

# L'enigma e l'oriente. Elsa Morante e Schopenhauer<sup>1</sup>

**Gloria Scarfone**

---

Solo, isolato e con le proprie forze egli doveva faticosamente accanirsi a risolvere l'enigma prima che fosse troppo tardi, conquistarsi la limpida rassegnazione o morire disperato. [...] Ma non fu possibile.

Thomas Mann, *I Buddenbrook*

## 1. L'oriente attraverso Schopenhauer

Per vie più o meno indirette, leggere *Il mondo come volontà e rappresentazione* permette di vedere e comprendere meglio alcuni aspetti centrali della scrittura di Elsa Morante. Le riflessioni che seguiranno si basano su questo presupposto, e guardano al pensiero di Schopenhauer non tanto o non solo come a una "fonte" di Morante, ma soprattutto come a uno strumento capace di offrire una lettura non scontata della sua opera.

Che Morante da giovane conoscesse e amasse *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819) è un'informazione che si ritrova spesso negli studi sulla scrittrice e che risale a un'importante testimonianza di Franco Serpa,<sup>2</sup> alla quale più o meno esplicitamente fanno eco tutti gli studi in cui le idee di Morante vengono accostate al pensiero del filosofo.<sup>3</sup> Di que-

- 1 Questo saggio sarebbe molto diverso se non avessi avuto la possibilità di discuterlo con Tiziana de Rogatis e Raffaele Donnarumma: alle loro opinioni e idee – a volte diverse, a volte opposte, ma sempre complementari – va per questo la mia gratitudine.
- 2 «Negli studi sulla Morante non mi pare che si dica di due esperienze fondamentali nella sua precoce maturità (esperienze di cui lei parlava anche con vero calore), cioè il *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, che fu la sua guida al misticismo indiano, e [...] *La nascita della tragedia*» (F. Serpa, *Greci e latini*, in *Per Elsa Morante*, a cura di G. Agamben, A. Berardinelli, Linea d'ombra, Milano 1993, p. 259).
- 3 In particolare, Marco Bardini (nella monografia *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999, p. 307 e nel saggio *Poetry and Reality in «The Aesthetics of Our Time»*, in *Under Arturo's star. The Cultural Legacies of Elsa Morante*, eds. S. Wood, S. Lucamante, Purdue University Press, West Lafayette 2006, pp. 67-93) e Monica Zanardo (*Il poeta e la grazia. Una lettura dei mano-*

sta lettura della giovane Morante non ci sono però tracce dirette, perché nel fondo librario dell'autrice conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (la cui prima traduzione italiana completa risale al 1913 – mentre quella del quarto libro circolava già dal 1888) non è presente. È un'assenza che in realtà non sorprende poi molto, dato che il fondo romano contiene soprattutto i libri della biblioteca di Morante in età adulta.<sup>4</sup> E infatti vi troviamo ben tre testi schopenhaueriani, tradotti e pubblicati in Italia molto più tardi, dopo gli anni Cinquanta: *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, *Scritti sulla musica e le arti*, *Colloqui*.<sup>5</sup> Non è d'altronde implausibile ipotizzare che sia proprio attraverso questi testi che, a partire dagli anni Sessanta, Morante si sia riavvicinata al filosofo tanto amato da giovane. Nella *Vista e i colori* (1816), un breve scritto che precede di poco la pubblicazione dell'opera principale di Schopenhauer, sono non a caso messi a fuoco molti dei motivi conduttori su cui si fonda il confronto stabilito in queste pagine a partire dal *Mondo come volontà e rappresentazione*: la priorità della vista su tutti gli altri sensi; la fenomenologia delle appercezioni infantili; l'abbaglio allucinatorio come alterazione dell'attività della retina; l'idea che le sensazioni corporee rappresentino il punto di partenza per l'intuizione del mondo; la «parvenza» come inganno dell'intelletto e rovescio della Realtà; l'«errore» come inganno della ragione e rovescio della Verità.<sup>6</sup>

L'edizione italiana di questo libro è datata 1959. Gli anni Sessanta sono per l'autrice il momento decisivo in cui si avvicina alle filosofie e alle letterature orientali (in particolare buddiste), esperienza che influenzerà in maniera determinante la cosiddetta «seconda parte della produzione matura morantiana».<sup>7</sup> Inaugurata dal *Mondo salvato dai ragazzini* (1968), questa seconda fase è segnata dall'irrompere di alcuni nodi tematici di importanza capitale: la morte, il corpo, l'alterità, la Storia. Beninteso, non è che questi temi prima non fossero presenti, né d'altro lato è giusto affermare in modo troppo netto l'esistenza di una dicotomia radicale tra una

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

*scritti della «Storia» di Elsa Morante*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2017, pp. 179-183); entrambi saranno ripresi nelle prossime pagine. Fa cursoriamente riferimento alla passione di Morante per Schopenhauer anche Filippo La Porta (*The "Dragon of Unreality" against the "Dream of a Thing": On Morante and Pasolini*, in *Under Arturo's star*, cit., p. 300).

