetaco

Il romanzo dell'82 non racconta la storia di un caso clinico, esemplifica la tragedia della femminilità, votata a patire gli inganni supremi di una natura che non salva ma annienta.

La sorte di Aracoeli richiama in forme speculari la vicenda esistenziale del piccolo Useppe: non solo le crisi iniziali del male sono descritte con le stesse metafore e termini presenti nella *Storia*;²⁵ ma, come nel libro del '74, l'ordine diegetico del racconto svela le connotazioni simboliche che rendono l'attacco patologico il segno di un destino.

Il capovolgimento della fisionomia del personaggio è radicale: la prima Aracoeli, schizzata con le linee convenzionali dell'iconografia femminile morantiana, è una fanciulla sedicenne dotata di una «intelligenza misteriosa che non aveva stanza nel suo pensiero», ma, simile a «una pellegrina incognita dentro di lei [...] si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali» (pp. 1261-2).²⁶ Forte solo del «suo cattolicesimo elementare, abitato da figure di chiesa, leggende afro-asiatiche e statue della processione» (p. 1089), la «madre-ragazza» vanta ricordi di «meraviglie speciali», quali la capra Abuelita, il gatto Patufè, la vecchierella di centovent'anni di nome Tio Patrocino (p. 1041).²⁷ Ma soprattutto, questa Aracoeli che, simile a

Nunziata, caracolla «in un maniera quasi comica, senza languore né civetteria» (p. 1167), presenta

la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontrosoità. Nel suo sangue, tuttavia, di continuo vibra una letizia, anche per il solo motivo d'esser nata. (p. 1050)

La sua dote suprema «in cui la riconosco (e m'innamora ancora oggi) si chiamerebbe: pudore» (p. 1187), un pudore germinato da una totale assenza di pulsioni erotiche.

nonostante il «sangue della salute» versato ogni mese, il tuo corpo, immune da ogni tentazione erotica, serbava la sua goffaggine infantile. (p. 1167)

Tu non fantasticavi intorno a un tuo novio futuro, come altre tue coetanee. Talvolta, ti tentava persino il capriccio di farti suora [...] allora, contavi su una fecondazione «senza peccato» come quella della Virgen. Difatti, a te gli uomini cresciuti facevano paura. (pp. 1167-8)

L'incontro con il «bel Marinaio, il Caballero esotico, gentile di modi come un agnello» (p. 1168), a cui Aracoeli si vota con dedizione per tutta la vita, non cancella il candore naturale. Manuel ricorda che, durante il soggiorno clandestino al Totetaco, la madre proteggeva «il suo corpo da ogni sguardo come da una violazione» e «a volte, nelle difese dei suoi pudori, si faceva torva, e anche sgraziata» (p. 1187). La rievocazione di quella stagione felice si chiude su un giudizio d'onniscienza sovrana:

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)

Poi improvvisa, terribile scoppia la «rida infernale» dell'estate del '39: Aracoeli ninfomane attira gli sguardi degli uomini, ne provoca la virilità, li invita a possederla:

Essa ormai non aveva più nessuna scelta; sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo, si dava nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardarne la classe né il modo né la figura, ma soltanto il sesso. La sola condizione a cui non trasgrediva, nonostante tutto, era che l'uomo fosse un ignoto di passaggio (p. 1353).

Infine anche questa precauzione cade: in una serata afosa di luglio, Aracoeli concupisce l'attendente Daniele, spingendolo a un infantile «mancato suicidio». Il giorno seguente, dopo la «sfida sacrilega» consumata nella chiesa deserta, l'abbandono definitivo della famiglia per entrare nella casa di malaffare della Donna-cammello.

Manuel respinge e respingerà sempre la «diagnosi pietosa» avanzata dai medici, secondo cui il comportamento della madre aveva origine in un virulento processo tumorale al cervello. L'io recitante misconosce pervicacemente la natura organica di tale «eruzione infame» non certo «per un segno distorto di amore» o «per una oscura volontà di calunniare» Aracoeli (p. 1335). A sostenerlo, in realtà, è una contristata attesa di catastrofe, maturata nel corso di una narrazione che ha caricato quell'«intrusione ferina» nel «buio fitto del suo corpo» (*ibidem*) di troppe valenze simboliche per essere accettata e spiegata unicamente alla luce positivista di un referto clinico. Ha ragione Fortini: Manuel, come la Morante, «vuole una tragedia non una disgrazia»,²⁸ e ne iscrive il compimento ineluttabile nello sviluppo romanzesco.

La rievocazione memoriale dell'ultimo anno di vita di Aracoeli accosta gli eventi con una ambiguità subdola che esalta la concatenazione stringente fra la nuova gravidanza, la morte della neonata, dovuta peraltro a un «difetto congenito delle surrenali» (p. 1294), e gli iniziali attacchi del male. È «passata una settimana circa» dall'addio a Carina e già la donna comincia a lamentare «qualche dolore di testa» (p. 1299). La mancata elaborazione del lutto sembrerebbe trasformarsi subito in sindrome patologica: la natura femminile si ribella all'esito ferale di una maternità tanto invocata. Già; ma è proprio nella specifica qualità di quella procreazione che il testo morantiano immette una carica equivoca inquietante.

Ai primi sintomi di malessere, contro le insistenze del Comandante di lasciare la casa per «arie più sane», Aracoeli «si rivoltava come a un'odiosa minaccia», convinta che «la niña, benché invisibile, non fosse ancora scomparsa del tutto dalle stanze dov'era stata concepita in amore, e nata, e allattata, e morta» (*ibidem*).

Il rifiuto di abbandonare l'appartamento dei Quartieri Alti replica un'analoga reazione negativa avuta da Aracoeli durante la gravidanza. Anche allora la donna, pur sofferente, per respingere la proposta del marito di trasferirsi sulle colline laziali, urlava «con un accento gridato di capriccio spasmodico: «Io voglio che la NINA nasca qui a Roma! in casa NOSTRA!!»» (p. 1291). L'«inaudita disubbidienza» di Aracoeli alla volontà maritale è dettata dalla rivendicazione di una maternità legitti-

ma, capace finalmente di «ripudiare la casa bastarda!» di Monte Sacro, dove era nato, in assoluta clandestinità, il primogenito Manuel. Ma ripudiare *Totetaco* significa, agli occhi del narratore, negare l'unica forma scosta a tutti, dove la natura festeggiava «in una balera fantastica» il suo ritmo ciclico («il giorno e la notte ripetono i loro giri, allacciandosi e rimangiandosi in una coppia ballerina» p. 1189), racchiudeva il periodo magico in cui nel neonato permane ancora l'illusione d'essere scampato alla «condanna della nascita: che in un tempo solo ti strappa dall'utero e ti incolla alla tetta» (p. 1173).

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)

L'intimità fra genitrice e figlio adempie «l'atto sostanziale della maternità» perché presuppone una dimensione segreta che preserva il piccolo nucleo familiare da ogni contatto con l'esterno:

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)

Soprattutto, i tempi e i luoghi del Totetaco circoscrivono una sorta di «firmamento prenatale» caratterizzato da una clamorosa mancanza:

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)

Questa maternità, mitica nella sua onnipotenza partenogenetica, che il monologo sregolato di Manuel prima celebra e poi rovinosamente distrugge, inverte il senso ultimo del *Familienroman* morantiano.

Portavoce di tutti i protagonisti delle opere precedenti, Manuel dichiara: «Fino dalla mia nascita, per me paternità significava assenza» (p. 1269). La recriminazione qui è ancor per più rancorosa per il prestigio autorevole goduto da questo capofamiglia.

Le modulazioni stilistiche con cui viene rievocato il «romanzo sentimentale dei miei genitori» (p. 1069) rasentano, volutamente, le sdolcinatezze della narrativa rosa. Manuel, grazie a un'onniscienza induttiva ricavata dalle «fantasie romanzesche» di zia Monda, può ricostruire il momento dell'incontro, proiettandolo in un'atmosfera favolosamente sospesa:

E per mio padre, lei, più che un incontro fu un'apparizione [...] mio padre se la vide passare davanti; e immediatamente se ne innamorò [...] Essa deve aver visto nel biondo signore alto e dorato, venuto dal Nord, una sorta di Essere epifanico, portatore di misteri e di grazie. (p. 1089)

Nessun pericolo sembrerebbe incrinare la «Leggenda superiore» cui hanno giurato fede i due giovani, accesi da una «passione ardita e improvvisa, ma coniugale e definitiva» (p. 1091); a un patto, però: che la nuova famiglia resti nello spazio illegittimo della clandestinità: «fino allora, la nostra esistenza (mia e di Aracoeli) non era, socialmente, esistita» (p. 1069). Nella notte passata con Pennati, Manuel adolescente prova un sentimento inusuale di «ilarità quieta e insieme di superba responsabilità» a cui si sforza di dare una definizione:

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 animalessa (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana. (p. 1152)

È qui dichiarata l'origine delle amate similitudini che sabianamente accostano la donna alle «bestie satolle»: la maternità riconduce la genitrice a uno stadio di naturalità animale, unico vero baluardo all'«orrore della società umana». Ma quanto più il soggetto femminile è sottratto ai vincoli del costume civile e immerso nel dominio di natura, con tanta maggior virulenza patisce l'insorgere della pulsione erotica, affatto inconciliabile con le norme dettate dalla comunità degli uomini. Siamo davvero al «nodo della croce» (p. 1174) che sottostà a tutte le opere morantiane: il desiderio procreativo non può dispiegarsi in serenità d'affetti all'interno di un nucleo familiare istituzionalizzato; la natura biopsichica della femmina racchiude la maledizione dell'ardore erotico, non sublimabile nell'oblatività dell'istinto materno regolato dalle leggi della convivenza borghese. O madre adottiva di mestiere puttana (Rosaria); o matrigna, seconda moglie di 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 legittimi la prole. Eugenio, pur nella pienezza virile e gloriosa del «Comandante», non solo non riesce a governare le tensioni che scoppiano nella «casa non bastarda», ma non ne intuisce nemmeno la minaccia pericolosa. Neanche nell'appartamento dei Quartieri Alti, dove le parole «Amore mio» conservano «integro il loro valore primigenio» (p. 1339), si dà riconciliazione della duplicità oscu-

ra che abita il corpo fecondo della donna. Il sortilegio di Anna, definita da Elisa la «Notte», non trova soluzione.

Nell'ultimo romanzo, abbandonato lo scenario deprimente della pro-miscuità piccoloborghese, la Morante ha voluto mettere in scena l'incontro tra la naturalità vitale del popolo contadino e il prestigio sicuro dell'alta borghesia cittadina: ma, l'unione fra l'andalusia Aracoeli e il piemontese Eugenio, lungi dal favorire una reciproca positiva integrazione, determina un doppio contagio corruttore. Non solo l'ordine istituzionale borghese, deprezzando ogni slancio spontaneo della femminilità non ne attinge linfa rigeneratrice, ma quanto più induce all'interiorizzazione della censura repressiva con tanto più energia rovinosa fa esplodere gli istinti primari che tutto annientano.

Ancora una volta, nelle forme di un'oltranza al calor bianco, la Morante coniuga le tensioni pulsionali profonde con i condizionamenti vincolanti dell'essere sociale. Si possono e si devono riconoscere nell'opera dell'82 cadute e cedimenti gravi, ma occorre altresì ribadire che pochi romanzi italiani degli ultimi anni hanno saputo proiettare la rappresentazione dei grovigli viscerali dell'io femminile entro lo scenario cupo di un sistema collettivo prossimo al tracollo.

