



FUGA DAL PARADISO E ABIURA DELL'INNOCENZA. UNA LETTURA DI ARACOELI

STEFANO BRUGNOLO – *Università di Pisa*

Il saggio esamina l'ultimo romanzo di Elsa Morante come una sorta di riscrittura del *Paradise Lost* di Milton in chiave post-freudiana. Il protagonista Manuele ha vissuto o creduto di vivere in una condizione paradisiaca di simbiosi con la madre, Aracoeli. Ma da quel paradiso Manuele è stato scacciato traumaticamente, impossibilitato a dimenticare quel ricordo-sogno che è stata la sua infanzia. Da allora cerca di ripristinare quella condizione paradisiaca tentando di riconnettersi al fantasma di sua madre, che nel frattempo è morta. L'impresa è destinata a fallire, ma quel fallimento mette capo a una nuova e "miracolosa" speranza, questa volta mediata dalla figura del padre, originariamente respinto ma che alla fine viene per così dire salvato. L'ipotesi del saggio è che dunque *Aracoeli* non sia soltanto il racconto di una lunga ossessione individuale, bensì il racconto struggente di una possibile liberazione dai fantasmi del passato che impedivano al protagonista di amare la vita "com'è"; di un possibile nuovo patto con una figura paterna recuperata attraverso la compassione. In definitiva il romanzo è un'allegoria di una possibile riconquista non del paradiso, ma del reale perduto, che ha una portata di carattere generale e ci parla di una situazione comune nella nostra società.

This contribution examines the last novel by Elsa Morante as a post-freudian rewriting of Milton's *Paradise Lost*. The main character Manuele has lived in a heavenly condition of symbiosis with his mother Aracoeli. But he was traumatically chased off, incapable of forgetting the memory-dream of his childhood. Since then he tries to reinstate that heavenly situation, trying to reconnect to his mother's ghost, but at the end failing. This failure generates a new hope, this time mediated by his father's image, which is somehow saved after being rejected. The hypothesis is that *Aracoeli* is not only about a personal obsession, but also about the aching of a liberation from ghosts from the past which blocked Manuele from loving life "as is", as well as about a new pact with paternal figure, saved through compassion. *Aracoeli* is an allegory not of the reconquest of Heaven, but of a lost Real. Thus the novel talks about a common situation in our society.

Tre dei romanzi di Elsa Morante sono romanzi familiari.¹ Si tratta di una trama tipica della modernità ma, come ha scritto Fortini, nella scrittrice «questo "schema" ottocentesco è [...] sempre più travolto da un vento di assoluto».² Innanzitutto perché l'ambito familiare s'è fatto sempre più ristretto, per non dire claustrofobico: al centro c'è un figlio che si confronta ossessivamente con il suo passato, e soprattutto con i suoi genitori, con la loro eredità ingombrante. Un'eredità che è soprattutto fatta di illusioni o di menzogne che rischiano di schiacciare i figli sotto il loro peso.

¹ D'ora in poi citerò dall'edizione «Meridiani»: ELSA MORANTE, *Opere*, 2 voll., a cura di CESARE GARBOLI e CARLO CECCHI, Milano, Mondadori, 1990. Le singole opere saranno citate in forma abbreviata come indicato qui di seguito: *Menzogna e sortilegio* (MS), in ivi, vol. I, pp. 5-946; *L'Isola di Arturo* (IA) in ivi, vol. I, pp. 947-1374; *Il mondo salvato dai ragazzini* (MSR), in ivi, vol. II, pp. 137-154; *Aracoeli* (A), in ivi, vol. II, pp. 1039-1454; Pro o contro la bomba atomica (PCBA), in ivi, vol. II, pp. 1457-1574.

² FRANCO FORTINI, *Aracoeli*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 240-247, p. 243.

Ora, se è vero che Morante prende partito contro quelle illusioni, dall'altra è un fatto che, sul modello di Cervantes, si sofferma quasi esclusivamente su di loro, ci fa percepire il prestigio di cui i suoi protagonisti le ammantano. Dunque, ecco il grande paradosso di questa autrice: i suoi libri non fanno che criticare, e quasi maledire, le propensioni fantastiche dei suoi personaggi, trattandole come «morbose»;³ e tuttavia si sente quanto esse la affascinino.

Tutti e tre i suoi maggiori romanzi (MS, IA, A) ci parlano infatti di menzogne e, per adoperare il termine caro alla Morante, del tentativo dei protagonisti di emanciparsene. Se l'autrice riesce in questa impresa è perché assume il punto di vista degli ingenui, dei piccoli, dei giovani. Siamo dalle parti del romanzo familiare dei nevrotici, descritto da Freud proprio come sostituzione immaginaria di genitori «disprezzati» con genitori «di posizione sociale più elevata».⁴ Che è quel che fanno i protagonisti della Morante con i loro genitori, e in primis Manuele con la propria madre Aracoeli: si inventano dei romanzi, anzi delle vere e proprie leggende.

La dinamica è quasi sempre la stessa, ovvero la mancanza o perdita dell'amore del genitore, che proprio a causa di questa sua lontananza o assenza si trasforma in un essere straordinario, assumendo le sembianze di principe o di un tiranno cui il protagonista si assoggetta. Succede dunque che questi genitori assenti o indifferenti si trasformino in figure mitologiche che sovrastano il personaggio, il quale vive subendo il loro fascino, non riuscendo o non volendo vederne i limiti. Per farsi un'idea del mondo della Morante può servire questa citazione da un saggio di Sartre su Baudelaire: «l'enfant tient ses parents pour des Dieux. Leurs actes comme leurs jugements sont des absolus». Solo che, aggiunge Sartre, prima o poi, crescendo, si riconosce che «derrière eux il n'y a rien: [...] Son père et sa mère ont rapetissé; les voilà minces et médiocres, injustifiables, injustifiés».⁵ Che è però proprio quello che, sempre secondo il filosofo, Baudelaire non avrebbe mai fatto. E neanche i personaggi della Morante, che non hanno mai sfatato i loro miti infantili, e che vivono anche da adulti sotto il loro arcano influsso. La visione incantata adottata da Manuele, il protagonista di Aracoeli, fa per esempio sì che la vicenda disgraziata di una famiglia borghese degli anni '30 si proponga a noi come una specie di psicomachia cosmica.

Per dare l'idea della rilevanza di questi effetti di dismisura che caratterizzano le descrizioni dei fatti, si può notare che l'unico scrittore in grado di trasfigurare in un senso altrettanto numinoso un conflitto tra genitore e figlio è stato Kafka, a partire dalla sua *Lettera al Padre*. Si pensi a passi come questi: «Dalla Tua poltrona tu governavi il mondo. La Tua opinione era giusta, ogni altra era assurda, stravagante pazza, anormale. [...] AcquistasTi ai miei occhi un alone misterioso, come tutti i tiranni, il cui diritto si fonda sulla loro persona, non sul pensiero».⁶ È lo stesso «alone misterioso» che circonda i

³ «L'ultima e più importante eredità lasciatami dai miei genitori [è] la menzogna ch'essi mi avevano trasmesso come un morbo» (MS 22).

⁴ SIGMUND FREUD, *Il romanzo familiare del nevrotico*, in ID., *Opere*, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 471-474, p. 472.

⁵ JEAN-PAUL SARTRE, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 60-61, p. 20.

⁶ FRANZ KAFKA, *Lettera al padre*, Torino, Einaudi, 1995, p. 9.

parenti visti dai bambini o ricordati dagli adulti malcresciuti della Morante.⁷ Che proprio come Kafka non ricusa quella prospettiva come infantile e destituita di fondamento oggettivo, ma la usa per offrirci una visione distorta e insieme fascinosa e illuminante della nostra realtà.