- 4 Per orientarsi all'interno dell'archivio Morante – uno dei più ricchi e completi del Novecento italiano, di cui fanno parte, oltre ai manoscritti, l'ampio epistolario, il fondo librario, la raccolta di dischi e i quadri posseduti dall'autrice –, cfr. G. Zagra, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci, Roma 2019.
- 5 A. Schopenhauer, *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, trad. it. di M. Montinari, Boringhieri, Torino 1959; Id., *Scritti sulla musica e le arti*, ed. it. a cura di F. Serpa, Discanto, Fiesole 1981; Id., *Colloqui*, ed. it. a cura di A. Verrecchia, Rizzoli, Milano 1982.
- 6 Schopenhauer, *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, cit.
- 7 C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*, Carocci, Roma 2003, p. 7.

prima fase di «beatitudine obliosa», da cui nascono *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, e una seconda fase all'insegna della «*pesanteur*»<sup>8</sup> che, oltre alla raccolta poetica del Sessantotto, comprende *La Storia* e *Aracoeli*. A cambiare è, semmai, la gerarchia attraverso cui gli stessi problemi vengono affrontati: ciò che prima entrava in filigrana come il rovescio e il non detto di un mondo solo apparentemente fiabesco diventa adesso dominante stilistica e tematica di un universo interamente tragico.

Attraverso Schopenhauer è possibile indagare questa dominante stilistica, compiendo un'operazione simile a quella che è stata già fatta su *Aracoeli* con la cultura buddista ed ebraica:<sup>9</sup> servirsi per decifrare una fitta trama simbolica altrimenti destinata a restare oscura. La filiazione diretta dal *Mondo come volontà e rappresentazione* è in quest'ottica secondaria: le immagini, i concetti e i riferimenti invocati potrebbero essere giunti a Morante attraverso diverse fonti orientali (come quelle brahmaniche esplicitamente invocate in un passo di *Aracoeli*). Schopenhauer è la possibilità di scoprire l'oriente morantiano per altre vie.

## 2. *Aracoeli*: la follia come malattia della memoria

Su queste basi, articolerò una lettura dell'ultima Morante incentrata soprattutto su *Aracoeli*, l'ultimo romanzo dell'autrice pubblicato nel 1982, un testo che recupera, condensa e porta all'estremo tutti i temi centrali della sua opera. La storia è nota, ed è quella raccontata e vissuta da Manuele (all'anagrafe Vittorio Emanuele Maria), narratore e protagonista di questo romanzo-monologo in prima persona che si snoda su due direttrici principali: un itinerario spaziale, in cui viene mostrato il viaggio del quarantatreenne Manuele, che da Milano (dove vive) parte verso il villaggio di El Almendral in Almeria, luogo di nascita della madre, Aracoeli Muñoz Muñoz; e un itinerario memoriale, attraverso cui il protagonista cerca di ricostruire i fili della sua esistenza, a partire dal momento della propria nascita. Sin da subito, è la seconda direttrice che prevale sulla prima:

Ancora oggi, questa sorta di monologo sregolato, che vado qui recitando a me stesso, io l'ho imbastito fino dall'esordio, coi fili dell'equivoco e dell'im-

8 C. Garboli, *Prefazione* a E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987, pp. xx e xi. Sul problema che pone una separazione troppo radicale tra le due fasi – e, soprattutto, su una sua lettura in termini esclusivamente biografici – insiste a ragione E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza Università Editrice, Roma 2019.

9 M. Congedo, *Indian Traces: «Aracoeli», Pasolini's «L'odore dell'India», and Moravia's «Un'idea»*, in *The Power of Disturbance: Elsa Morante's «Aracoeli»*, eds. M. Gragnolati, S. Fortuna, Legenda, London 2009, pp. 161-176; S. Parussa, *The Womb of Dreams: Cabbalistic Themes and Images in Elsa Morante's «Aracoeli»*, *ivi*, pp. 130-144.

postura. Anda niño, anda. Come un orfanello di campagna, io vado raccontando a me stesso favolette parrocchiali. E corro dietro alla mia fedele madre-ragazza, e alla sua icona musicante [...]. E per quanto, nell'iniziarmi a questo mio pellegrinaggio maniaco, io mi fingessi una direzione e una mèta, in realtà non mi nascondevo, fino dalla partenza, d'essere lo zimbello di me stesso: laggiù nella Sierra, né più né meno che altrove, niente e nessuno mi aspetta da parte di Aracoeli.<sup>10</sup>

Nelle prime pagine del romanzo, il narratore confessa che il «pellegrinaggio maniaco», intrapreso per raggiungere l'Andalusia, è in fondo poco più che un pretesto, un *escamotage* per portare avanti il proprio «monologo sregolato»: fingersi «una direzione e una mèta» è solo un modo per poter «recitare» e «raccontare» a sé stesso delle «favolette» sulla sua infanzia. Queste favolette sono la storia di una *Bildung* interrotta all'origine da un trauma mai superato: la perdita prematura della propria «madre-ragazza».