Un campionario di tecniche descrittive

Ritornato all'interno del «teatrino privato di famiglia», il racconto di Manuel rinuncia alla ricchezza poliedrica che animava l'affresco corale della *Storia* e dispone al centro del sistema dei personaggi il nucleo ristretto dei parenti, cui fanno corona una serie di comparse e figurine minori. Rispetto alle cronache familiari di Elisa, tuttavia, il quadro si fa più mosso: il montaggio di taglio cinematografico consente all'io recitante di rievocare, oltre alle ombre di un tempo remoto, i compagni della stagione adolescenziale e dell'età adulta. L'amante Mariuccio, il mammaro Pennati, la «Signora», il Siciliano, la ragazzetta dell'avventura marina intersecano il percorso esistenziale di Manuel e, nell'arco limitato della sequenza retrospettiva, assurgono al rango di comprimari.

La progressione sincopata del *récit* preclude, tuttavia, la costruzione di un vero e proprio sistema attanziale, retto da rapporti paradigmatici d'opposizione o di somiglianza. La «macchina dei ricordi» di Manuel è troppo inceppata per delineare una rete interconnettiva fra le varie figure e, d'altronde, gli attori delle molteplici «visioni», prive di profondità di campo, svaniscono nelle crepe dell'intreccio. Non solo: la frattura

strutturale che si apre a metà dell'opera si riverbera anche su questo livello del testo, esasperando il protagonismo incontrastato prima di Manuel poi della coppia madre-figlio.

Nella macrosequenza iniziale, l'io narrante, invaso dal furore masochistico dall'autoraffigurazione schizoide, o concentra lo sguardo su di sé oppure proietta l'ossessione della sembianza materna anche sui lineamenti delle comparse fuggevoli che popolano le sue avventure «a pagamento». Come il narratore ammette nell'ultimo dialogo con Aracoeli:

Persino i miei più effimeri incontri serali, di quando a Milano battevo a caccia le strade, potevano essere incarnazioni di Aracoeli. (p. 1422)

Nella seconda parte del romanzo, d'altronde, il ritmo convulso degli incontri che fomentano la «rida infernale» impedisce ogni messa a fuoco dei *partner* materni. Impressi nella memoria di Manuel solo come «ombre effimere», i maschi cui si concede Aracoeli sono sagome, prive di nome: l'uomo-gatto, il Console della milizia, l'operaio della società del gas. Solo la Donna-cammello, nella sua «bruttezza orrida e meravigliosa» (p. 1360), irradia «un potere d'incantesimo» così «malioso» da catturare l'attenzione:

Se raffrontata col tipo comune della razza femminile, essa era di una statura gigantesca: la quale, però, si doveva precipuamente alla lunghezza eccessiva delle sue magrissime gambe; mentre il suo corpo era largo tozzo e massiccio, anche se tutto di muscoli e ossa. E gobbe, propriamente, non ne aveva; ma certi spessori disuguali del dorso le gonfiavano la seta aderente del vestito, imitando una sorta di gibbosità moltiplica. (p. 1357)

Il monologo sregolato di Manuel presenta, nondimeno, una varietà duttile di tecniche descrittive, ordinate secondo una precisa gerarchia scalare: dal grado zero dello schizzo alla complessità dell'unica figura a tutto tondo del racconto, papà Eugenio. Un simile criterio modellizzante galvanizza l'estro inventivo della Morante e le consente di ripercorrere, sotto l'assillo dell'*anxiety of influence*,²⁹ la galleria multiforme di personaggi già altrove delineati. Così, pur senza sprigionare il fascino menzognero dell'Edoardo-pensiero, l'ombra fantasmatica di zio Manuel richiama antichi sortilegi (la faccia «sapeva di prugna e di pesca» p. 1420), il profilo necrotico del Caudillo, «misero vecchio panzone» (p. 1054), ripropone le smorfie dei funesti «idoli di massa» della *Storia*, e infine il ritratto dell'ava materna, intravista appena per un attimo in una camera d'ospedale, suggella la lunga serie delle figure nonnesche con icasticità plastica.

Non aveva l'aspetto, invero, di una signora di città, ma di una qualche lavorante di campagna. [...] E anche sulla faccia – specie negli occhi e nella bocca provvoluta d'intaglio operato dalle rughe sulla sua pelle moresca. Essa non aveva, tuttavia, l'aria di una vecchia: anzi non esprimeva nessuna età, piuttosto un'assuefazione naturale al tempo infinito, su cui posava, con grazia, una patina di malinconia suprema. (pp. 1415-6)

Anche per questo verso, l'ultima opera si offre come una sorta di campionario d'intertestualità endogena, tanto più paradigmatico quanto maggiore è la congruenza fra le scelte di microgenere e le opzioni di stile: a esserne costantemente corroborate sono sia la chiarezza perspicua delle note realistiche sia la deformazione contristata dei procedimenti espressionistici.

La grammatica ellittica del montaggio per fotogrammi, nel momento in cui rinserra la singola comparsa in una scena unica, potenzia la tecnica di raffigurazione «a staccato», già tante volte sperimentata: basta un tocco e il personaggio s'imprime indelebilmente nella memoria del lettore. Se l'amica di zia Raimonda è racchiusa nel suo «perenne sorriso egizio» (pp. 1414, 1415, 1417, 1442), i due «partigiani», incontrati da Manuel durante la breve fuga dal convitto, gettano una luce parodica sulla stagione resistenziale sin dal loro primo apparire:

Era uno già anziano (forse sui vent'anni) di mole bassa e larga, con la faccia tonda, mora e barbata, due piccoli occhi rossi, e il naso, rosso e piccolo anch'esso, schiacciato come da un timbro. L'altro invece (quello del sombrero) era lungo e pallido, con capelli neri lisci che gli spiovevano sulla fronte, e una faccia tutta d'ossa, con le guance cave, ancora imberbi, traversate da rughe oblique. I suoi occhi erano stranamente incolori, da parere spenti; senonché in fondo alle orbite, come sotto ogni linea del viso, gli covava, invece, una turbolenza nervosa (p. 1225).

Più sottilmente modulato è il ritratto dell'amico che Manuel frequentava durante il periodo degli studi universitari: anch'egli senza nome, ricava tuttavia una precisa identità dall'appartenenza a quel mondo meridionale che nel gallismo celebra una millanteria tristemente sfarzosa. Nel replicare le pose gigionesche di Nicola Monaco, non più cantante ma declamatore di poesia («citava a preferenza D'Annunzio») (p. 1133) il «Siciliano» conquista lo sprovveduto Manuel:

la sua fastosità congenita gli allestiva scenari di un supremo lusso posttribolare, con ETERE formose, che in lunghi adagi pornografici si denudavano dei loro merletti per lui. L'«Atto» (che lui chiamava l'Amplesso) si compieva dentro alcove d'ebano egi-

zio incrostate di madreperla, fra tappeti turchi e affreschi voluttuosi di Tardo Impero (p. 1134).

È questo giovane, sempre «straziato dal desiderio», ad accompagnare Manuel dalla Signora, «una bella donna» che «esercita in privato, per aiutare la famiglia» (p. 1137): ma alla «flora leggendaria» con cui il ragazzo, dal «candore vizioso» (p. 1136), ammantava le sue avventure galanti s'opponne la violenza espressionistica del ritratto di una «strana larva» dalla «carne triste» (p. 1144). La luce «di una lampada elettrica incandescente» illumina senza pietà

un viso di vecchia (forse di più di sessant'anni) pitturato coi colori della gioventù; però (a quanto si vedeva) senza nessuna pretesa d'illudere, anzi con una ostentazione rabbiosa della propria commedia [...] Il fondo era un impasto polveroso di bianchezza mortuaria, irregolare e spaccato da rughe simili a crepe, le quali scoprivano il pallore diverso, rosaceo e malaticcio, della pelle nuda. Sulle gote spiccavano due macchie di belletto, simili a grossi bolli infiammati; e la bocca scarlatta, ridotta in forma imprecisa di cuore, lasciava scoperte, agli angoli, le labbra cartacee. (p. 1142)

Nel volto logoro, emaciato brillano solo gli occhi, la cui lucentezza, tuttavia, «non era che un'ustione febbrile, fra ceneri di noia estrema, d'atroce indifferenza e d'astio» (pp. 1142-3). L'orrore culmina nella descrizione del sesso adulto femminile, la prima e l'unica dell'intera produzione morantiana, che, ribaltando le amate similitudini animalesche, introduce al vero scandalo di *Aracoeli*.

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 grigiastria (così mi parve) mi si lasciò intravedere appena una sorta di ferita sanguigna, dagli orli più scuri. (p. 1143)

Al massimo grado di stravolgimento grottesco s'opponne la declinazione «elegiaca» dei toni con cui è rievocata l'altra scena di erotismo eterosessuale che coinvolge il protagonista: l'incontro con la ragazzina della spiaggia, i cui «lineamenti, graziosi e irregolari, mi ricordavano insieme i capretti selvatici e le scimmiette domestiche» (p. 1121). Collocata nella zona aurorale della pubertà, l'avventura marina è tramata dalle cadenze tristi e malinconiche di chi si riconosce escluso ma non ancora rifiutato. Sullo sfondo pallido del crepuscolo, l'apparizione del sesso femminile conserva un'innocenza puerile: una

piccola vulva aperta fra le due alucce piumose, umidette e calde, che palpitavano impazienti incontro a me. La loro povera, strana innocenza m'impietosiva, e questa pe-

na aumentava l'impaccio del mio corpo sgraziato e immaturo. (p. 1122)

La focalizzazione ristretta, attenta ai particolari minuti («il fermaglio dei capelli di celluloido color verde in forma di quadrifoglio» o «lo svenevole possibile» (p. 1120) del maschio quarantenne. Per descrivere i gesti e la voce «ancora agra di bambina» (p. 1123) il narratore recupera l'ottica infantile di allora e i diminutivi affollano la pagina: «mammelline minuscole», «gambucce nude», «timidi, fitti bacetti», «manina», «gambucce bianche», «testolina».

È questo il timbro dominante in tutti gli episodi di cui sono protagonisti bimbi o giovani adolescenti: nel «fotomontaggio» intitolato *Ciao Pennati*, il ritratto del compagno di collegio è modulato con le stesse note di tenera epicità fumettistica sperimentati nella *Storia* per raccontare le imprese di Useppe nello stanzone di Pietralata.

Come a un sopruso intollerabile, il compagnuccio era esploso in una rivolta tremenda, alternando singhiozzi disperati da pupo a urla selvagge e tracotanti degne di un guerriero e d'un toro: mentre in una lotta corpo a corpo col Sorvegliante gli ripeteva, sparandogli calci:

«Nasone! Russone! Piedone!» (p. 1154)

Il «ragazzetto, assai piccolo d'età, e più ancora di statura», dalla testa «perfettamente rotonda» (p. 1149), che si rifugia nel letto di Manuel «ragionando in una balbuzie piena di lacrime» e poi accomodandosi sotto le coperte con «un borbottio quasi soddisfatto» (p. 1148), mescola le pose di sicurezza spavalda ai tremori disperati del mammarolo. I sorrisetti allusivi, l'allegria complice, i piccoli saluti accennati cadenzano la breve sequenza, riportandoci nell'atmosfera gioiosa degli F.P. salvatori del mondo, della cui spensieratezza candida anche la voce narrante si sente partecipe:

La reazione del fanciulletto fu uno scoppietto di risatine: alle quali io corrisposi con altre mie risa irresistibili. (p. 1153)

Grazie al senso di «ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità» indotto dalla vicinanza del corpo «annidato» di Pennati, Manuel conosce una «notte di felicità incantata e innocente, mai più provata dopo la perdita di Aracoeli» (p. 1146).