Anche in questo si dimostra una buona allieva di Cervantes: nonostante prenda le distanze da quelle che sono «bugie per qualsiasi cervello assennato» (MS 27), quei suoi protagonisti, e noi con loro, non possono non esserne avvinti. D'altra parte, mancano nel mondo della scrittrice personaggi dotati di un qualche positivo "senso della realtà" che possano fare da contrappeso ai primi. Questo se vogliamo si spiega anche con l'assenza nel mondo della Morante di figure di borghesi, di artigiani o di operai, cioè di gente dedita al lavoro produttivo, nonché di padri seri e affidabili (e le due mancanze sono connesse).⁸ Semmai, la vera contrapposizione è quella tra gli illusi vanitosi e gli illusi innocenti, semplici. Tutti i suoi personaggi sono disposti e pronti a sognare, fantasticare, ingannarsi; si veda per esempio come Aracoeli (originariamente una fanciulla spagnola povera e ignorante), per acquisire una «perizia e costumanze da signora, degna del rango di mio padre» (un ufficiale della Marina), consulti «i settimanali illustrati, con le foto delle indossatrici dei regnanti e dei divi»: «Essa li esaminava con la diligenza accigliata e un poco forzosa di un piccolo zelante ebreo chino sul Talmud o sulla Torah» (A 1264). È evidente che se il glamour dei settimanali di moda è colpevole, quello ingenuamente coltivato da Aracoeli è innocente, e resta però vero che lei accondiscende a farsi "corrompere".

Questo, d'altronde, succede anche ad altre figure di anime semplici perché, come ha scritto Mengaldo, «il sortilegio [...] può colpire solo vittime che ne siano anche complici. Non c'è figura importante dell'opera che non ne sia avvolta e sfregiata, neppure quelle più 'naturali'». ⁹ Ciò che rende però più tragica la vicenda di Aracoeli è che in questo caso, a essere messa in discussione, non è la corruzione di un'anima innocente, bensì il valore in sé dell'innocenza. È proprio questo valore che viene alla fine abiurato.¹⁰

Certo, al centro dei romanzi della Morante restano fino all'ultimo l'aspirazione o la nostalgia utopiche per una relazione "vera" e per così dire adamitica con il mondo, da contrapporre a tutte le menzogne e ai sortilegi. Mentre que-

⁷ Troppo spesso non si è voluto vedere quanto lo stile immaginifico della Morante non avesse niente a che fare con un gusto fine a se stesso per la metafora, ma con qualcosa di ben più inquietante. Vedi quel che scrive CESARE GARBOLI (*Nove immagini di Elsa Morante*, Milano Adelphi, 1995, pp. 49-50): «Quel vivere di fantasmi e di spettri, il delirio che fa di Menzogna e sortilegio una tragicommedia di esseri posseduti dall'irrealtà [...] è l'anima stessa del Novecento [...]. È la faccia sconosciuta e sotterranea della società piccolo-borghese [...]. Non era facile, nel 1948, accorgersi che il fantasticare estatico e come drogato della Morante attingeva al serbatoio sociale che ha alimentato quasi tutto l'immaginario del Novecento».

⁸ Garboli ha osservato che nel mondo della Morante «manca il terzo stato. Manca la grande borghesia industriale, e quindi mancano le fabbriche [...] e gli operai organizzati», ivi, p. 41.

⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Menzogna e sortilegio*, in *Il romanzo*, vol. V. *Lezioni*, a cura di FRANCO MORETTI, P. V. MENGALDO ed ERNESTO FRANCO, Torino, Einaudi, 2003, pp. 571-584.

¹⁰ Per Morante in definitiva solo gli animali sono innocenti, come dimostra il bel saggio di CONCETTA D'ANGELI, "Soltanto l'animale è veramente innocente". *Gli animali nella Storia di Elsa Morante*, in EAD., *Leggere Elsa Morante. Aracoeli. La Storia e il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, pp. 104-118.

sti in definitiva sono «ombre», «fantasmi», la realtà è qualcosa di «integrato», «è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade» (PCBA 1542). In quanto tale, essa rimane «il paradiso naturale di tutte le persone umane» (PCBA 1549). Ma appunto nei suoi romanzi tale aspirazione ci viene mostrata come un incontro continuamente rimandato e infine mancato, e proprio questa lotta con un'illusione che non vuole morire spiega la loro struggente bellezza. Se in quelle menzogne fuori misura coltivate dai personaggi ci sono componenti di colpevole fuga dalla realtà, c'è in esse anche una spinta, un'aspirazione ad un'altra vita, più «viva, accesa, naturale», più piena.

Continuamente Morante ci mostra come anche le realtà più umili possano trasfigurarsi agli occhi dei suoi protagonisti. Si pensi per esempio al gelataio che si autopubblicizza con versi quali «A Roma superba sorge/ il Gelato Cono Norge» e viene salutato da Aracoeli e da Manuele «con plauso e gaudio, quasi che, su quattro ruote, ci si presentasse un altare» (A 1203). A dire che barlumi di paradiso sono sparsi un poco dappertutto nel romanzo (anche se si tratta di «paradisi a prezzi scontati» per dirla con Ernst Bloch).¹¹

In generale, quando si leggono i romanzi di Elsa Morante, ciò che soprattutto ci conquista sono le trasfigurazioni a cui sottopone la realtà, anche la più sordida (e si misuri in ciò la sua distanza dalle poetiche del realismo). Per ottenere questi effetti metamorfici la Morante si avvale soprattutto di straordinarie analogie e metafore. E direi che quanto più tali trasfigurazioni sono distanti dal reale, tanto più ci affascinano inducendo anche in noi lettori una sorta di stato di allucinazione.¹² Non sappiamo mai se un tale potere trasfigurante sia una virtù o un vizio.

Facciamo un esempio tra i tanti possibili; il protagonista di Aracoeli ad un certo punto, nelle sue peregrinazioni con una madre sempre più travolta da pulsioni sessuali coatte, si imbatte in una tenutaria di un bordello che vuole reclutare la donna, e di questa signora dice:

io fui pronto a servirla, ammirato della sua bruttezza meravigliosa, che irradiava su di me un potere di incantesimo, tanto più malioso perché sapeva di paura. Nella mia immaginazione essa si apparentava non solo ai cammelli (bestie per me leggendarie) ma pure alle maghe e a certe illustrazioni tenebrose di profetesse. E l'idea che fosse di terra di Spagna (come suggeriva la sua parlata) le aggiungeva una qualità di Sirena. Ricordo che perfino quella sua sigaretta-campione, io la recavo fra le dita con sommo riguardo, come fosse un oggetto raro e fatato (A 253).

Ecco, dunque, che un essere umano abietto diventa una figura incantata, leggendaria. È evidentemente un abbaglio infantile, ma il soggetto è disposto a coltivarlo. Impossibile sorriderne o distanziarsene; il narratore, nel ricordare questa sua esperienza, ce la fa rivivere, ce ne fa risentire l'intensità e il mistero. Un fascino mirifico e orrifico che non s'è mai dissolto, ed è anzi «imperituro»: «Né dovevo mai più rivederla; però essa da allora non ha cessato di cre-

¹¹ ERNST BLOCH, *Il principio speranza*, Milano Mimesis, 2019, p. X.

¹² CESARE CASES (*La Storia e Menzogna e sortilegio*, in ID., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 118) parla di «similitudini sproporzionate».

scere, nella mia iconografia puerile; e io mi domando, se forse non sia stata una chimera, da me fabbricata in sogno. Spesso, nella testa dei bambini, si accampa un genio della trasfigurazione e dell'arbitrio; e io non so davvero quale mio estro mentale abbia prestato un simile fasto imperituro alla babacammello della latteria» (A 254-255).

Il sintagma «trasfigurazione e arbitrio» non è che una riproposizione dell'accoppiata «menzogna e sortilegio» che dà il titolo al primo romanzo di Morante, e che può valere come esergo della sua opera intera. Niente di più sbagliato, quindi, che considerare queste analogie puri effetti di virtuosismo stilistico. Esse hanno una funzione mimetica, ci dicono di soggetti in preda a sogni ingannevoli ma anche inebrianti: «come si legge di certi erranti maledetti, [...] la mia piccola persona occhialuta era soggetta a un servo d'ombra [...]. Esso mi attirava verso feste vietate che mi respingevano col terrore. Mi fabbricava Palazzi Reali che, raggiunti, si scioglievano in fumo tra cori di risatacce» (A 281). Mai una volta perdiamo la consapevolezza che si sta parlando di oggetti e individui comuni, se non meschini, eppure come lettori siamo coinvolti nelle loro trasmutazioni, ne siamo come avvinti, rapiti. È ancora l'effetto Cervantes: i mulini a vento non sono giganti, lo sappiamo bene, ma è impossibile non vederli un poco come tali, non assumere il punto di vista dell'eroe fantasticante. Non solo: sentiamo che c'è del vero in quelle chimere. Di che verità si tratta? Più o meno di questa: che tutti viviamo sempre immersi in due dimensioni, quella della misura e quella della dismisura, quella del finito e quella dell'infinito.