Nei fatti, ricostruire le tappe del viaggio memoriale di Manuele è perfettamente possibile: esso inizia con la nascita nella «villetta del quartiere Monte Sacro a Roma, dove – per la prima volta sulla terra – i miei occhi avevano veduto Aracoeli»; è quell'Eden che Manuele, sin da bambino, chiama *Totetaco* («nella mia pronuncia di allora, così suonava il nome del quartiere»). A quest'avvenimento seguono altre vicende: il trasferimento ai Quartieri Alti, l'adolescenza «borghese» del protagonista, la nascita e la morte prematura della sorella Carina, l'imbarbarimento di Aracoeli e la sua fine, le prime fallimentari esperienze amorose del protagonista, il collegio, fino a quando la seconda fuga da quest'ultimo porterà all'incontro con il padre Eugenio. Apertosi nel segno della madre, il romanzo si chiude così in quello del padre. Tuttavia, la disposizione dei fatti nella trama non segue l'ordine con cui l'ho appena riassunta: i momenti si accavallano, la prima cosa che viene ricordata di Aracoeli è la sua sepoltura nel cimitero di Campo Verano; con «qualche lampo all'indietro» (*Ar*, p. 1057) viene rapidamente evocata l'estate del 1945, poi il 1940, poi ancora il 4 novembre del 1932, giorno della nascita di Manuele; le avventure della pubertà – l'iniziazione alla masturbazione e alla prostituzione per «essere come gli altri!» (*Ar*, p. 1137), la storia con il suo compagno di collegio Pennati – precedono nella trama la morte di Aracoeli, pur essendo cronologicamente successive (anni Cinquanta). Ancora, a ricordi del passato remoto si mescolano quelli del passato recente, come la storia di Manuele con Mariuzzo e il brutale rifiuto da parte dell'uomo, avvenuto poco prima dell'inizio del viaggio del protagonista verso El Almendral.

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

10 E. Morante, *Aracoeli*, in Ead., *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1988-1990, vol. 2, pp. 1066-1067; d'ora in avanti: *Ar*.

Questo disordine strutturale non è un mero espediente stilistico, e neppure può esser ricondotto *in toto* all'adozione della tecnica più radicale di rappresentazione della coscienza di un personaggio – quella, cioè, del *monologo autonomo*, nella variante del *monologo di memorie*.<sup>11</sup> O meglio, possiamo dire che se Morante sceglie di adottare questa tecnica è perché vuole farne il corrispettivo stilistico del disturbo memoriale<sup>12</sup> che affligge il suo personaggio:

Only a character heavily burdened with his entire past can be expected to dechronologize a discourse dealing with a specific past experience; the full deployment of the monologic genre's mnemonic variant thus depends on a mind that creates (and is created by) a "swarming and vigorous disorder of memory".<sup>13</sup>

Un «brulicante e intenso disordine della memoria». Come già Davide Segre della *Storia*, Manuele è affetto da allucinazioni (anche in *Aracoeli* d'altronde si fa esplicito riferimento all'uso di droghe e stupefacenti da parte del protagonista). Eppure, le sue percezioni non sembrano mai arrivare a sfociare in un delirio psicotico. Ciò che entra in gioco qui si può leggere alla luce di qualcos'altro: la distinzione tra follia e delirio elaborata da Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione*.

Le visioni, simili alle fantasie della febbre, non sono un sintomo ordinario della follia: *il delirio falsa la percezione, la follia falsa il pensiero*. Infatti il più delle volte i pazzi non s'ingannano nella conoscenza di ciò che è immediatamente presente, ma il loro farneticare si riferisce sempre a ciò che è assente o passato, e soltanto in questo modo alla loro relazione col presente. Il che mi fa credere che *la loro malattia tocchi specialmente la memoria*: non certo in modo tale da sopprimerla completamente, perché molti pazzi sanno parecchie cose a memoria, e riconoscono talvolta persone non più viste da gran tempo; ma il filo della memoria viene spezzato, la continuità della sua concatenazione soppressa, e ogni richiamo regolare coerente del passato è reso impossibile. Il pazzo può evocare scene isolate del passato e dar loro tutta la vivacità di una scena isolata presente: ma in un simile ricordo sono presenti non poche lacune, che egli riempie con finzioni, le quali o sono sempre le stesse e divengono idee fisse, oppure si modificano ogni volta come accidentalità momentanee; si ha nel primo caso la monomania, la melanconia; nel secondo la demenza, o *fatuitas*. [...] Il vero e il falso si confondono sempre più

11 Il rimando è alla classificazione di D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978 (cfr. soprattutto l'ultimo capitolo: «The Autonomous Monologue»).