Lo stesso clima di sospesa levità caratterizza le pagine di cui è protagonista l'attendente Daniele: nel tratteggiare quest'altra breve stagione di «allegria straordinaria» (p. 1314), il narratore ritrova la limpidezza ariosa dell'*Isola di Arturo*.

L'attendente Daniele era un marinaretto di prima leva, il quale, alla faccia, dimostrava meno della sua età (venti anni). Aveva la pelle liscia, ancora fresca d'infanzia, di un colore bruno mescolato appena di rosa. Gli occhi grandi di un turchino violaceo che sembrava un poco bagnato di latte, guardavano tutti quanti con uno stupore fiducioso e ingenuo. E pure a dargli motivo di risentirsi, la sua riposta era sempre un sorriso di limpida mansuetudine. (p. 1314)

La presenza del marinaretto, entrato in servizio nella casa del comandante all'indomani della morte di Carina, vale innanzitutto ad alleggerire la cupezza torbida che la malattia di Aracoeli sparge tutt'intorno. Nel tempo dell'intreccio, Daniele appare in scena nell'episodio che rievoca la visione cinematografica del cartone animato dedicato al pipistrello: durante la notte il piccolo Manuel, terrorizzato dalla favola lugubre del topo che voleva diventare uccello, si precipita nella camera dove dorme l'attendente. Costui, «sforzandosi di ragionare» (p. 1311), rincuora il «Signorino» e gli spiega che dalle finestre chiuse i pipistrelli non possono entrare.

E aggiunse, in difesa di costoro, che non conviene ammazzarli, come si fa in certi paesi troppo villani. Le bestie si possono ammazzare, difatti, a scopo di mangiarle, perché la fame è generale (qual è il primo sentimento nostro quando si nasce? la fame). O magari, se sono bestie pericolose, conviene che crepino. Però il pipistrello non è di sostanza buona, per mangiarlo. E nemmeno è pericoloso, anzi caccia gli insetti, che guastano le campagne. Conviene, dunque, lasciarlo campare in pace e libertà. (*ibidem*)

Le cadenze elementari del discorso indiretto libero, suggellate dai versi di una filastrocca popolare caccia-pipistrelli, derivano la loro sostanza di verità da una saggezza antica:

Daniele veniva dal Sud. E prima di arruolarsi, con la leva, nella Regia Marina, nel suo paese faceva due mestieri: il contadino e il barcaio (possedeva anche una barca dello stesso nome della sua fidanzata: Rita). Anche suo padre, e suo nonno e il suo bisnonno, erano, come lui, barcaio e contadini. (p. 1316)

Sembra davvero di essere ritornati nel contesto delle memorie procidane: come Nunziata, anche Daniele non conosce bene l'italiano («Ma voi siete librista, mica marinaio! E poi non dite che siete cecato! La vostra non è cecatezza!» p. 1320); simile alla napoletanella, dà «spiegazioni solenni» per eventi a suo dire «memorabili» che devono «restare un segreto» (p. 1316); e in tutte le circostanze della vita si affida all'insindacabilità delle certezze religiose, qui declinate secondo il modello

protestante della lezione biblica, imparata dagli zii d'America (p. 1317). Soprattutto, al pari del balio Silvestro, occupa con «una speciale gravità» lo spazio domestico, reso vuoto e minaccioso dalla latitanza dalle figure parentali: «grave e responsabile» (p. 1319), offre al signorino «la sua confidenza naturale sciolta da soggezioni gerarchiche» (p. 1315):

Lui possedeva, invero, delle qualità materne: con in più certe rudezze involontarie che mi attestavano la sua grandezza virile (p. 1322).

Nel delineare il ritratto di Daniele, la voce narrante abbandona i toni dell'acredine adulta per riatingere le cadenze trasfiguranti della favola lontana: l'adesione piena all'ottica infantile proietta sul giovane marinaio l'alone mitico che si addice a un prode guerriero, appartenente alla «nobile stirpe dei Danieli-o Danielidi» (p. 1319), senza tuttavia cancellarne la gioiosità «pazzariella» da popolano analfabeta. In un'opera che, come sempre, privilegia il narrato rispetto al dialogato, le conversazioni fra i due ragazzi hanno una leggerezza tersa, una felicità timbrica, cui fa da controcanto la frequenza martellante dei paragoni tratti dai campi semantici della quotidianità bambina:

La presenza della zia Monda fra Daniele e me produceva l'effetto del raffreddore, che intasa i bronchi e il naso. (p. 1315)

Guardai gli occhi di Daniele, simili a due campanule fresche (p. 1320).

La stagione edenica di Arturo è però irripetibile: quando il maleficio di Aracoeli corromperà anche Daniele, il crollo sarà rovinoso. In una torrida sera d'estate, il «povero contadinello», per il quale «mio padre era [...] più che un Superiore un Eccelso», a cui si «era votato per fede e impegno totale» (p. 1314), deve ubbidire al richiamo imperioso della Signora:

lo vidi che si arrestava intontito davanti all'uscio aperto della camera matrimoniale, donde venivano dei compianti e respiri tumultuosi, come di capricciosa bambina sotto una sferza. Per qualche secondo, restò là fuori senza movimento, con l'occhio fisso. Poi, movendo pavido fin oltre la soglia, d'un tratto emise un piccolo urlo bestiale, da scimmia o da gatto selvaggio. (p. 1366)

Nella notte tutto precipita: dopo aver atteso il ritorno del suo Comandante, da cui implora vanamente una licenza, a Daniele non resta che tentare il suicidio, ingerendo una dose massiccia di «un comune detergente o disinfettante» (p. 1371). Da lui, alcuni mesi dopo, il signorino

non riceverà una cartolina illustrata, firmata anche con il cognome: RE-DAVID, a «riprova che l'attendente discendeva da stirpe superaristocratica» (p. 1372). Ma ormai, Manuel si trova in Piemonte dai nonni paterni; Aracoeli, fuggita di casa il giorno immediatamente seguente la seduzione del marinaretto, forse ora è già ricoverata in clinica, prossima a morire.

Ai Quartieri Alti

Con Daniele siamo entrati nella schiera dei personaggi che, muovendosi nello spazio ufficiale dei Quartieri Alti, non solo patiscono il contagio ammorbante di Aracoeli, ma sono assoggettati alle norme che governano il «sistema delle relazioni» proprio del *Familienroman*. Ecco allora il recupero delle tecniche compositive più care a Elisa. Da una parte, acquistano rilievo le figure subalterne, la cui ottica straniata giudica con severità implacabile i comportamenti della classe superiore: Zaira, governante «storica» della casa del Comandante, che «covava una sua brace di disaccordo col mondo» (p. 1081) e il portiere del palazzo, «sicuro barometro dell'atmosfera sociale» (p. 1355). Dall'altra, occupa il proscenio il nucleo ristretto dei parenti, a cominciare dalla coppia dei nonni paterni, rappresentati con gli stilemi del realismo perfidamente critico.

Nel duetto dei «servitori di rango», è Zaira ad assumere il ruolo principale: ammessa a conoscere i segreti più intimi della famiglia, pur senza esservi direttamente coinvolta, può censurarne debolezze e volgarità. Dopo la consueta presentazione fisica, avviata da una clausola molto morantiana («il volto di mela rosa quasi senza labbra» p. 1080), il narratore passa a illustrarci i criteri valutativi di questa «subalterna sperimentata» (p. 1265), da sempre persuasa che «le differenze di classe siano una sorta di ordine sacro» (p. 1079), alla cui sommità stanno i «signori nati, ossia legittimi (gli *arrivati* le apparivano usurpatori di un diritto divino)». Grazie ai moduli del discorso di secondo grado, parentesi corsive parole virgolettate, il narratore riproduce la «voce» della governante nelle varie sfumature deprecatorie.

Innamorata del Comandante, Zaira sarà la prima persona a svelare, con un «tono di maldicenza e d'ironia» (p. 1386), la vera ragione della scomparsa di Aracoeli, una ««disgraziata» assunta al piano dei «signori»» (p. 1264) senza alcun merito e verso cui sin dall'inizio ella aveva mostrato segni di «subdolo dispregio», ricambiati peraltro da moti di av-

protestante della lezione biblica, imparata dagli zii d'America (p. 1317). Soprattutto, al pari del balio Silvestro, occupa con «una speciale gravità» lo spazio domestico, reso vuoto e minaccioso dalla latitanza dalle figure parentali: «grave e responsabile» (p. 1319), offre al signorino «la sua confidenza naturale sciolta da soggezioni gerarchiche» (p. 1315):

Lui possedeva, invero, delle qualità materne: con in più certe rudezze involontarie che mi attestavano la sua grandezza virile (p. 1322).

Nel delineare il ritratto di Daniele, la voce narrante abbandona i toni dell'acredine adulta per riattingere le cadenze trasfiguranti della favola lontana: l'adesione piena all'ottica infantile proietta sul giovane marinaio l'alone mitico che si addice a un prode guerriero, appartenente alla «nobile stirpe dei Danieli-o Danielidi» (p. 1319), senza tuttavia cancellarne la gioiosità «pazzariella» da popolano analfabeta. In un'opera che, come sempre, privilegia il narrato rispetto al dialogato, le conversazioni fra i due ragazzi hanno una leggerezza tersa, una felicità timbrica, cui fa da controcanto la frequenza martellante dei paragoni tratti dai campi semantici della quotidianità bambina:

La presenza della zia Monda fra Daniele e me produceva l'effetto del raffreddore, che intasa i bronchi e il naso. (p. 1315)

Guardai gli occhi di Daniele, simili a due campanule fresche (p. 1320).

La stagione edenica di Arturo è però irripetibile: quando il maleficio di Aracoeli corromperà anche Daniele, il crollo sarà rovinoso. In una torrida sera d'estate, il «povero contadinello», per il quale «mio padre era [...] più che un Superiore un Eccelso», a cui si «era votato per fede e impegno totale» (p. 1314), deve ubbidire al richiamo imperioso della Signora:

lo vidi che si arrestava intontito davanti all'uscio aperto della camera matrimoniale, donde venivano dei compianti e respiri tumultuosi, come di capricciosa bambina sotto una sferza. Per qualche secondo, restò là fuori senza movimento, con l'occhio fisso. Poi, movendo pavido fin oltre la soglia, d'un tratto emise un piccolo urlo bestiale, da scimmia o da gatto selvaggio. (p. 1366)

Nella notte tutto precipita: dopo aver atteso il ritorno del suo Comandante, da cui implora vanamente una licenza, a Daniele non resta che tentare il suicidio, ingerendo una dose massiccia di «un comune detersivo o disinfettante» (p. 1371). Da lui, alcuni mesi dopo, il signori-

no riceverà una cartolina illustrata, firmata anche con il cognome: RE-DAVID, a «riprova che l'attendente discendeva da stirpe superaristocratica» (p. 1372). Ma ormai, Manuel si trova in Piemonte dai nonni paterni; Aracoeli, fuggita di casa il giorno immediatamente seguente la seduzione del marinaretto, forse ora è già ricoverata in clinica, prossima a morire.