Continuamente nella Morante ci troviamo confrontati ad amplificazioni che dilatano iperbolicamente la portata e le proporzioni delle esperienze vissute. Ecco un esempio, più emblematico di altri: Manuele si prova gli occhiali e ha per la prima volta l'impressione di non piacere alla madre: «una percezione strana mi avvertì che non l'occhialaio soltanto era oggetto della sua rabbia; ma anch'io. Fu un avvertimento inaudito e sensazionale, che mi vibrò nei nervi quasi me lo trasmettesse un'antenna di là da un'artide diaccia» (A 1257). Come ha scritto Giovanna Rosa, è «l'inizio della catastrofe»: ¹³ in queste trasfigurazioni infinitizzanti un microevento nella vita di un bambino diventa qualcosa di enorme e abnorme, capace di dividere la sua esistenza (come è tipico dei traumi) in un "prima" e un "dopo". Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare, perché sono letteralmente dappertutto. Essi ci fanno comprendere subito che leggere la Morante ci mette a contatto con quelle «emozioni primitive» di cui Matte Blanco dice che «comportano generalizzazione, massimizzazione e irradiazione». ¹⁴ E in effetti nel mondo della Morante «le caratteristiche attribuite [ad un certo] oggetto sono supposte essere al loro massimo grado o grandezza». ¹⁵ Anche (se non soprattutto) gli individui e le esperienze più povere possono prestarsi a queste trasfigurazioni. Si veda per esempio come uno studente sublima le sue esperienze con prostitute di bassissimo rango: «Offerte, alla sua fantasia di paria, col fascino dell'im-

¹³ GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta*, Milano, il Saggiatore, 2006, p. 317.

¹⁴ IGNACIO MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1985, p. 267.

¹⁵ Ivi, p. 269.

previsto, della disponibilità e dell'avventura, esse incarnavano ogni volta, a quanto pareva, la sua Regina Incognita: nume unico, multiplo e coperto d'oro come una costellazione australe» (A 1133).

Elsa Morante ci mette in effetti a contatto soprattutto con una proprietà sconvolgente e davvero magica di certe esperienze emotive: la loro eternità. Ci sono moltissimi passi che ci raccontano questa verità, a volte beatifica ma più spesso dolorosa. Eccone alcuni: «secondo certi negromanti, gli specchi sarebbero delle voragini senza fondo, che inghiottono, per non consumarle mai, le luci del passato (e forse anche del futuro)» (A 1049); «È una figura banale, anonima; però anch'essa, già sparita, per me, da epoche remote e cieche, in fondo ai dirupi immemoriali, oggi mi si restituisce precisa, come conservata dai ghiacci» (A 1348). Epoche remote, dirupi immemoriali... tutto si dilata enormemente in queste descrizioni di persone e fatti comuni.

Ma sono soprattutto le esperienze che riguardano la madre a sfuggire alle leggi normali dello spazio e del tempo, come dimostra quest'altro passo, dove il fantasma di Aracoeli si rivolge così al figlio: «tu non puoi scancellare il nostro appuntamento buttandone il pegno nel carrettino delle immondezze: perché anche quel carrettino è magico. Per te, non c'è rimedio. Anche quel carrettino è immortale!» (A 1253-1254). Il che suscita questa reazione del personaggio: «è rovinoso il peso di questa cupola: dove anche i coni gelati e le immondezze sono immortali, e dove regna, irrimediabile, la mia Signora la Macarena, con le lagrime impietrite sulla sua faccia di rosa vermiglia sempre fresca» (A 1254). Per una sorta di maledizione degna di un re Mida tutte le esperienze che vive Manuele con la madre diventano per lui eterne, sfuggono alla legge che vorrebbe che ogni cosa nasca, viva e perisca. Tutto il libro ci racconta di una paradossale lotta contro il tempo: ma non contro il tempo che passa, bensì contro il tempo che non passa. E in questo senso si può dire che il romanzo è una straordinaria indagine sugli effetti irreversibili del trauma psichico, sul suo potere di fermare, fissare per sempre il tempo prima della frattura fatale, e cioè in questo caso prima della caduta o cacciata dal paradiso dell'infanzia.

Più in generale ancora, credo che pochi scrittori come Morante ci abbiano reso accessibile in modo tanto vivido aspetti così primari della nostra relazione con il mondo, aspetti tali per cui esso appare sempre avvolto in un «alone misterioso», mirifico e terrifico. È questo strato della vita psichica in fondo presente in tutti, anche se per lo più in una condizione semi o preconsocia, che la Morante riesce a far emergere e a descrivere come pochi altri hanno saputo fare. Tra questi pochi, oltre a Kafka, è stata senz'altro la psicoanalista Melanie Klein, che partendo dalle esperienze della prima infanzia ha descritto il mondo psichico dell'infante come fatto di eventi straordinari, di estasi e cadute, di beatitudini e catastrofi. La Klein ci ha detto che anche se ad un livello "superficiale", di coscienza, crescendo ci emancipiamo da certe emozioni fuori misura, esse però, sia pure sottotraccia, influiscono sempre sul nostro modo di rapportarci alle persone e alle cose. Che è proprio l'impressione che abbiamo quando leggiamo i romanzi della Morante: si sta parlando di comuni relazioni familiari, caratterizzate da sentimenti in fondo comuni quali l'amore, l'invidia, l'odio, ecc., e tuttavia esse ci vengono presentate in modo tale da apparirci trasfigurate, perturbanti, mirabolanti. Anche e soprattutto il corpo di Manuele diviene teatro di fantasmatici movimenti e cataclismi: «Il nostro corpo [...] è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcani-

ci. Nessun dialogo è possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo carlarci nella sua fabbrica tenebrosa. E, in certe fasi cruciali, esso ci lega a sé nello stesso rapporto che lega un forzato alla ruota del suo supplizio» (A 1353).

La scrittrice ottiene questi effetti attraverso l'adozione di una prospettiva narrativa che era stata inventata da Rousseau e poi variamente imitata da altri. Mi riferisco allo sguardo dal basso, e cioè a descrizioni di cose e fatti visti con gli occhi dei bambini o comunque degli ingenui, degli stranieri, degli outsiders; di coloro che non si sono (ancora) integrati e conformati ad un "buon senso" condiviso. Considerato da quel punto di vista il mondo ci appare infatti diverso, strano, fuori misura. Certo, in Rousseau come nei suoi imitatori allo sguardo dal basso faceva da contrappunto lo sguardo all'indietro, lo sguardo dell'adulto che corregge e relativizza il primo. Da qui tutta una serie di effetti che in senso lato definiremo demistificanti. Per Rousseau e per molti suoi epigoni lo sguardo dal basso svolge una funzione ironica e critica: ritornando sulle sue esperienze infantili, l'adulto ci mostra quanto pomposi e presuntuosi fossero certi adulti, e in genere certe autorità; a distanza di tempo quelli che allora ci apparivano semi-dèi ci appaiono ora ridicoli nelle loro pose e arie. Questo è forse il mainstream dei racconti dell'infanzia e prima adolescenza: si pensi qui a Dickens, a Twain, a Carroll e a tanti altri.

Ma Elsa Morante si distingue da questi scrittori: il mondo visto dal basso dei suoi romanzi è sì un mondo incantato, ma non certo in un senso genericamente ironico oppure favolistico. Chi qualificava così i suoi romanzi suscitava infatti l'irritazione della scrittrice: «certi affezionati si adoperano a smerciare i miei libri facendoli passare sotto una specie di fiabe!!!» (PCBA 1547). I suoi mondi incantati, infatti, sono anche mondi drammatici e tragici: la «meravigliosa», «fatata» donna-cammello, tanto per dire, è colei che sta per rapire per sempre Aracoeli al figlio! Eppure, da questa «malia» il protagonista non è mai uscito. E si direbbe che in questa sua renitenza ad assumere finalmente una prospettiva adulta, matura e saggia, ci sia anche una rivendicazione orgogliosa.