Ai Quartieri Alti

Con Daniele siamo entrati nella schiera dei personaggi che, muovendosi nello spazio ufficiale dei Quartieri Alti, non solo patiscono il contagio ammorbante di Aracoeli, ma sono assoggettati alle norme che governano il «sistema delle relazioni» proprio del *Familienroman*. Ecco allora il recupero delle tecniche compositive più care a Elisa. Da una parte, acquistano rilievo le figure subalterne, la cui ottica straniata giudica con severità implacabile i comportamenti della classe superiore: Zaira, governante «storica» della casa del Comandante, che «covava una sua brace di disaccordo col mondo» (p. 1081) e il portiere del palazzo, «sicuro barometro dell'atmosfera sociale» (p. 1355). Dall'altra, occupa il proscenio il nucleo ristretto dei parenti, a cominciare dalla coppia dei nonni paterni, rappresentati con gli stilemi del realismo perfidamente critico.

Nel duetto dei «servitori di rango», è Zaira ad assumere il ruolo principale: ammessa a conoscere i segreti più intimi della famiglia, pur senza esservi direttamente coinvolta, può censurarne debolezze e volgarità. Dopo la consueta presentazione fisica, avviata da una clausola molto morantiana («il volto di mela rosa quasi senza labbra» p. 1080), il narratore passa a illustrarci i criteri valutativi di questa «subalterna sperimentata» (p. 1265), da sempre persuasa che «le differenze di classe siano una sorta di ordine sacro» (p. 1079), alla cui sommità stanno i «signori nati, ossia legittimi (gli arrivati le apparivano usurpatori di un diritto divino)». Grazie ai moduli del discorso di secondo grado, parentesi corsive parole virgolettate, il narratore riproduce la «voce» della governante nelle varie sfumature deprecatorie.

Innamorata del Comandante, Zaira sarà la prima persona a svelare, con un «tono di maldicenza e d'ironia» (p. 1386), la vera ragione della scomparsa di Aracoeli, una «disgraziata» assunta al piano dei «signori» (p. 1264) senza alcun merito e verso cui sin dall'inizio ella aveva mostrato segni di «subdolo dispregio», ricambiati peraltro da moti di av-

versione diffidente. Nel deplorare lo scandalo, la governante pronuncia alla presenza di Manuel una frase che continuerà a perseguitarlo negli incubi futuri: «La Signora si diverte» (p. 1409).

Dal suo osservatorio privilegiato, anche il portiere del caseggiato dei Quartieri Alti registra il «decadimento» dissoluto della «Signora del CO-MANDANTE» e subito ne sancisce la pubblica condanna:

per mia madre, adesso, si limitava addirittura a un vago gesto obbligato in direzione del berretto, assumendo un cipiglio quasi schifiloso di chiusa riprovazione e di decoro. (p. 1355)

Capace di misurare con un lieve spostamento della visiera «gallonnata» il grado di reputazione goduta dagli inquilini, questo personaggio, sempre indicato con la qualifica professionale, è portatore di un punto di vista obliquo che getta squarci di luce sull'intero quartiere, la cui denominazione designa non solo «un'altitudine fisica» ma la superiorità dei privilegi di classe.

La voce dell'usciera, che in sottofondo commenta ogni movimento del palazzo, offre una tipizzazione dell'alta borghesia romana, durante il regime fascista, di nitidezza perspicua: la «vedova del generale (la quale nasceva dai Conti Ardengo)», ugualmente preoccupata di riscuotere nelle sue mani le rate dell'affitto e di cancellare i segni della vecchiaia ogni sera «per non farsi le rughe sulla faccia [...] si applicava sulle guance due fette di carne cruda» (p. 1074); l'«Eccellenza» dell'ultimo piano, «una celebrità: gran letterato, o simile, assunto alla Reale Accademia» (p. 1072), ma dallo «sguardo opaco» e con la testa «di una grossezza abnorme, e male incollata dentro le spalle» (p. 1075); il «Notaro», fissato nei suoi gesti di stizzita avarizia; infine il «dirimpettaio», Dottor Zanchi, funzionario ministeriale, dall'aspetto lustrato ed effeminato, che suscita subito in Aracoeli un'«avversione fosca e sospettosa» (p. 1072). La piccola schiera condominiale è tratteggiata con la disinvoltura sapiente di chi sa coniugare, in pochi segmenti narrativi, l'attenzione al dato sociologico con l'acutezza dell'introspezione psicologica. Quando al termine del romanzo, ormai finita la guerra, Manuel torna a Roma e viene informato, per bocca della nipotina del portiere, della sorte di ognuno, il quadro schizzato rappresenta davvero il tracollo di una società:

Fu - credo - sul primo dopopranzo che mi ritrovai davanti al nostro palazzo dei Quartieri Alti. Là tutto era rimasto uguale, il portiere sempre il medesimo. [...] Salvo l'Eccellenza, dei vecchi inquilini non c'era più nessuno. Tutti deceduti. E in ordine

sociologico scrupoloso, essa me ne espose - uno per uno - il fato.

Il Notaio del Primo Piano, un paio d'anni fa - o forse meno - era stato portato via dai Tedeschi, perché di razza giudaica [...]

La Contessa del Secondo Piano una mattina era stata trovata morta nel suo letto, certo per un attacco notturno di cuore [...] E la sua faccia era legata in una benda secondo il solito [...]

Il nostro dirimpettaio era stato giustiziato all'alba, in un qualche cortile, o Forte, o prato di periferia, poiché durante l'occupazione tedesca s'era assunto il compito di sequestrare, dentro una villa presso la Stazione ferroviaria, i partigiani e i nemici del Regime. (pp. 1432-3)

Le stanze un tempo abitate da Manuel e dai suoi genitori ora ospitano «certi signori, esuli politici rimpatriati dalla Francia» (p. 1432). La vicenda privata della famiglia del Comandante s'intreccia indissolubilmente agli eventi collettivi che hanno distrutto il paese e la sua classe dirigente. Nelle frantumate volute del *Familienroman*, la Morante torna a riflettere sulle ragioni storiche di una catastrofe che ha coinvolto l'intera nazione.

Il fallimento della borghesia liberale

Come il primo romanzo, anche *Aracoeli* delinea, nelle maglie di un delirio nevrotico, il ritratto di una comunità, colta in una fase di trapasso epocale: il fallimento della vecchia borghesia liberale, d'ispirazione laica, che, consegnato il paese alla brutalità volgare e alla violenza cieca del regime fascista, ne viene irrimediabilmente travolta. La struttura circolare del romanzo avvalorata una simile lettura: nel montaggio dei frammenti del presente, è infatti inscritta una latente temporalità periodica che individua nella stagione postbellica il momento cruciale della sfida perduta.

Dopo il prologo e il primo stacco tipografico, il racconto si avvia replicando l'incipit 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)

L'epilogo di *Aracoeli* rievoca appunto quel viaggio e l'addio definitivo al padre. 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. Certo, il racconto-cammino di Manuel comincia durante il ponte di «Ognissanti» del 1975 - «Quattro giorni: da venerdì 31 ottobre (vigilia) al 4 novembre martedì (vecchia festività patriottica)» p. 1046 -, in perfetta coincidenza extratestuale, come ha notato Walter Siti, con il fine settimana della morte di Pasolini.³⁰ Eppure, anche se il protagonista richiama per molti tratti il poeta di Casarsa, la lettura del libro dell'82 non può essere vincolata a un parallelismo così esterno e così schiacciato sull'attualità: o per meglio dire, l'opera «postuma» dell'autore del *Mondo*, se muove anche da quel delitto, considerato emblema della barbarie in cui è caduta l'Italia contemporanea, ci invita, nel corso del racconto, 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 e dei suoi familiari quanto più illumina un tragico destino privato, tanto più svela le ragioni di una sconfitta collettiva.

Nella raffigurazione della schiera ristretta dei parenti, l'io recitante di *Aracoeli* riecheggia al meglio le note del criticismo intransigente con cui Elisa aveva raccontato la «stramba epopea» di casa De Salvi. Ora, al polo opposto e conclusivo, il *Familienroman* di Manuel si origina fra le pareti domestiche dell'alta borghesia settentrionale, di illustre estrazione e dedita alle professioni liberali; ma la condanna suona, se possibile, ancor più inappellabile.

I nonni paterni del protagonista narratore appartengono, infatti, alla classe dirigente del Piemonte laico e risorgimentale. Appena nominati all'inizio del racconto, per alludere al «terribile conflitto» patito da Eugenio fra «il sacro dovere verso l'amore» (p. 1090) e la fede militar-patriottica, inculcatagli da un'educazione ferrea, i due antenati tornano in scena all'indomani del ricovero in ospedale di Aracoeli, quando, sotto la sollecitazione di zia Monda, s'incaricano di accudire il nipote, «diventato per tutti un fagottello ingombrante» (p. 1425). I nonni, «maestosi Penati, degno oggetto di venerazione non per noi soli, ma altresì per la città di Torino, e anche per l'intero Piemonte», incutono un terrore agghiacciante nel bimbo, la cui prima reazione è un'istantanea balbuzie, destinata a sparire «solo alla loro morte» (p. 1399).

Tratteggiati con pochi, implacabili tocchi, i «genitori di mio padre» sono degni di affiancarsi agli aristocratici Cerentano di *Menzogna e sortilegio*. Al pari dei nobili siciliani, questi altoborghesi, eredi dei fondatori della nazione, 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 [...] insigne maestro del Diritto» (p. 1082), è un «lombrosiano così accanito da risolversi, nel caso, a condannare un poveretto giudicandolo soltanto dalla forma del suo cranio» (p. 1089); 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 parlata» (p. 1090). Nella loro assoluta consonanza caratteriale e fisionomica, agli occhi spauriti di Manuel essi appaiono come un'unica terribile immagine di potestà giudicante:

A me, i due vecchi si presentavano come una sorta di sdoppiamento della Statua parlante del Commendatore [...] in loro presenza disimparavo non solo a parlare, ma addirittura a camminare, procedendo a piccoli sobbalzi inquieti. (p. 1399)

Al pari della forastica Elisa, tuttavia, anche Manuel nasconde sotto le dichiarazioni di sottomissione pusillanime, una spietatezza di giudizio che, nel «requiem» finale, si sgrana in una memorabile catena aggettivale:

La loro severità era formalistica laica metodica austera implacabile maschia e agghiacciante. (p. 1425)

Il ritratto dell'interno familiare è tanto più vivido, in quanto il timoroso narratore si affida unicamente alle clausole della focalizzazione esterna.