Il punto è che la visione dal basso adottata dalla Morante, e di cui sono portatori prima di tutto i bambini e poi gli innocenti, i semplici, gli ingenui, è una visione alienante, che consegna il soggetto credulo al potere di individui che appaiono a lui come dèi o principi. Ecco l'originalità: in un mondo in cui tutti si pretendono "padroni di sé", la scrittrice ostinatamente sta dalla parte dei servi. E anzi indaga spietatamente le dinamiche dell'asservimento psichico. Il paradosso dei suoi romanzi è dunque questo: anche se i suoi protagonisti, diventati adulti, hanno tutte le possibilità di adottare la prospettiva all'indietro e dunque di correggere, demistificare quelle infantili e cieche fedeltà a divinità imperscrutabili che magari in realtà erano solo dei poveri cristi, è come se essi invece restassero ostinatamente e orgogliosamente ancorati a quel punto di vista che li rende dipendenti e succubi. Ripetiamolo: in un mondo in cui tutti si proclamano individui orgogliosamente autonomi, i personaggi della Morante rivendicano la loro condizione di sudditi, con il sottinteso però che tale "scandalosa" condizione riguarda tutti, anche i presunti soggetti liberi e indipendenti.

Aracoeli non fa differenza in questo senso: si propone come una resa dei conti di un soggetto nei confronti di un passato che lo ha fino ad allora dominato, e dunque di un passato che non passa, e che gli risulta «enigmatico», «indecifrabile». La novità è che ad essere messa sotto la lente

di ingrandimento e di deformazione della scrittrice questa volta è un'esperienza di amore paradisiaco tra figlio e madre, e la difficoltà di dimenticarsene. Il romanzo si costituisce come un duplice pellegrinaggio del soggetto sui luoghi, mentali e fisici, di quelle sue esperienze originarie, nel senso che esso avviene sia nello spazio (il protagonista si reca nei posti dove nacque la madre, e dove dunque tutto ha avuto inizio) che nel tempo: mentre viaggia verso la «patria materna» ritorna indietro nella memoria agli anni della sua infanzia, che dal rapporto con la madre furono indelebilmente segnati: «E così, adesso [...] mi sono messo sulla strada [...] per andare alla ricerca di mia madre Aracoeli nella doppia direzione del passato e dello spazio» (A 1046). La differenza con gli altri romanzi è dunque la seguente: mentre negli altri i genitori «millantavano» (MS 23) e si atteggiavano a dèi con i figli, qui la madre del protagonista (una “innocente” nel senso morantiano) ha segnato la vita del figlio per il suo troppo amore, per essergli stata troppo vicina invece che troppo lontana (come hanno fatto invece i genitori di Elisa e Arturo). E tuttavia gli effetti di questo suo troppo amore restano fatali, consegnando il protagonista ai fantasmi del passato, ad una battaglia forse ancora più mortale con essi. In questo *Aracoeli* è un romanzo tragico, perché mette in discussione l'amore nella sua forma apparentemente più naturale e sincera.

Aracoeli ci ricorda la figura di ragazza-amante-madre del *Mondo salvato dai ragazzini*: «quando ride, lei/ mica ride solo con la faccia, ma pure con le manucce, col corpo, coi piedi!/ non come l'altra gente solita; piuttosto come certi animali che sono meglio dei santi/ per l'amicizia e la compagnia» (MSR 239). Aracoeli è dunque l'ultima incarnazione di questa figura così cara alla scrittrice: «la sua è una fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontentezza. Nel suo sangue, tuttavia, di continuo vibra una letizia, anche per il solo motivo di essere nata» (A 12). Ed è proprio la diversità di Aracoeli rispetto agli altri genitori della Morante che rende questo romanzo tanto più cupo: a rivelarsi straziante è che l'essere con cui il protagonista duella mentalmente, l'essere che ha segnato irreparabilmente la sua vita, è qualcuno che non ha coscientemente coltivato la menzogna, che non ha aspirato ad apparire diverso da quel che è, e anzi ha amato il figlio con assoluta dedizione e innocenza, alla maniera degli animali (il che, si sa, per la Morante, costituisce un titolo d'onore). Eppure, da questo amore è derivato un terribile danno, e il romanzo si interroga su di esso. E inevitabilmente medita pessimisticamente sulla (im)possibilità che l'ingenuità salvi il mondo (un sogno coltivato per primo da Rousseau, ma più recentemente da Pier Paolo Pasolini, che è certo l'interlocutore segreto di questo testo).¹⁶

Se il romanzo è così potente è perché interroga, problematizza proprio la dimensione paradisiaca; è perché in esso l'autrice confessa di non poter conservare la fede in un qualsiasi paradiso fuori dal tempo, e anzi lotta disperatamente per liberarsene. Certo, Manuele non si vergogna del suo legame regressivo con il passato, della sua fedeltà postuma a Aracoeli, e se rimprovera la madre lo fa alla maniera di quel Leopardi che così si rivolgeva a Madre Natura: «O natura, o natura,/ Perché non rendi poi/ Quel che prometti allor?

¹⁶ Su questo si veda sempre CONCETTA D'ANGELI, *Rapporto con Pasolini*, in EAD., *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 19-26.

perché di tanto/ Inganni i figli tuoi?».¹⁷ Resta però che l'amore di Aracoeli è stato insieme un'esperienza di festa e di inganno, e il protagonista è fino alla fine incerto se benedire o maledire questo amore, e solo da ultimo riuscirà a intravedere un'altra possibilità.

Ho scritto "festa", e non dovremmo dimenticare che tutto il romanzo si costituisce come una specie di contrappunto tra la "vera" festa di un amore condiviso e gratuito, e la "falsa", triste festa in cui secondo Manuele s'è trasformato il mondo: «e sotto le luci elettriche, io mi trovo quasi travolto dal tripudio circostante dei benvenuti e degli arrivi. Risa e voci canore, e alti richiami: Pepito! Miguelito! Mamita! Benina! e abbracci così stretti da parere tutti di amanti. Io solo non sono aspettato da nessuno» (A 1096). È evidente che la scena di «tripudio» collettivo che si svolge all'aeroporto è una sorta di parodia degradata delle scene di tripudio che avevano coinvolto madre e figlio. Nella sua ostinata e regressiva fedeltà a quell'esperienza d'amore infantile c'è dunque anche la rivendicazione quest'ultima resterà per sempre un modello per distinguere la felicità vera da quella finta; ma contemporaneamente essa gli impedirà di sentirsi parte di un'umanità comunemente infelice. Non a caso, dunque, a Manuele tornano subito in mente memorie antiche e prova un senso di esclusione e «invidia» (ibidem) e nostalgia: «Così, rumorosi allo stesso modo di questi, erano i baci di Aracoeli» (ibidem). Le due scene, quella privata e antica, e quella pubblica e moderna, vengono dunque vissute dal protagonista come simili e opposte. E, più in generale, tutto il percorso compiuto dal personaggio nel tempo e nello spazio può e deve essere letto in contrappunto a quanto accade sul piano storico e sociale.

Si può dire che questo romanzo si propone in modo impressionante come una parodia seria sia della *Commedia* che del *Paradise Lost*, riscritti naturalmente in chiave laica. L'infanzia, infatti, funziona davvero per la Morante come il modello per ogni possibile rapporto «integro», «vivo», «acceso», «attuale» con la realtà. In *Aracoeli* sono molti i richiami religiosi, e hanno tutti a che vedere con immagini di caduta da una condizione beata per cui si prova nostalgia, mista però a rabbia. Manuele è sì un individuo molto specifico e speciale, ma contemporaneamente è anche una versione attuale del dantesco *everyman* medioevale, è un errante in cerca di un'impossibile salvezza. Credo in altre parole che si debba saper cogliere e apprezzare le inflessioni allegoriche di un romanzo che ci racconta di chi, nonostante tutto, non si rassegna di essere stato scacciato dall'Eden dell'infanzia, e tanto meno si accontenta del falso Eden rappresentato dalla società consumistica.