Al termine di un cena, passata «fra i due convitati di pietra», la nonna

tacque, con una sorta di sorriso aspro e contrario, pieno di denti e di rancore [...] A quelle due sillabe, ma-ma, essa allungò verso di me il collo pallido e smunto, dalle vene gonfie simili a grossi spaghi. Così vicina, sotto il paralume verde, la sua faccia mi si ingrandiva dolorante di vecchiaia e corrosa al punto che vi si scorgevano, in superficie, le ramificazioni dei nervi. (pp. 1408-9)

Il nonno, per contro, tradisce la sua riprovazione con un involontario moto di tic facciali:

mentre i suoi tratti s'erano squadrati in assoluta immobilità (tanto che perfino sul cuoio capelluto le ciocche gli si allineavano stese, come tante bacchettine) i suoi orecchi si scuotevano entrambi assai severamente. (p. 1409)

Allevato a onorarli con culto deferente («Il volto di mio padre, al nominarli appena, assumeva la concisa austerità di una lapide» p. 1399) e costantemente soggiogato dalla «loro sapienza e giustizia» (p. 1400),

Manuel tuttavia nulla comprende delle gelide e impassibili abitudini²¹ dei due onorabili vecchi e nel registrarne i piccoli gesti quotidiani ne smaschera l'intima follia:

il Nonno per esempio si accaniva senza posa a spostare i vari oggetti di tavola e i soprammobili, disponendoli in simmetrie varianti, ma esatte e puntigliose, quali squadre di minimi atleti in una parata ginnica. (p. 1423)

La «loquacità incoercibile» della nonna, d'altra parte, esplose nelle forme caotiche di un soliloquio vaneggiante, «ininterrotto e ripetitivo, trafelato a rincorrere se stesso in un labirinto» al cui centro s'indovina lo scandalo di un «maledetto matrimonio»:

E - la stagione del Regio - il telegramma dell'Ammiraglio - la filossera dell'anno scorso - l'indegnità - i più bei nomi - la carriera gloriosa - un'artrosi cervicale - il gioiello dell'Accademia - un clima da Sahara - l'estremo bassofondo - una Thoa di Revel - l'allievo esemplare - l'eccesso di grassi e di zuccheri (pp. 1403-4).

L'empito logorroico si sfogherà, infine, in un'estrema forma di fissazione senile, che non stonerebbe affatto nell'affresco derobertiano dei *Viceré*: i «sermoni» serali della nonna sono dedicati a descrivere, con un'enfasi dottorale «né tragica, né comica» ma laicamente «mistica», gli oggetti della sua nuova mania filantropica: «i nati di donna più abnormi e scempi» ricoverati nella *Casa della Beata Fratellanza*.

Fra costoro, oltre ai nani dalle braccia di gorilla - ai gemelli siamesi dalla testa di cane - e altre creature di stranezza diversa vegetavano certe forme di carne semivive, partorite, anch'esse, da femmine della specie umana, ma esistenti solo come pezzi di materia organica [...] Essa andava intanto prodigando fino allo sperpero tutti i suoi mezzi liquidi e bancari nelle sue diurne oblazioni, di cui teneva nota dentro un albo rilegato in pergamena e oro. E spesso, nel suo tempo libero, si dava a esaminare quell'albo, con la medesima voluttà di collezionista che aveva già dedicato alle parucche. (p. 1424)

Non stupisce certo la risolutezza ostinata con cui i due vecchi decidono di ignorare lo scoppio della guerra: esponenti illustri della borghesia positivista di formazione ottocentesca, non solo «detestavano da sempre i Tedeschi», ma rifuggivano da ogni complicità ideologica con il regime fascista. L'amore materno può anche indurre la nonna a salutare il conflitto come un «evento augurabile se si guardava al bene di Eugenio» perché gli avrebbe consentito «di riconfermare il suo valore militare e morale, e così rivendicare il suo nome offeso indegnamente».

la mimica facciale del nonno, tuttavia, sanziona la condanna di una scelta forse doverosa ma certo non onorevole: «Qua il Nonno contrasse gli ossi zigomatico e mascellare, sparse l'osso frontale e gonfiò le narici» (p. 1412).

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: a segnare davvero la rovina dell'elegia famiglia, e di una intera classe, è il destino opposto e complementare dei due figli, Raimonda ed Eugenio.

Zia Monda

Il personaggio di Zia Monda è un *unicum* nella produzione morantiana che, pur non disdegnando le relazioni parentali intermedie, lascia poco spazio ai fratelli o sorelle dei genitori. Se nell'adesione alle norme tradizionali, Raimonda ricorda Augusta Cerentano (entrambe educate «al principio che il marito è superiore alla moglie, e i figli maschi alle figlie femmine» p. 1083) la sua fisionomia di «zitella» quarantenne, predisposta a vivere la «verginità senza amarezze e serenamente, quasi felice nella sua solitudine casta» (p. 1078), la rende un personaggio originalmente esemplare.

Sul piano propriamente sociologico, Raimonda ha i tratti tipici della femminilità moderna e cittadina: da ragazza, ha lasciato la casa piemontese dei genitori; ora abita a Roma in un «attico di sua proprietà» e si procura una «dignitosa indipendenza» lavorando «in qualità di consulente o segretaria, per certe pubblicazioni scolastiche» (p. 1078). Ovviamente «innamorata di Mussolini», è tutta calata nella mentalità fascista del tempo, di cui amplifica i luoghi comuni più nefandi:

Essa affermava, fra l'altro, che, dovunque arrivavano, i Comunisti mettevano a sacco i migliori quartieri: incendiavano i conventi e le chiese, con dentro le suore e i preti bruciati vivi; e facevano a pezzi i bambini della gente bene, cucinandoli per le mense operaie. (p. 1079)

Il suo contegno, scrupolosamente ossequioso delle gerarchie sociali («anzitutto domandava: *Come nasce?* che tradotto significa: *proviene, essa, da una famiglia distinta?*» p. 1069) e incline al massimo rispetto per i conformismi mondani, acquista risalto grazie ai moduli del commento straniato. Da una parte, la «voce» servile di Zaira sottolinea, a più ri-

prese, le sue manie «zitellesche» (ai pesci morti dava sepoltura in un vaso di fiori «Come a un cristiano» p. 1077); dall'altra, lo sguardo ingenuo di Aracoeli, allieva volenterosa nella «sua scuola di decenza e signorilità» (p. 1368), ne rimarca le pose più sussiegosamente perbeniste.

Le tecniche consuete del discorso di secondo grado, virgolette corsive, versi declamati commenti fra parentesi, rifiniscono il ritratto di un personaggio che è tutto nella linearità di un carattere: «vergine sola e già sfiorita» (p. 1178). Grazie a questa sorta di basso controcanto «ziesco» che percorre l'intera narrazione, Raimonda è una presenza costante nella vita di Manuel. Sempre in posizione defilata, ridotta a «un'ombra» evanescente se non addirittura a «un surrogato di vera persona» (p. 1314), la sorella di Eugenio, nondimeno, partecipa intensamente alla vicenda di Aracoeli, verso cui assume un atteggiamento di strana dedizione protettiva. La descrizione della sua «aria confusa e impacciata» davanti alle pose della cognata «invasata» mostra la straordinaria perizia morantiana nel cogliere le sfumature più riposte del carattere femminile: la donna

non sembrava destarle indignazione e scandalo (come ci si sarebbe aspettato da lei) ma piuttosto una trepidazione affascinata, e quasi un'umiltà ammirativa. La guardava, come un cardellino di gabbia guarderebbe i voli mai visti di una cicogna. E pareva elemosinare da lei qualche confidenza segreta (mentre Aracoeli la scoraggiava ogni volta con silenzi sdegnosi e quasi torvi). (p. 1368)

Finalmente anche per Raimonda sembra avverarsi il sogno d'amore; all'indomani dello scoppio della guerra, nella casa piemontese dei nonni, dove Manuel ormai risiede, arriva una notizia «del tutto inattesa: la zia Monda si era fidanzata!» (p. 1422). Sotto lo sguardo altero e sprezzante dei genitori, la foto dell'uomo prescelto dalla figlia raffigura

un individuo corpacciuto in camicia nera, un poco meno anziano della fidanzata e trasudante un superiore prestigio, unito a un'espressione naturale di iattanza quasi truce. (p. 1423)

Insomma un brutto tipo fascista, che, non avendo «né titoli né famiglia degni di menzione», è interessato al matrimonio solo per ricavarne vantaggi economico-sociali: «la sua professione – o arte per così dire – svariava in una molteplice attività di commerci e traffici indefiniti» (*ibidem*).

Che i nonni avessero visto giusto lo testimonia l'ultimo incontro fra nipote e zia. Nella fisionomia del personaggio nulla è cambiato, ma tut-

to si è capovolto: alle note di comicità benevola subentrano i timbri di un umorismo pirandellianamente tragico. La casa, un tempo maniacalmente pulita, ora, trascurata fino allo squallore, è diventata una sorta di magazzino per merci di borsa nera; sulla terrazza, vanto della stagione antica, «le poche piante sopravvissute intristivano verso l'agonia» (p. 1436). Ma è soprattutto l'aspetto grottesco della zia a denunciare, agli occhi del ragazzo, la rovina di una signorilità che la sottomissione, sociale e psicologica, alla rozzezza fascista ha profondamente degradato. Zia Monda si sta preparando per un improbabile «cocktail d'affari» e davanti allo specchio che ne rinvia l'immagine indossa un cappellino «eccentrico: anzi provocante».

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. Essa era a quel tempo, credo, sui quarantasette anni; ma la primavera di quel cappello, al contrasto, gliene accusava almeno sessanta. Era questa sua vecchiezza, specialmente, che le dava l'aspetto folle e comico di un misero pagliaccio. (p. 1438)

Il gioco degli sguardi rivela una verità impietosa:

E la vidi che s'era messa a fissare lo specchio con uno stupore inerme e chiaro-veggenza 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. (*ibidem*)

L'impressione su Manuel è così indelebile che quel gesto e quel suono riaggallano alla sua memoria trent'anni dopo, mentre si accinge a intraprendere il viaggio-racconto:

La risata simile a un verso di gallina, della zia Monda, mentre allo specchio si prova sulla faccia vizza quel suo nuovo, inverosimile cappello da soubrette; e se lo strappa di testa repentinamente, come si amputasse... (p. 1057)

È uno dei quattro «lampi all'indietro» su cui si apre il romanzo: il primo, ancor più desolatamente rischiaratore, aveva proiettato sullo schermo della memoria la figura dolente di papà Eugenio:

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 «pellegrinaggio maniaco» di Manuel, concepito nell'ansia di ricongiungersi alla madre, si concluderà appunto in questa catapecchia diroccata: sulle note del pianto d'amore per un padre mai riconosciuto come tale termina l'ultima opera morantiana.

Il reame virile e paterno

Eugenio Ottone Amedeo è il personaggio più intimamente conturbante di *Aracoeli*: non già per la ricchezza dei moti psicologici che lo abitano, semmai per la linearità impeccabile con cui esemplifica il destino della virilità, maritale e paterna. Per delinearne la fisionomia la Morante si avvale di un'abile alternanza prospettica che interseca voci e punti di vista antagonisti.

Nelle «visioni» dell'io recitante, che inframmezzano il viaggio verso l'Andalusia, papà Eugenio è, per ammissione esplicita, figura d'«assenza»: sagoma scialba dai modi contegnosi, può assumere rilievo solo se investito di luce riflessa dalla presenza di Aracoeli. Certo, per un narratore che dichiara a tutte lettere il suo amore unico e incommensurabile per la madre, nulla di più ovvio che coltivare verso l'altro genitore un'indomabile rivalità edipica, incline a offuscarne meriti o virtù. Ad avvalorare la parzialità rievocativa è il fin troppo facile uso delle negazioni: con una spregiudicatezza che riecheggia la voce narrante della *Storia* quando cancellava in Ueseppe ogni impulso sessuale, il narratore di *Aracoeli* proclama a più riprese di non nutrire alcun sentimento competitivo verso Eugenio; anzi con impudenza sfacciata, Manuel afferma:

Fra me e lui, corse subito – in luogo dell'affetto carnale – una silenziosa concorrenza: forse anche in virtù della nostra comune passione per Aracoeli. È certo che il nostro amore grande, esclusivo per la stessa donna era fra noi motivo di riconoscenza, piuttosto che di contesa. (pp. 1206-7)

A smentire una simile distorsione prospettica basta la rievocazione di una sola «scena»: Manuel, «incognito spettatore dietro una quinta d'ombra», osserva la coppia dei genitori.

Aracoeli s'è accovacciata (o inginocchiata?) ora, davanti a mio padre, nell'atto di

una pellegrina fanatica; e mi avvedo che va toccandolo in basso, con aspro movimento delle mani [...] E fra le tragiche vibrazioni del *ballo angelico* che rapiva mio padre e mia madre a pochi passi da me – qualcuna dev'essere caduta prigioniera nei miei labirinti; per aggirarvi, spersa, fino all'ultimo silenzio. Io credo, in realtà, che proprio allora il mio cervello registrò per la prima volta quel fatale RITMO affannoso che in futuro doveva tornare per sempre a battere il mio sangue con la sua frusta convulsa e sterile. (pp. 1341-2)

La doppia negazione che conclude la visione memoriale; «E nemmeno allora, ne sono certo, non sofferarsi alcuna gelosia di mio padre» (*ibidem*); è la conferma probante della resistenza censoria.

Ma il groviglio nevrotico sotteso al «romanzo familiare» morantiano è troppo sfaccettato per essere semplicisticamente ridotto al conflitto edipico e il lettore ormai ben conosce quanto ricca di sortilegi sia la voce che racconta le vicende passate. L'ambiguità che sempre avvolge le figure genitoriali si manifesta nelle maglie del testo con una varietà modellizzante ben altrimenti equivoca. Ecco allora che, in *Aracoeli*, il personaggio virile si costruisce grazie all'intreccio di sguardi incrociati, tale per cui all'ottica negativa del narratore si affiancano i punti di vista elogiativi degli altri attori. Annebbiata l'effigie paterna, sulla scena s'accampa luminosa la figura del Comandante:

In casa e fuori, da tutti lo sentivo chiamare *Il Comandante* (perfino Aracoeli, talora, parlandone, piena di importanza lo chiamava a questo modo: il Comandante). (p. 1270)

Sono innanzitutto le donne di casa a confondere Eugenio di un alone di solarità raggiante: se per Zaira ogni sua apparizione «Era come "quando entra il sole"» (p. 1086), l'adorazione di Raimonda per il fratello è addirittura «di qualità catechistica»:

Già al semplice nominare EUGENIO, essa tradiva nella voce il compiacimento represso di chi comunica un proprio titolo araldico, o una onorificenza. (pp. 1083-4)

Nella descrizione contrastiva della coppia dei fratelli, l'indubbia somiglianza vale a esaltare la sicura supremazia dell'uomo:

quei tratti comuni di famiglia che in lei risultavano stonati, o scombinati, o fuori posto, invece in lui concordavano a un effetto di prestanza virile, ammorbidito da una sorta di freschezza adolescente. (p. 1082)

Ancor più fulgido, come è ovvio, è l'aspetto di Eugenio agli occhi di

Aracoeli, per la quale il bel marinaio incontrato in un mattino lontano nel paesino sperduto di El Almendral conserva il fascino abbagliante di un cavaliere antico. Sin dalle prime pagine siamo informati di una certezza materna indiscussa:

È certo, invero, che, a suo giudizio, nemmeno lo splendore di Manuel reggerebbe al confronto con la luce solare di mio padre. (p. 1042)

È come se nell'opera finale la Morante portasse a compimento l'iniziale progetto di riscrivere l'ultimo romanzo possibile e, in una sorta di autosberleffo parodico, ribaltasse la legge costitutiva del «romanzo familiare dei nevrotici»: non è la fantasia del figlio umiliato a operare la trasfigurazione leggendaria di un oscuro papà piccoloborghese, ma l'apologia di un coro che celebra nel genitore un combattente glorioso, capace di gesti, per dirla con le parole della governante, «degni di un principe» (p. 1082). La norma genetica del *Familienroman* può, nondimeno, essere capovolta perché la personalità di questo padre ha un tratto di eccezionalità sorprendente: il prestigio di cui gode è una conquista ottenuta nella sfera dell'azione pubblica. Estraneo a ogni fatica banalmente impiegatizia o professionale, Eugenio ricopre un ruolo importante: ufficiale della Regia marina italiana, con il grado di tenente di vascello, comandante di un sommergibile. Da questa dimensione istituzionale egli ricava i suoi principi etico-esistenziali: «punti fissi di verità assoluta erano: l'onore militare, e la Patria coi suoi simboli sommi» (p. 1084); da essa gli derivano gli «stemmi» della virilità adulta, se non addirittura dell'eroismo guerriero.

A coronare il suo fastigio biondo-rame c'erano poi le sue azioni belliche, per ora necessariamente occulte, di cui si bisbigliava. (p. 1270)

Tutt'interna a questo universo di gagliardia maschile, è la voce conclusiva che ne traccia il ritratto più encomiastico:

Daniele, radioso ancora del suo onore di pocanzi, si abbandonò liberamente, in un canto ininterrotto ai propri sentimenti ammirativi per mio padre. Non solo – mi vantò con passione – il nostro Comandante era un valoroso, gloria primaria della Marina Militare (perfino il Re d'Italia gli aveva fatto i complimenti!) ma era un Capo di fede e di virtù, che bastava conoscerlo per confidargli l'anima. Tutta la Regia Marina gli portava rispetto, e quando Lui puniva, nessuno se ne lamentava: perché Lui si teneva sempre alla giustizia [...] Lui per primo, il Comandante!, dava esempio di condotta e disciplina, la qual cosa è il Numero Uno, per un Capo! (pp. 1325-6)

La «venerazione fanciullesca» a cui dà libero sfogo l'attendente suona tanto più vibrante in quanto l'interlocutore del «cantico» è il piccolo Manuel, affatto estraneo a quel «reamo astruso (da me finora a mala pena intravisto) dove il Comandante dispensava condanne, grazie e punizioni» (p. 1326).

Il «reamo virile e paterno» (p. 1327) è tale perché luogo privilegiato della giustizia saggia e rigorosa, sempre pronta a valutare pregi e demeriti di ciascuno; ma, come aggiunge subito il narratore,

Io non avevo mai veduto mio padre punire (ancora oggi, invero, mi torna strano figurarmelo in aspetto di punitore) né avevo mai subito discipline da lui (se ne tolgo certe norme d'igiene o di contegno, quali la salita delle scale a piedi o il taglio dei capelli dal barbiere, o soffiarmi il naso). (*ibidem*)

Ecco perché «Io [...] non sono mai stato figlio di un padre» (p. 1269). L'affermazione perentoria, che amplifica l'altra immediatamente precedente («per me paternità significava assenza») non solo mette in questione i legami affettivi con la figura genitoriale («nessun gesto di confidenza, né tanto meno d'intimità» p. 1390) ma chiarisce la contraddizione ineludibile del *Familienroman* morantiano.

L'autorevolezza severamente giudicante del «Capo» non conosce esplicazioni nell'intimità domestica: le movenze consuete con cui il comandante saluta il figlio, a ogni ritorno a casa, lasciano intravedere tutt'altra disposizione:

Dal suo fondo ingenuo, veniva a galla, nel suo sguardo, una semplice disarmata bontà, che invece di ravvivare i suoi occhi sporgenti e insipidi, glieli copriva di una patina opaca (p. 1271).

Forse è vero, come Manuel acutamente suggerisce, che l'atteggiamento di «pudore impacciato o inettitudine verso i propri uffici di padre» s'originava dal «vizio di averne uno», dall'incapacità cioè di uscire dallo stato di subalternità filiale nei confronti del genitore, poco importa se naturale o simbolico («Costui, si capisce, era il Re d'Italia» p. 1269); ma la spiegazione, lungi dall'attenuare la responsabilità di Eugenio l'aggrava. La condizione d'infantilismo psichico-emotivo ha conseguenze esiziali per l'intera famiglia. L'autorità paterna latita fra le pareti domestiche perché il maschio cede al dominio femminile: in una delle apostrofi rivolte all'ombra materna, l'io recitante ricorda: «(a te lui non ha risposto mai no, sempre sì)» (p. 1168).

L'orizzonte su cui si proietta la crisi dell'istituto familiare, al centro di

tutti i romanzi morantiani, non lascia più speranza alcuna: lo sfacelo è tanto più disastroso quanto maggiore è l'ardore amorosamente incon-sapevole che guida il capofamiglia.

A differenza di Raimondo Cerentano o di Wilhelm Gerace, Eugenio non è un marito assente; anzi, come ricorda il narratore, «non perdeva occasione di capitare in famiglia, magari per poche ore» (p. 1085). Subito dopo la morte di Carina e il delirio morboso di Aracoeli, «trascorreva gran parte del tempo in camera, a farle compagnia: tenendosi da parte, fermo e quieto, come un grande fantoccio senza parola» (p. 1297). Infine, per meglio circondare la moglie delle sue «cure trepidanti» compie addirittura «una straordinaria offerta sacrificale [...] Chiese, e ottenne, di venire trasferito in servizio sedentario a Roma, presso il Ministero» (p. 1306). E tuttavia questa scelta, «che a lui costava, certo, senza paragone, più di tutte le sue gesta di guerra, e rischi di morte» (*ibidem*), non basta a scongiurare la catastrofe. Questo marito sempre «senza parole», ora ridotto a un «fantoccio» (e il termine è lo stesso usato da Elisa per tratteggiare la fisionomia del butterato), non può che soccombere alla forza devastante dell'*eros* femminile: abbandonato «il reame virile» della disciplina militare, Eugenio è diventato uno «sbandato» (p. 1307) dal volto «quasi smunto, di un pallore slavato» (p. 1324), troppo simile ai «pallidi impiegati in giacche d'alpaga» (*Menzogna e sortilegio*, p. 32) per conservare il fascino dell'eroe guerriero. L'acconsentimento miope e arrendevole alle norme di convivenza borghese fa deflagrare lo scandalo della «casa non bastarda». Qualunque atteggiamento assuma, il coniuge, anche il più appassionato e premuroso, non riuscirà mai a comporre entro le pareti domestiche la contraddizione dirompente racchiusa nella «caverna di stupendi misteri e di tenebre cruenti» che è il corpo della donna.

In *Aracoeli* non c'è il groviglio di ricatti e risentimenti che opprimeva casa De Salvi, non c'è neanche la «terra murata» che occultava, nello splendore isolano, la parodia di un padre-marito omosessuale; e infine, a differenza della *Storia*, nessun vuoto di morte scompagina il nucleo familiare. Qui i due genitori si amano: «quando mia madre e lui si allacciavano stretti nel benvenuto, il loro amore si scioglieva dall'impaccio in un frullo gioioso, che faceva tremolare la luce» (p. 1086).