Manuele, per esempio, ricorda che quando la famiglia giunge a Roma un 4 novembre «la città era tutta imbandierata e [...] Aracoeli mi fece sapere che quella parata grandiosa era tutta in onore del mio compleanno. Io le credetti senza difficoltà, né mi stupii della notizia: [...] accettavo come un fenomeno naturale che il cuore dell'universo battesse all'unisono con il nostro (A 1204). Siamo davanti a un potente corto circuito tra dimensione storico-collettiva e dimensione assolutamente privata. E se è evidente che da una parte questa presunta accoglienza festosa che il mondo tributa al nuovo nato è falsa e corrisponde ad una (benevola) menzogna da parte dei genitori, si può altresì dire che essa è anche "vera" perché Manuele è nato da due individui che lo hanno

¹⁷ GIACOMO LEOPARDI, *A Silvia*, in ID., *Canti*, vol. II, a cura di LUIGI BLASUCCI, Parma, Guanda, 2021.

concepito con amore, ed è dunque un essere la cui venuta al mondo è davvero da festeggiare come unica. E questo può valere per ognuno, naturalmente. Il romanzo è pieno di queste indimenticabili situazioni di un narcisismo a due, che se da una parte appaiono foriere di illusioni e necessarie smentite, dall'altra non possono essere ritenute davvero menzognere. Il donchisciottismo del protagonista consiste proprio in questa sua credulità e nel rifiuto di rinnegarla una volta per tutte, come hanno fatto gli altri, i normali, che si sono accontentati di "un'altra festa".

Ma Manuele non è solo Don Chisciotte, bensì anche Sancio Panza, e cioè qualcuno che sottopone la sua ostinata credulità a continue smentite, e che si accusa spietatamente di non essere all'altezza di esse. È anche questa una delle ragioni del fascino di questo romanzo, che è un grande testo sul narcisismo moderno, rappresentato nella sua versione esaltata e depressiva. Alle volte per esempio il protagonista si rivede ancora dentro uno specchio magico nella figura di un «re di bellezza»: «C'era una volta uno specchio dove io, mirandomi, potevo innamorarmi di me stesso: erano i tuoi occhi, Aracoeli, che mi incoronavano re di bellezza nelle loro piccole pozze incantate» (A 1172); altre volte nello specchio vede un se stesso fin troppo reale: «ti sei dileguata come una ladra; mentre io mi ritrovo qua, solo e nudo, davanti a questo ropero de luz – espejo de cuerpo entero, il quale mi butta in faccia, senza cerimonie, la mia forma reale. E chi non si schiferebbe di questa scimmia, quando me ne schifo io medesimo?» (ibidem). Non è chi non veda che c'è una affinità tra questi due immagini. È proprio perché Manuele è stato in paradiso, è proprio perché si è rispecchiato nello sguardo innamorato e dedito della madre che sente con tanta forza la sua attuale e irredimibile povertà, vecchiezza e bruttezza. Ma, ancora una volta, la situazione così particolare di Manuele rimanda a quella di ognuno. Gli altri, tutti gli altri, si sono apparentemente dimenticati della loro origine celeste, ma non per questo non ne sono stati anch'essi irrimediabilmente segnati: in fondo veniamo tutti da quel paradiso. E si direbbe anzi che tra il narcisismo fissato e regressivo di Manuele, e quello dispersivo e al passo con i tempi di tutti gli altri, l'autrice ci faccia intravedere una segreta corrispondenza. Loro, come lui, pongono in fondo la stessa domanda e si aspettano la stessa impossibile risposta:

ogni creatura, sulla terra, si offre. Patetica, ingenua, si offre [...] «Vi piaccio? Mi volete?» [...] 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?» E ciascuno allora si dà ad esibire le proprie bellezze: donde si spiegano le nostre vanità disperate. Le smanie pubblicitarie delle divette, e le grinte dei generalissimi, e i poteri, e le finanze, e i kamikaze, e gli scalatori, e i funamboli [...]. Orfani e mai svezzati, tutti i viventi si propongono, come gente di marciapiede, a un segno di altrui amore. Una corona o un titolo, o un applauso, o una maledizione, o un'elemosina, o una marchetta. Tu mi paghi e dunque accetti il mio corpo. (A 1172-1173).

Si tratta di una straordinaria rappresentazione del desiderio narcisistico, interpretato in chiave di universale e patetica prostituzione. Una metafora ricorrente nel romanzo, ma declinata in senso perverso, infernale, perché in definitiva non c'è vera domanda ma solo disperata «offerta» di ognuno a

nessuno. Il che anche mi pare una rappresentazione memorabile delle dinamiche del narcisismo inteso come fenomeno collettivo e planetario.

Dietro ogni narcisismo (apparentemente) soddisfatto se ne nasconde dunque uno dolente, dubbioso, disperato: «Vi piaccio? Mi volete?»; si nasconde una ferita d'amore, e anzi un rimprovero, un'accusa alla madre. Che altro è infatti questo romanzo se non un una «guerra disperata contro Aracoeli» (A 1065), e cioè contro la Madre:

E diamoci qua stasera, la malanotte. Malanotte a te Aracoeli che hai ricevuto il seme di me come una grazia [...] e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari. [...] Era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani piuttosto che nutrirmi e allevarmi con il tuo amore infido [...] il tuo falso eccessivo amore, a cui mi rendesti assuefatto, come a un vizio incurabile (A 1163).

Per certi aspetti direi che nelle proteste e accuse di Manuele risentiamo, oltre a quelle leopardiane contro Madre Natura, anche quelle di Giobbe verso Jahvè: perché mi hai dato così tanto se poi mi dovevi togliere tutto? Il paradossale è che la grande protesta di Giobbe era rivolta a (contro) il Padre, mentre la protesta di questo Giobbe moderno è rivolta a (contro) la Madre. Questo libro infatti è insieme un atto d'amore e un atto d'accusa contro la Madre, contro la maternità. Quest'ultima non è un'alternativa alla civiltà patriarcale.

Come in tutti i romanzi della Morante, anche questa volta il caso individuale si carica di una valenza allegorica, universale e addirittura cosmica. La sua è in definitiva una protesta rivolta a quella che per René Girard è la «promessa» che sta dietro a tutte «le dottrine occidentali» moderne, e cioè propriamente la promessa illuminista, che si fonda sempre sul «medesimo principio: Dio è morto, tocca all'uomo prendere il suo posto» (MR 52).¹⁸ Il che ha significato proprio tentare di fare un paradiso di questa terra, secondo una logica che una volta la Morante ha descritto come una secolare «rivoluzione mondiale» che, cominciata nel Rinascimento, «nel farsi adulta e matura arriverà fino a negare l'astorico Paradiso, contrapponendogli la Storia, di cui l'uomo definitivamente mortale [...] è il solo protagonista e responsabile. Suo solo regno promesso è la terra» (PCBA 1562).

Ma è proprio da questa grandiosa speranza che la Morante si distacca definitivamente, come prima di lei aveva fatto Pasolini.¹⁹ E se vogliamo questo distacco della Morante è stato favorito dal crollo di una sua speranza, ovvero che il mondo potesse essere salvato da ragazzini belli e innocenti. Come dimostra proprio A, secondo la scrittrice (che anche in questo segue Pasolini) la rivolta del '68 non solo non aveva condotto a un nuovo paradiso, come era nelle intenzioni, bensì a nuove servitù, a nuove irrealità: «È L'ora! È ora! Il

¹⁸ RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981, p. 141.

¹⁹ Si veda a questo proposito di P.P. PASOLINI, *Abiura della "trilogia della vita"*, in ID., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 71-76, in cui lo scrittore si dissocia dal mito a lungo coltivato dell'innocenza dei ragazzi di vita. Per esempio: «I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – [...] – se ora sono immondizia umana, vuol dire che anche allora potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti, ecc. ecc.».

Potere a chi lavora!” è uno dei loro slogan prediletti. E anche stamattina, lungo il mio percorso verso il Terminal fin quasi al centro, le squadre della Rivoluzione Giovanile si sono accanite a urlarlo in corso, quale un’aperta denuncia contro di me. Io difatti, in realtà, non ho mai lavorato nella mia vita. E, disadattato al Lavoro, altrettanto inidoneo sarei pure al famoso Potere, che questa giovane folla sembra reputare il Sommo Bene» (A 1058). Dietro alla bellezza di quei suoi mitici eroi il protagonista può intravedere una verità meno esaltante ma più umana; quella che gli dice un ragazzo da lui molto amato: «Aveva ragione, certo, lui a dire che non era, nemmeno lui, un “corpo miracoloso”. Era un cucciolo di scarto [...] uno dei nostri comuni ragazzetti di oggi, ai quali il domani terrestre si annuncia come uno stupro innominabile» (A 1099). A questo punto per la scrittrice la vera «benedizione» sarebbe forse «conoscere/ che pure il desiderio di paradiso è servile» (MSR 154).