Anche alla fine, nel pieno della «ridda infernale», il commento di Manuel non ha incertezze: «Credo che difficilmente sulla terra si potrebbe contemplare una simile espressione di affetto negli occhi di due creature amanti» (p. 1307), perché fra loro «Amore significava proprio AMORE, e così mio voleva dire MIO» (p. 1339). E tuttavia non basta e non

serve. Come tutte le altre unioni, anche il matrimonio fra la popolana andalusa e il militare altoborghese è destinato a un tracollo rovinoso: «quella piccola risposta inesauribile Amore mio Amore mio Amore mio» (p. 1340), che Eugenio continua a porgere alla sua «ricciutella» Aracoeli, se restituisce «valore primigenio» alle parole degradate, offusca ogni comprensione della realtà e impedisce di vedere il terribile scempio che corrompe l'organismo femminile. Travolto da una passione cieca, ridotto a un «fantasma» (p. 1339), incapace di decifrare le richieste estreme d'aiuto³² della donna malata, il Comandante si mostra a tal punto succube del desiderio di Aracoeli da diventare un semplice mezzo di soddisfacimento erotico: «Il corpo di lui, stavolta, più che da riparo, le serviva da strumento (l'unico suo legittimo) per soddisfare finalmente la sua arsione inappagata» (*ibidem*).

Nessuna autorevolezza matura sarà mai raggiunta da quest'ultimo padre che, la mattina della fuga della moglie, allo sguardo inclemente di Manuel, rivela tutta la decadenza dell'infantilismo senile:

Il suo pareva il corpo di un ragazzino, mentre sulla sua testa arruffata, tuttavia, e fino nel pelo ricciuto del suo petto si notavano, fra l'oro, parecchi fili bianchi. Mi accorsi pure che il volume della sua muscolatura sulle braccia era alquanto scemato da prima, e che sulle guance assottigliate le rughe gli s'erano fatte più cave. Dal pallore del suo viso si sarebbe detto che sotto la pelle oggi, in luogo del sangue gli scorreva un plasma grigiastro; e anche i suoi occhi, nella loro fissità a vuoto, avevano il colore della cenere. (pp. 1385-6)

Il saluto che porge al figlio, prossimo alla partenza per il Piemonte («E comportati virilmente» p. 1397) suona davvero come una beffa; e non già perché rivolto a un adolescente avvilito e pauroso come un coniglio, ma perché a pronunciarlo è un uomo che per sopravvivere ha «operato sul proprio ego, dopo la sparizione di Aracoeli, una sorta di scissione in due se stessi. Dove l'uno dei due – fantoccio malinconico, sbiancato e fisso – puntualmente alle ore dovute rigenera l'altro, il Comandante, ligio alla propria norma giornaliera» (p. 1398).

Ben presto, sullo scenario collettivo della resa bellica, anche il fragile baluardo della schizofrenia verrà meno: alla fine del romanzo, dalla voce di zia Monda, Manuel viene a conoscere la defezione del capo da ogni dovere: «In quel settembre del [...] dell'armistizio parziale [...] lui disertò la flotta. Ha lasciato la Regia Marina [...] definitivamente. E in segreto si è tenuto nascosto» (p. 1440). Il grande eroe è diventato un vile disertore. Il crollo del «reame paterno e virile» è stato, per dirla con zia Monda, «il colpo finale»: «Il nostro Re» essa ammise a questo pun-

to con tale imbarazzo che le sue guance si fecero di fuoco, "non aveva mantenuto l'onore. E tu lo sai, con quanta fede il tuo papà [...] s'era votato al Trono"» (*ibidem*). Anche il padre simbolico, insomma, ha tradito.

Il genitore che Manuel incontra, al termine del vero *nostos* alle origini familiari,³³ ha l'effigie dello scacco irreparabile:

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. 1445-6)

L'ultimo *Familienroman* morantiano cancella con lucidità impietosa ogni sortilegio; e tuttavia proprio la caduta dei fumi menzogneri consente finalmente di riconoscere le figure parentali e accettarne i legami d'amore. Poco dopo esser uscito dallo «schifoso interno 15», dove si è rifugiato l'ex comandante, 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 ripiegamento narcisistico;³⁴ 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)

Grazie all'estrema ammissione della «duplicità senza soluzione» dei moti interiori, Manuel confessa il bisogno appassionato di quell'affetto paterno, troppo a lungo negato e sempre rigettato con sufficienza strafottente:

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 frigidità in differenza) io forse gli avrei urlato. Ti amo! (*ibidem*)

La «spiegazione inaudita arriva invero con troppo ritardo», proclama l'io recitante di *Aracoeli*: forse meglio, arriva a sancire l'epilogo di un'esperienza artistica, la cui genesi ha ricavato slancio ed energia espressa proprio dalle fole, dalle leggende, dalla memorie numinose su cui si costruiscono i «romanzi familiari dei nevrotici».

1. «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.» *La Lettera alle Brigate Rosse*, datata 20 marzo 1978, è stata ritrovata incompiuta tra le carte morantiane e pubblicata su «Paragone» febbraio 1988, n. 456.

2. Nella *Storia*, l'ultimo anno segnato nella cronologia finale, 1968, era seguito dai puntini di sospensione: ora «quest'epoca di sinistri macchinismi» (p. 1060) è rievocata attraverso l'accumulazione caotica di rumori sinistri: «Se tento una ricerca di questi anni passati, più che di rivederli, mi pare di riudirli, come una fuga di tuoni sul mio sonno incolume. L'anno dei Colonnelli e quello del Kippur. E l'anno dei maggi. E gli anni delle bombe e delle sommosse, e sequestri e terremoti e genocidii, scandali, mafie, processi. E scampanii natalizi e pasquali, e le processioni delle macchine per gli esodi estivi» p. 1100.

3. C. Garboli, *Gli ultimi anni di Elsa: Aracoeli*, in *Falbalas, Immagini del Novecento*, cit. Anche l'introduzione a *Pro o contro...*, edizione Adelphi è strutturata sull'opposizione *grazia-pesanteur*.

4. F. Fortini, *Elsa Morante grande solitaria. (L'ara del cielo e le porte dell'inferno)*, «Corriere della sera», 14 novembre 1982, ora in *Nuovi saggi italiani*, cit.

5. Le citazioni sono tratte dall'articolo *Il Paradiso terrestre*, scritto per la rubrica «Rosso e Bianco» apparsa su «Il Mondo», nell'inverno 1950-51, poi raccolto nel volume *Pro o contro*, cit., p. 1475. Sulla «testimonianza» che gli animali offrono dell'esistenza del Paradiso terrestre e sul privilegio che essi hanno mantenuto di conservare l'«innocenza» si può leggere il saggio di G. Agamben, *La festa del tesoro nascosto*, in Aa.Vv., *Per Elsa Morante*, cit.

6. B. Cordati, *Menzogna e sortilegio: lo spazio della metamorfosi*, cit. Nelle prime pagine del romanzo, i «deliri passeggeri» che colgono Manuel durante il lavoro sono «futili e testati» (p. 1045); tristemente «futile» è il lamento materno che Manuel ascolta nell'ultima visita ad Aracoeli ricoverata in ospedale (p. 1415, p. 1417).

7. L'aggettivo è adottato da Giulio Ferroni per definire complessivamente l'opera morantiana in *Alla ricerca dell'«ultimo» libro*, in Aa.Vv., *Per Elsa Morante*, cit.

8. «nei libri di quello scrittore, per quanto pieni e completi in se stessi fossero, mancava in realtà "qualcosa": e ciò li destinava, di conseguenza, a una fatale ambiguità.» P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit.

9. C. Garboli, *Fortuna critica*, in *Opere*, t. II, cit., p. 1654.

10. *I tre narcisi* in *Pro o contro*, cit., p. 1473. Nella recensione alla raccolta dei saggi curata da Garboli, Moravia commenta «il contrasto fra l'aspirazione alla leggerezza e la sensazione della "pesantezza"» precisando: «Elsa Morante non si amava appunto perché, forse, si amava troppo. Ma quest'odio-amore alla fine costituiva in lei una forza; ad esso si doveva in fondo la sua capacità di vedere la vita tutt'intera come una sola lunga adolescenza priva, appunto, di "pesantezza"» A. Moravia, *La leggerezza di Elsa*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1987. Nella introduzione alla ristampa di *Alibi*, ora in Aa.Vv., *Per Elisa*, cit., Garboli ricorda l'abbozzo di un testo incompiuto del 1945, intitolato *Narciso*, cellula germinale delle poesie e dell'intera successiva produzione morantiana.

11. Questo il titolo di un articolo di Gisela Pankow, apparso su «Esprit», marzo-aprile 1990. Lo spunto critico, tuttavia, non viene sviluppato e il confronto, fra *Madame Bovary* e *La Storia*, da cui l'analisi prende le mosse, risulta francamente incongruo. Più utile semmai il primo intervento della Pankow, uscito sempre su «Esprit», dicembre 1986, dal titolo altrettanto esemplare, *Les dangers de la fusion. A propos de deux nouvelles d'Elsa Morante*.

12. J. Moestrup, *Techniques de la narration chez Elsa Morante*, cit.
13. La sovrapposizione fra viaggio e atto di scrittura è esaltata da un'altra sintonia con il testo di *Menzogna e sortilegio*: «io mi domando perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia piuttosto tentare un'ultima, sballata terapia per guarire da lei» (p. 1065). Anche Elisa cercava una cura per guarire dalla malattia familiare, ma la «terapia» era rinvenuta nell'attività di scrittura.
14. «Ma anche qui (lei, già stata cantastorie eccelsa, e poi compagna delle nostre fiabesche letture serali!) mia madre adesso pareva immettersi a ritroso, altalenando fra una certa nostalgia di giochi e un'opportuna rinuncia. Indi la rinuncia fatalmente prevalse; e finì che lei, da se stessa, si espulse da quel nostro piccolo feudo comune» (p. 1263). Poco prima, il rifiuto della lettura segna una cesura netta nella vita di Manuel: «Quando ero un lettore. Così potrebbe intitolarsi una fase della mia vita, che prese inizio con la mia scoperta dei libri [...] Da quando non sono più lettore, sarebbe il titolo della ulteriore e ultima fase: dove quei caratteri neri, pullulanti nei fogli a migliaia, solo a vederli mi danno la nausea come eserciti di formiche su un corpo decomposto» (p. 1262).
15. G. Turchetta, *Aracoeli: il cinema della memoria*; in «Segnocinema», gennaio 1987.
16. Va qui ricordato che la Morante non ha mai incluso l'arte filmica nella categoria nefanda delle «tetre scritture del Progresso». Troppo compromessa ne era stata la sua esistenza per considerarla fonte di mistificazione corruttrice. Agli inizi degli anni cinquanta, l'autore dell'*Isola* accettò persino di condurre una rubrica radiofonica, «Cronache del cinema», interrotta solo per protesta contro un intervento di blanda censura (la lettera di dimissioni venne pubblicata su «Il Mondo», 1 dicembre 1951). Tanto più colpisce l'assoluto silenzio osservato dalla critica morantiana sulle varie esperienze «cinematografiche», a partire dai tempi lontani del matrimonio con Moravia e della frequentazione di Carlo Lodovico Bragaglia, l'amico cui consegnò il prezioso manoscritto di *Menzogna e sortilegio*, poi la stagione conturbante vissuta accanto al Visconti di *Bellissima e Senso*, fino all'appassionato coinvolgimento nelle regie pasoliniane. Elsa recitò la parte della carcerata in *Accattone*; fu assistente alla regia per il *Vangelo*, e infine collaborò alla scelta delle musiche per *Medea*. Possiamo, infine, rammentare che nel manoscritto *Senza i conforti della religione*, il protagonista Alfio «è un cinematografaro», (*Cronologia*, p. LXVII) e il personaggio femminile, dal nome Aracoeli Sanchez, fa «la stella in un film» (*Cronologia*, pp. LXXXVI).
17. «ogni parvenza di realtà si sdoppia, si altera, si capovolge nel suo opposto. Non per nulla l'immagine dello specchio e dell'occhiale ricorre con tanta frequenza.» V. Spinazzola, *Perché la Storia torna in famiglia?*, «l'Unità», 18 novembre 1982. Anche Turchetta sottolinea l'insistente *Leitmotiv* del «delirio visivo», che trova il suo «fulcro negli occhiali del protagonista, afflitto da una forte miopia e proprio per questo dotato di una «veggenza lacerante»» art. cit. E così M. Fusco, *La dernière voix d'Elsa Morante*, «Critique», agosto-settembre 1984, nn. 447-8.
18. Nel primo dialogo con Aracoeli sono evidenti le discrasie espressive: i termini plebei (ti eri scafata, bifolca che eri, water, pupazze, sise) s'oppongono a espressioni letteratissime (ignudo, laido, noviziato, chimere, l'aspettazione inconsapevole del seme), gli spagnolesimi bamboleggianti (muñeca, niña, Caballero) stridono con gli stranierismi del linguaggio mondano (babysitter, cocktail).
19. L'intensa «piccola scena» che si svolge fra Manuel e la madre «nella camera dalla luce azzurrastra», in cui si consuma la frattura fra i due, si chiude proprio invocando l'antico enigma elisiano: «Saranno i sogni a plagiare la veglia, o il contrario? È questo enigma che mi porta, raccontandomi, a confondere l'una con gli altri» (p. 1303).
20. G. Giudici, *Così diventa arte anche la «cultura di massa»*, «l'Unità», 18 novembre 1982.