Nel romanzo della Morante ci sono due soggetti: da una parte le masse tristi e festanti, dall’altra un protagonista (un epigono del dostoevskiano uomo del sottosuolo) più che mai solo e diverso da tutti. Le prime si muovono in avanti, il secondo all’indietro: «Gli altri viaggiatori dell’aereo [...] si avviano tutti a destinazioni usuali, calcolate dalla ragione. Io solo salpo verso El Almendral: estrema punta stellare della Genesi, che rompe l’orizzonte degli eventi, per inghiottire ogni mia trama nelle sue gole vertiginose» (A 1061). Da una parte c’è un’umanità che, o sotto il segno del Consumo o sotto quello della Rivoluzione, “progredisce”, ma si direbbe verso il niente, e dall’altra c’è qualcuno che torna indietro, che regredisce verso le origini, ma anch’egli con ogni probabilità verso il niente. Spira certo da queste pagine un vento apocalittico, nichilistico, che non risparmia niente e nessuno, come se dietro tutte le illusioni e le irrealità emergesse una realtà che nessuno sa o può guardare in faccia. Per tutto il romanzo, e fin dall’infanzia, il protagonista non fa che togliersi e mettersi gli occhiali per difendersi da visioni che fanno male, proprio perché “troppo vere” e perciò inguardabili. Si pensi per esempio a quando Manuele, che è allora ancora ragazzo e non conosce bene i suoi gusti sessuali, vede per la prima volta la vagina di una prostituta (che gli appare come «un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato» (A 1143)) che si offre a lui con l’aria sprezzante di chi sottintende «Beh, serviti. Arrangiatevi da solo. Per quello che paghi, questa è la mia merce» (A 1143).

Da quella insopportabile visione scappa sentendosi inseguito da un «un unico tuono che mi ripeteva: sei condannato!» (A 1145). Se vogliamo si tratta a suo modo di una scena primaria, ma ancora una volta la sua portata va ben oltre il piano della psicologia del personaggio. Certo, dal punto di vista sintomatologico, questa visione orrificica della vagina femminile si spiega sulla base dell’omosessualità del protagonista. Ma la Morante trasfigura questa situazione: si tratta di una vera e propria epifania, di uno squarciamento improvviso del velo di Maya che copre le cose. Quel corpo degradato è prima di tutto l’antitesi (ma anche l’analogo) del corpo celeste di Aracoeli. Tutto il romanzo è attraversato da questo fantasma: che il corpo splendente della madre santa si riveli il corpo orribile della madre puttana. Ma c’è qualcosa di più: questa orribile vagina è l’anti-merce per eccellenza, che si mostra a noi come la verità nascosta di tutte le belle merci che si offrono ai nostri sguardi di consumatori. Questa vagina oscena si costituisce come la verità accecante che sta dietro tutte illusioni, gli ideali e le belle apparenze del mondo con-

temporaneo, anche di quelle beatifiche coltivate dal protagonista: «per quello che paghi, questa è la mia merce».

Morante recupera dunque originalmente una contrapposizione che si ritrova nei miti, nelle religioni, nelle filosofie, ma anche nelle scienze psicologiche moderne: quella tra una femminilità sacra e rispettata da una parte, e una femminilità degradata e disprezzata dall'altra (questa corrispondenza segreta sta alla base del romanzo familiare dei nevrotici studiato da Freud). Ma naturalmente la rimotiva, la attualizza. Che Aracoeli sia prima Vergine ingenua e pudica e poi Puttana degradata e sguaiata si spiega anche con il dubbio straziante se si possa dare innocenza, naturalità, spontaneità in epoca moderna. La Morante ha coltivato a lungo questa credenza, ma in questo romanzo la mette in questione e anzi arriva a dubitare che quell'innocenza, quella *sancta simplicitas*, di cui indubbiamente Aracoeli dà prova nella prima parte del romanzo, sia una virtù, sia un'alternativa al degrado generale, o invece non vi partecipi, proprio perché «ignorante», proprio perché non fa uso del «bene dell'intelletto» (PCBA 1561) ma si affida solo all'istinto. Il romanzo è un enorme, cosmico, atto d'amore e di maledizione verso la maternità; ed è anche una dichiarazione di nostalgia e di ripudio per ogni innocenza che si fondi sul rifiuto della conoscenza, del tempo, della storia.

In definitiva, la degradazione del corpo «sacramentale» di Aracoeli²⁰, che si dà a tutti e finisce in un bordello, si fa figura di ogni possibile degradazione e mercificazione contemporanea. Come ha scritto Cesare Garboli: «Il punto di vista primitivo della maternità – la femminilità, l'innocenza – non è un punto di vista che possa legittimare il mondo; ma esso non può essere sostituito da nient'altro: l'innocenza è stupida, ma la corruzione adulta lo è ancora di più». ²¹ L'unico valore che forse si salva da questo naufragio è inaspettatamente quello della conoscenza.

Il romanzo, infatti, ci racconta anche e soprattutto di un dramma cognitivo, che prevede un passaggio dall'illusione alla conoscenza di un leopardiano «arido vero». E questo a partire dal viaggio del protagonista verso El Almendral, il luogo dove è nata la madre. Da una parte è un viaggio verso un Eden perduto, e sta dunque sotto il segno dell'illusione: «Non so dove né quando, ho imparato che nella lingua spagnola almendral significa mandorleto. E a questo nome, un giardino arboreo, dai fruttini cerulei con dolci semi candidi, m'accoglie per un istante nel suo grembo luminoso» (A 1086). Però mano a mano che il protagonista si avvicina alla mèta quel paesaggio paradisiaco si rivela essere una pietraia grigia, informe:

una regione desertica e rovinosa di macigni, che mi si fa credere, a certi segni esterni, una qualche necropoli fossile di tempi preumani. [...] Mi vedo qui, a correre su una pista tracciata in un deserto, fra miraggi assurdi, segnali falsi e scenari vuoti; [...] Dal mondo in cui pretendo di incontrare Aracoeli, a me sale la consueta, unica risposta: «Che cosa cerchi, e chi? Non c'è nessuno. E tanto vale che tu ti tolga gli occhiali. Da vedere non c'è niente» (A 1200-1201).

²⁰ «Il segreto del suo corpo era quasi un sacramento» (A 1187).

²¹ CESARE GARBOLI, *Gli ultimi anni di Elsa: Aracoeli*, in ID., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 170-175, p. 174.

Eppure, con un'ostinazione nella credulità tipica dei personaggi morantiani, qui portata ai suoi limiti estremi, Manuele coltiva fino alla fine la disperata speranza che Aracoeli, che il fantasma di Aracoeli, in qualche modo gli si palesi, che gli venga incontro e lo accolga, che finalmente il Paradiso perduto diventi il Paradiso riconquistato, sia pure sotto il segno della regressione e della morte: «Questa Aracoeli non è la stessa dello specchio, ma una anteriore alla mia nascita, la quale sarà tuttavia pronta a riconoscermi all'arrivo. Il corpo di cui mi vergogno mi cadrà di dosso come un travestimento di commedia, e in me, ridendo, lei riconoscerà l'infante di Totetaco. Uguali lei e io, tornati coetanei. Bambino? Bambina? Certi dati, là, non hanno corso. Maschio o femmina non significa niente. Là, non si cresce» (A 1193). C'è perfino qualcosa di imbarazzante e scandaloso in questa volontà di credere *quia absurdum*: «ma assurdamente, tuttora, in me persiste l'ultimo miraggio di un qualche paradiso» (A 1086).

In questo senso un possibile equivalente per la fede di Manuele in Aracoeli è quella di Vladimiro ed Estragone, che continuano a credere alle promesse di salvezza di Godot, ai suoi appuntamenti, anche se sanno che Godot non verrà mai e che anzi non esiste proprio. E, come nel caso dei due straccioni beckettiani, anche Manuele dimostra una sua residuale grandezza in questa sua fede infantile ed estrema. E che siamo dalle parti di quella pièce di Beckett lo testimonia per esempio il seguente passaggio. In una chiesa di Almeria scorge un dipinto dove un «difforme omiciattolo» si contorce, «la bocca larga e nera spalancata in un urlo fino alla gola»; è uno dei due ladroni e infatti dall'alto «verso di lui piove, dentro una specie di fumetto. La scritta: HODIE MECUM/ ERIS IN/ PARADISO»; e il protagonista interpreta così: «quel fumetto del disegno [era] come un messaggio segreto della mia andalusa: dove lei mi riconfermava, per il termine del viaggio, il nostro appuntamento in qualche inesplicabile cielo» (A 1196).

È tuttavia alla fine quella fede viene definitivamente perduta in cambio però (forse) di qualcosa di fragile e prezioso. Il protagonista non si toglie gli occhiali, non distoglie lo sguardo da una visione finale che si pone come una parodia della visione di Dante giunto in prossimità di Dio. L'appuntamento paradisiaco con la madre perduta si rivela essere un appuntamento con il vuoto. Quello che il protagonista aveva fantasticato come un mandorleto meraviglioso si profila alla fine di un «sentiero scosceso» che passa attraverso «il solito deserto calcareo del colore del sangue rappreso» (A 1428), come un villaggio posto «in mezzo al circo rovinoso» e composto di poche «casupole» che «si direbbero disabitate» (ibidem). C'è solo un vecchio a cui chiede: «Vado bene, di qui, per El Almendral!?!», al che il vecchio «allarga le braccia in giro: "È questo, El Almendral!"» (A 309). Il protagonista insiste per sapere fino «dove si estenda» e il vecchio risponde: «Ma è questo, El Almendral! [...]. È tutto qui» (A 1429). Ecco come e dove finisce il tentativo di riguadagnare il paradiso perduto: poche casupole in una pietraia, ed «è tutto qui». E quando chiede se c'è qualcuno lì che porta il cognome di Aracoeli, quell'altisonante Muñoz Muñoz che lo aveva fatto tanto sognare da bambino, il passante «fa di nuovo il suo sorriso svogliato, di rassegnazione ironica e d'ovvietà. Mi risponde: "Qua in giro tutta la gente porta questo nome"» (A 1430). È dunque questa l'agnizione finale, sono queste dunque le sue "nobili" origini di cui il nevrotico protagonista di questo estremo romanzo familiare andava assurdamente in cerca. E ancora non possiamo non sentire che questa visione

ci riguarda tutti: veniamo tutti da questa El Almendral, da questo non-luogo in cui siamo venuti al mondo nudi, da cui nudi usciremo.

Eppure non si tratta di una visione nichilistica. Davanti a queste poche casupole d'argilla è come se finalmente cessasse l'infuriare della fantasia trasfigurante e l'individuo si confrontasse con il reale. Rispetto alla trama del romanzo nevrotico di cui questo testo è una versione parodica, e per così dire alla rovescia, questo è certo un finale amaro – il soggetto non è figlio di nessuna nobile prosapia ma di una povera ragazza come tante – e tuttavia a leggere bene si percepisce anche una sorta di dolcezza in questa visione, lontanamente comparabile a quella con cui si conclude estaticamente il pellegrinaggio di Dante. E tale dolcezza è mediata anche dalle parole fantasticamente pronunciate dello spettro della madre, che all'esigenza del figlio di «capire» risponde: «"Ma, nino mio chiquito, non c'è niente da capire" La sento che manda un riso tenero. E questo è l'addio» (A 1428). Sono parole di affetto materno finalmente ricevibile, né celeste né animalesco, bensì proprio e solo umano. Per tutto il romanzo Aracoeli ci è stata presentata come un personaggio privo di consapevolezza e dunque di personalità, e qui, in questo dialogo immaginario e finale, si rivela invece essere una persona che si rivolge ad un'altra persona. Per la prima volta sentiamo la voce di un'Aracoeli umana. Quel «non c'è niente da capire» non mi pare abbia una valenza di disperazione, bensì che valga come una dichiarazione di consapevole umiltà, di riconosciuta inesperienza da parte della povera «madre-ragazza» (A 1066).

Lo ricordo, il romanzo era cominciato grandiosamente all'insegna del rifiuto di ogni separazione, e soprattutto di quella dal corpo materno al momento della nascita: «Vivere significa: l'esperienza della separazione; e io devo averlo imparato fino da quel 4 novembre, col primo gesto delle mie mani, che fu di annaspare in cerca di lei. Da allora in realtà io non ho mai smesso di cercarla, e fino da allora la mia scelta era questa: rientrare in lei» (A 1168). E tutto il viaggio all'indietro del protagonista aveva questo impossibile obiettivo: «Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimangiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa.» (A 1175). Ebbene in questa scena finale viene invece rappresentata una nascita del soggetto al mondo, una sua possibile accettazione di "essere al mondo", di essere orfano di paradiso insieme agli altri, insieme a tutti.

E che questo ultimo incontro avvenga sotto il segno di un'accettazione della propria condizione di individuo separato dalla madre, di quella separazione che era sempre stata rifiutata, lo conferma la scena in cui un Manuele, fino allora disappetente, chiede al vecchio che gestisce un bar dove c'è solo «una tavola con due panche» «qualcosa da mangiare e da bere»: «E lui mi porta certe pagnottelle dolci, prodotto d'industria, in una scatola rosso-dorata; insieme ad un bottiglione di vino bianco. Questa è tutta la merce che può fornirmi la sua bottega. Le pagnottelle, sebbene conservate chimicamente, non sono sgradevoli al morso. Il vino è buono, pulito, e sa proprio di vigna» (A 1430). Si tratta di una scena a suo modo eucaristica, di un'umile eucarestia, in cui a fare la parte del pane sono pagnottelle trattate chimicamente, mentre il vino, incredibilmente, «sa proprio di vino». E il passo prende tutto il suo valore se lo si confronta l'umile offerta dell'oste spagnolo («questa è tutta la merce che può fornirmi la sua bottega») con l'impudenza della prostituta che gli disse: «Per quello che paghi, questa è la mia merce».

Quel che Manuele mangia e beve a El Almendral non sa dunque di cielo, di paradiso, ma di mondo, di realtà, di una realtà magari sporcata dall'industria chimica, ma insomma vera, perché è quella di tutti, è quel che mangiano e bevono tutti. Non c'è niente di enfatico e definitivo, ma sembra proprio che per una volta siamo fuori dal mondo delle grandiose illusioni; e siamo anche fuori dall'ideologia morantiana che contrapponeva in modo manicheo i Felici Pochi e gli Infelici Molti.

Ma nelle ultimissime pagine del romanzo il protagonista arriva anche ad un'altra agnizione, più sorprendente della prima, benché in sintonia con quella. Accade infatti che l'ultimo ricordo a ritornare alla mente a Manuele riguarda l'ultima volta che, appena adolescente, e alla fine della guerra, andò a Roma, dove non era più stato dopo la morte di Aracoeli. E lì ebbe luogo un incontro con il padre Eugenio Ottone Amedeo. È un incontro imbarazzante, con un padre che dopo la morte della moglie si è lasciato andare e che adesso gli fa addirittura «ribrezzo» (A 1445). Manuele fugge da lui quasi disgustato, però subito dopo piange. Ebbene, è su quel pianto che alla fine Manuele si interroga, ed è sulla risposta a quella domanda che si chiude il romanzo. Perché piangeva?

[...] piangevo per amore.

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

Di Eugenio Ottone Amedeo.

Mai finora nel corso del tempo avevo amato costui. Ma durante la mia vista su all'interno 15 oggi, mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore. E se al salutarmi sulla soglia, invece di porgermi quella sua mano schifosa e fredda e sudata, con quella stessa mano lui mi avesse carezzato la testa (una di quelle sue carezze istituzionali, da me sempre accolte in passato con una giusta frigida indifferenza) io gli avrei urlato: Ti amo! (A 1453).