20. L'eco di voci lontane si fa strumento privilegiato per l'emersione del ricordo: sin dalla prima pagina: «Dal tempo che ero bello, mi torna all'orecchio una canzoncina speciale» (p. 1039). Dal passato riaffiorano, assieme alla voce materna dal «sapore tenero di gola e di saliva» (p. 1047), «la voce di mio padre che, seduto a tavola, fra noi, diceva a mia madre e a mia sorella» (p. 1108), la «voce nostalgica (e alquanto stonata)» di zia Monda che canta vecchie canzonette romantiche (*ibidem*). Nella memoria di Manuel riecheggiano anche voci mai ascoltate: «E quell'oscuro udito interiore che ci restituisce anche le voci dei morti mi fa riconoscere, alla voce, uno mai conosciuto da me in vita: mio zio Manuel» (p. 1103).
21. Le «visioni» della pubertà e della adolescenza sono caratterizzate ognuna da una diversa «colonna musicale»: l'incontro marino con la ragazzetta procace è preannunciato da «un vivace, crudo strepito di voci» (p. 1119) che spezza il silenzio irreal della spiaggia deserta; l'altra «avventura di donne», la visita alla Signora, si chiude sull'eco di un'esclusione certa: «i rumori e il voci del casamento mi rincorrevano, trasformati in un unico tuono che mi ripeteva: sei condannato! nessuna donna, mai, per te!» (p. 1145); infine lo pseudo-processo partigiano, dove Manuel, con gli occhi bendati, intuisce ciò che gli capita intorno solo attraverso suoni e rumori: «i due "partigiani" ridiventarono per me, due voci: la magra e la grassa» (p. 1231), e poi il «ticchietto metallico» della pioggia, un «fragore ripetuto», «dei tonfi», «un breve scatto e qualche scoppio», «un tetro ululo gutturale», «un movimento rumoroso», «uno scroscio di risate», «timbri isterici e sregolati», «crepitio della pioggia» (pp. 1232-42); poco prima, nella sequenza dedicata a Pennati, «il borbottio ridarolo» con cui il timoroso collegiale annuncia il suo arrivo nel letto di Manuel ricorda la voce «ridarella» di Usepe.
22. Le varietà timbriche della voce di Aracoeli sono innumerevoli; a darne conto è impiegata la gamma sterminata delle modulazioni aggettivali: «in un tono supplichevole, spaurito e maniacale» (p. 1298); «E c'era in quel suo richiamo una querela snervante, ulcerata, insieme a una promessa di delizia irresistibile» (p. 1340); «La voce di mia madre era mutata. Il suo noto sapore a me familiare da sempre (*intriso di miele e di saliva*) le si fondeva adesso, dalla gola, in un impasto più denso, vischioso e quasi sporco» (*ibidem*); «(Anche questa voce laida e plorante di femmina rimane registrata nel mio corpo, e lo affolla tuttora)» (p. 1341); «con la voce eccitata che le bagna le labbra come un liquore, gli parla con quella sua lingua stravagante, inventata da poco, e per me esotica» (*ibidem*); «con una voce impastata e irricognoscibile, che pare il balbettio di una idiota» (p. 1348); «un piccolo urlo stridulo, bizzarramente laido» (p. 1356); «un piccolo "si" irrilevante, vacuo e spero» (p. 1360); «con una voce sfatta, leziosa eppure aggressiva» (p. 1365); «con una voce innaturale e stralunata [...] con una voce strana, piccola ma urlata, in un tumulto vorticoso dei nervi» (p. 1374); «si lagnava [...] con quella misera voce bestiale» (p. 1375); «un piccolo ansito lamentoso [...] in accento ibrido, fra di sor-do rigetto e di viltà cedevole» (p. 1377); «una voce piccola e forastica, tintinnante come un vetro frantumato. [...] un'altra voce, indurita piatta e sconciata» (*ibidem*).
23. Per Mengaldo la legge primaria dello stile morantiano è la *reductio ad unum*. Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante, relazione al Convegno Elsa Morante. Vent'anni dopo «La Storia», Pisa, 24-26 gennaio 1994.
24. Il termine, in funzione sia sostantivale sia aggettivale, ricorre con frequenza nel testo. È usato, nelle prime pagine, per illustrare la doppia figura materna: «L'una Aracoeli mi ruba l'altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano l'una nell'altra. E io le amo entrambe; non come uno conteso fra due amori, ma come l'amante di un ibrido, di cui, nell'orgasmo, non riconosce la specie, né capisce le trame» (p. 1067); poi, «un ibrido sentimento di offesa - e di pietà -» (p. 1366); «un'eco ibrida e scempia» (p. 1382). Anche nel ritratto della Signora si legge «essa manteneva tuttora quell'ibrido, estraneo sorriso [...] simile a una fessura casuale sulla faccia di un automa» (pp. 1143-4).

25. «In quei giorni, nel piccolo corpo di Aracoeli avanzava un'invasione smisurata, di cui nessun orecchio poteva avvertire il fragore» (p. 1333); l'attacco arriva «come all'urto di una percossa interna, o di una brutta offesa» (p. 1334) «una qualche violazione cieca» (*ibidem*); «un'intrusione ferina, innominata, che magicamente (a intervalli sempre meno rare) s'incorporava in Aracoeli. Una contesa, tuttavia, pareva ingaggiata fra questa Aracoeli e l'altra» (p. 1335).
26. «La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, impercettibile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale, mischiata di tripudio e di malinconia. Essa la rendeva capace – io credo – di avvertire, negli spazi e nei tempi, presenze, movimenti e meteore negate alla nostra cognizione (p. 1261). Torna il consueto «sospetto timorato della radio» e perfino del telefono e ovviamente «Riguardo ai giornali, poi, davanti ai loro fogli fitti di caratteri indigeribili, essa pareva regredire all'analfabetismo totale» (pp. 1281-2).
27. In questa decrepita andalusa, in possesso della «formula segreta per chiamare la pioggia» e a cui «da sottoterra una sua nonna gitana le svelava in un'orecchia i destini di tutto il paese» (p. 1191), Fabrizia Ramondino legge un autoritratto di Elsa Morante, *L'arco e la freccia*, «Pace e guerra», 2 dicembre 1982.
28. F. Fortini, *art. cit.*
29. «L'*anxiety of influence*, il complesso della fonte, viene vissuto drammaticamente dalla Morante nei confronti di se stessa, secondo un meccanismo in certo modo analogo a quello diagnosticato da Giacomo Magrini nell'ultimo Pasolini – e non c'è da stupirsi che la strana perversione colpisca due scrittori di sviluppata sindrome narcisistica.» C. Garboli, *Fortuna critica*, cit., p. 1654.
30. W. Siti, *Elsa Morante nell'opera di P.P. Pasolini*, relazione al convegno *Elsa Morante. Vent'anni dopo «La Storia»*, Pisa, 24-26 gennaio 1994. La data del Ponte di Ognissanti è surdeterminata anche narrativamente: non solo coincide con il compleanno del protagonista, «Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno e l'ora della mia nascita» (p. 1057), ma segna anche l'anniversario del matrimonio morgantico dei genitori: «I due consacrarono il loro fidanzamento – presenti loro due soli – davanti all'altare di una chiesa, di mattina presto [...] Era un cerchio d'oro, pari a una fede matrimoniale, che nell'interno portava incise le iniziali dei loro nomi, e la data: 1-11-1931» (p. 1091).
31. La registrazione delle reazioni dei nonni al fallimento matrimoniale di Eugenio è esemplare: «L'esito dava ragione alla loro legge offesa. E questo offriva al nonno un gusto vendicativo; e alla nonna il tremolio sottile di un successo. Naturalmente, al cospetto del nostro dramma, l'uno e l'altra seppero tenere un contegno da veri signori: ossia impassibile» (p. 1402).
32. «Una sera, la udii singhiozzare disperatamente nella camera matrimoniale, dove stava rinchiusa assieme a lui: "Picchiami!" gli gridava [...] E più lei si accaniva nella sua pretesa disperata, più la voce di lui s'impetiosiva, trepida e carezzante» (p. 1354).
33. Stupefacente l'*incipit* dell'ultima sequenza. Dopo il dialogo laconico con l'unico superstita di El Almendral, il recupero memoriale si avvia con grande scioltezza: «La mia seconda fuga dal collegio fu alla fine della guerra» (p. 1431). Occorre anche sottolineare la specularità dei due *nostos*: al ritorno al villaggio della madre si contrappone il «TORNARE A CASA» che spinge Manuel adolescente alla fuga dal collegio. Il passaggio dal passato al presente «se poi la casa esista ancora...non importa» e il ribaltamento della notazione spazio-temporale su cui si era aperto il romanzo: «Ci si illude forse che un ritorno indietro nello spazio sia pure un ritorno indietro nel tempo» (*ibidem*), avvalorano il processo rifrangente. Poi la serie dei parallelismi: al precipizio rovinoso di El Almendral corrisponde «la devastazione di guerra» del Verano, l'osteria andalusa ha il corrispettivo nel

bar romano, la sagoma di un cane impaurito (p. 1429) è avvilito come il ricordo di Balletto (p. 1452). Infine, il carrettino dei gelati che rimanda all'ultima giornata con Aracoeli.

34. Scartata la prima «immediata risposta»: «io piango per la memoria del mio cane Balletto» p. 1452, la seconda motivazione è d'indole autoconsolatoria: «e così, la mia seconda risposta è ovvia: piangevo sulla mia sorte» (p. 1453).