Ecco dunque che un romanzo tutto improntato alla ricerca della madre perduta si conclude inaspettatamente con una delle più straordinarie dichiarazioni di amore di un figlio al padre ritrovato. E la suggestione di questo finale deriva anche e proprio dal suo essere un'agnizione tardiva, un atto di consapevolezza giunto "troppo tardi", e che resta dunque «uno spunto genialmente monco»,²² inutile per il protagonista e ipoteticamente rivolto solo al lettore. E tanto più struggente perché questa volta non si tratta di un genitore trasfigurato, reso leggendario nel ricordo, ma di un padre colto nella sua condizione di miseria, e verso cui si prova compassione. In un romanzo dove continuamente il figlio si è lamentato che dopo l'amore che gli ha dato la madre non è più stato amato da nessuno, si scopre che è possibile essere soggetti, invece che solo oggetti, d'amore: «io gli avrei urlato: Ti amo!». E che ad essere oggetto di questo amore sia il padre è ancora una volta significativo in senso più generale. In effetti, ricordiamolo, il paradiso che Manuele ha sempre rimpianto stava sotto il segno dell'assenza del padre («Allora, per quanto ne sapevo, io non avevo nessun padre. Né concepivo, del resto, che i padri sulla

²² F. FORTINI, *Aracoeli*, cit., p. 245.

terra fossero necessari e inevitabili» [A 1188]), o comunque sotto il segno della sua incompetenza a svolgere quel ruolo («E, da parte sua, lui medesimo sempre manteneva quel suo pudore impacciato o inettitudine [...] verso i suoi uffici di padre» [A 1269]). Questo non è casuale; in definitiva ogni paradiso è preedipico per definizione, se è vero che è il padre che separa l'infante dalla madre e gli media la Legge, il senso del limite, del tempo. E in definitiva il desiderio di conoscenza. È proprio perché il padre di Manuele non sa fare il padre che garantisce al figlio quegli anni indimenticabili di eliso, di beata «ignoranza» del mondo, del tempo, della storia, ma è anche questo che lo consegna all'amore troppo grande della madre, ad un mondo in preda ad una «pazza maternità».²³ Anche in questo caso si potrebbe trattare solo di una dinamica patologica, ma ancora una volta è merito della Morante se questa specifica mancanza di padre diventa allegorica di una più generale e direi epocale nostalgia di padre. Ecco dunque che dopo un lungo viaggio verso il paradiso perduto e attraverso una modernità percepita come degradata, rumorosa, mercificata, questo finale, proprio perché in minore rispetto ai mitici paradisi dell'infanzia e alle degradanti miserie dell'età adulta, proprio perché giunto troppo tardi, risulta molto persuasivo.

E, sempre nel segno di questa nostalgia di un padre che separi dalla madre, vorrei concludere dicendo che questo formidabile romanzo, che è anche e soprattutto una rappresentazione della potenza infinita delle emozioni, e cioè del loro potere esaltante e perturbante di trasfigurare il mondo prestandogli sembianze mirifiche e terrifiche, in definitiva prende partito per il potere limitato ma benefico di un'intelligenza che possa e sappia articolare e gestire quelle emozioni medesime. Aracoeli ci è spesso mostrata come essere ignorante, in balia fino alla fine delle sue sensazioni e dei suoi sentimenti. Certo, questa sua ignoranza in qualche modo ha a che fare con l'innocenza pressoché animale del personaggio; un'innocenza da sempre cara alla scrittrice, che però qui ne rivela anche i limiti: «ma davanti agli esercizi del pensiero astratto, si rifugiava in una zona di stupore e di assenza. [...] E si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e della politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno» (A 1261). D'altra parte, anche la comunicazione, l'intesa tra figlio e madre si è sempre svolta in modo per così dire mistico, pre-verbale, pre-storico: «la sua voce vibrava di note festose e sacrali, fra di girotondo e di alleluia. E subito la mia gola, mossa da un tremito, riecheggiava quelle stesse note, in un riso innamorato che valeva un coro di laudi e alleluia» (A 1042). Mentre il padre, pur con tutte le sue carenze, aveva lasciato al figlio l'esempio di una parola integra, vera, piena, che nel ricordo vale come un benefico schermo contro le emozioni selvagge della madre, ma anche contro la vacua vociferazione generale. «Amore mio» diceva il padre ad un'Aracoeli già confusa e malata, e il figlio a distanza di decenni se ne ricorda così: «dette da lui a lei, le due comuni scadute parole riprendevano intero il loro valore [...]. Nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l'atto miracoloso, alla resurrezione dei corpi» (A1339). Solo recuperando il valore delle parole sembra che il figlio possa finalmente uscire dal mondo dell'«ignoranza»: «Da parte sua, poi, mia madre stessa, fino dai tempi della nostra intimità esclusiva, mi aveva lasciato alla

²³ P. V. MENGALDO, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 577.

mia ignoranza» (A 1041). E da allora lui si era sentito in dovere di non «rovinare» il mistero, il mito di una Madre santa da serbare indeciftrato e «immune da ragione» (A 1404). E questo perché la ragione “rovina” i misteri: «non solo degli altri a me importava di guardarlo [il mistero materno]: io, peggio di tutto, ero geloso di me. In verità – come insegna una legge antica – l’intelligenza contamina i misteri: violentarli è un lavoro disgraziato» (ibidem). Il romanzo è anche questo: il racconto di un tentativo ostinato e poi della definitiva rovina di un mito, di un mistero finalmente esposto al potere dissacrante dell’intelligenza. Se infatti alla fine quel mito viene «rovinato» è proprio perché il personaggio si dimostra capace di un’azione di conoscenza. Ecco perché occorre prendere sul serio quel che Manuele dice al fantasma della madre nel loro ultimo incontro: «ho peccato. Nelle intenzioni, nei fini e negli atti, ma peggio di tutto nell’intelligenza. L’intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito niente e non capirò mai niente» (A 1428). Ma appunto la comprensione finale, e si direbbe la decifrazione del ricordo della visita estrema al padre, smentisce *in extremis* questa rassegnazione: un’agnizione infine si dà. «Questa spiegazione finale arriva, inverò, con troppo ritardo» (A 1428), dice Manuele, e forse sì per lui arriva tardi, ma non per noi lettori, in quanto ci fa balenare la possibilità di un’alternativa alla disperazione di non poter più riguadagnare il Paradiso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- D'ANGELI, CONCETTA, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli. La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003.
- BLOCH, ERNST, *Il principio speranza*, Milano, Mimesis, 2019
- CASES, CESARE, *La Storia e Menzogna e sortilegio*, in ID., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 118.
- FORTINI, FRANCO, "Aracoeli", in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 240-247.
- FREUD, SIGMUND, *Il romanzo familiare del nevrotico*, in ID., *Opere*, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 471-474.
- GARBOLI, CESARE, *Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.
- ID., *Gli ultimi anni di Elsa: Aracoeli*, in ID., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 170-175.
- GIRARD, RENÉ, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981.
- KAFKA, FRANZ, *Lettera al padre*, Torino, Einaudi, 1995.
- LEOPARDI, GIACOMO, *Canti*, vol. II, a cura di LUIGI BLASUCCI, Parma, Guanda, 2021.
- MATTE BLANCO, IGNACIO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologia*, Torino, Einaudi, 1985
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Menzogna e sortilegio*, in *Il romanzo*, vol. V. Lezioni, a cura di FRANCO MORETTI, P. V. MENGALDO ed ERNESTO FRANCO, Torino, Einaudi, 2003, pp. 571-584.
- MORANTE, ELSA, *Opere*, 2 voll., a cura di CESARE GARBOLI e CARLO CECCHI, Milano, Mondadori, 1990.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Abiura della "trilogia della vita"*, in ID., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 71-76,
- ROSA, GIOVANNA, *Cattedrali di carta*, Milano, il Saggiatore, 2006.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947.



PAROLE CHIAVE

Elsa Morante; Aracoeli; Milton; Freud



NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Brugnolo insegna Teoria della letteratura all'Università di Pisa. Allievo di Francesco Orlando, si è occupato di umorismo, della relazione tra scritture scientifiche e scritture letterarie, di letteratura coloniale, del soprannaturale in letteratura, di letteratura delle periferie, di retorica e stilistica. Ha scritto vari libri tra cui *La tradizione dell'umorismo nero* (Bulzoni, 1994); *Strane coppie. Parodia e antagonismo dell'uomo qualunque* (Il Mulino, 2013) *La tentazione dell'Altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coe-*

tzee (Carocci, 2017); *Dalla parte di Proust* (Carocci, 2022). È tra gli autori di *La scrittura e il mondo* (Carocci, 2016). Coordina, con Gianni Iotti e Sergio Zatti, il Seminario d'Interpretazione Testuale presso l'Università di Pisa.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO BRUGNOLO, *Fuga dal paradiso e abiura dell'innocenza. Una lettura di Aracoeli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.