12 «The context for Manuele's diagnosis of his pathological confusions is a reflection upon the origin of memory» (C.F.E. Holzhey, "The Love of a Hybrid": *Memory and Fantasy in «Aracoeli»*, in *The Power of Disturbance*, cit., p. 47).

13 Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 255.

nella sua memoria. Il presente immediato vien certo percepito con esattezza, ma è falsato da relazioni fittizie con un passato chimerico: i pazzi confondono se stessi e gli altri con persone che non esistono se non nel loro passato fantastico; non riconoscono più alcuni dei loro conoscenti e, pur avendo una rappresentazione giusta del presente, attribuiscono ad essa delle false relazioni con il passato. Quando la follia raggiunge un alto grado, *la memoria si disorganizza completamente*; il pazzo non è capace di ricordarsi nulla di ciò che è assente o passato; è del tutto ed esclusivamente governato dal capriccio del momento, unito alle finzioni che costituiscono nel suo cervello il passato; [...] *l'influenza di questo falso passato impedisce ogni utilizzazione del presente, sebbene vi sia di quest'ultimo un'esatta percezione*; [...]. Do ora la seguente spiegazione di come la follia possa essere spesso generata da violente sofferenze morali o da avvenimenti spaventosi e imprevisi. Ogni sofferenza è sempre come fatto reale limitata al presente; è dunque di natura transitoria, e come tale non di certo insopportabile: il dolore oltrepassa le forze umane solo quando è permanente; ma un dolore permanente non è che un pensiero, e non esiste quindi che nella memoria. Ebbene: *quando una tale afflizione, quando il dolore causato da un tal pensiero o ricordo diviene così crudele da riuscire assolutamente insopportabile, minacciando di far soccombere l'individuo, allora la natura, presa da simile angoscia, ricorre alla follia come all'unico mezzo che le resta per salvare la vita; lo spirito torturato rompe, per così dire, il filo della sua memoria, colma le lacune con finzioni, e trova così nella follia un rifugio contro il dolore morale che oltrepassa le sue forze; proprio come quando si amputa un membro incancrenito e lo si sostituisce con un altro di legno*. [...]

Si è dunque visto che *il folle ha un'esatta percezione del presente e di alcuni elementi frammentari del passato; ma disconosce la loro connessione, le loro relazioni; sicché erra e farnetica*.<sup>14</sup>

La lunghezza della citazione dovrebbe giustificarsi da sé, tanto significative sono le affinità tra la patologia di Manuele e l'idea di follia come *malattia della memoria* che il brano, nella sua interezza, potrebbe servire a descrivere non solo il caso clinico del protagonista, ma l'intero meccanismo di un libro che si fonda sulla disorganizzazione del pensiero: «il filo della memoria viene spezzato, la continuità della sua concatenazione soppressa, e ogni richiamo regolare coerente del passato è reso impossibile». Come il folle di Schopenhauer, Manuele ha una (fin troppo) esatta percezione<sup>15</sup> del presente – che, beninteso, non significa per forza as-

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

14 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ed. it. a cura di A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989, pp. 282-285, corsivi miei.

15 E. Zinato, in un suo studio dedicato ad *Aracoeli*, ha affermato che «l'ultima scrittura di Elsa Morante si presta ad essere interamente riletta alla luce della categoria della *percezione*» (*Note su spazio, corpo e percezione in «Aracoeli» di Elsa Morante*, in «Cuadernos De Filología Italiana», 2013, 20, pp. 37-48: p. 43).

senza di allucinazioni<sup>16</sup> – e di alcuni elementi frammentari del passato, ma si dimostra totalmente incapace di stabilire tra loro una connessione, «sicché erra e farnetica». Il folle è affetto da una «monomania» perché il suo male è legato a un «avvenimento spaventoso o imprevisto», a una sofferenza così violenta e crudele il cui ricordo diviene «assolutamente insopportabile» al punto da minacciare l'esistenza dell'individuo, che ricorre alla pazzia come a un paradossale mezzo di salvezza. Se il passato non mi offre che dispiaceri, allora cancellarne interi momenti e riempirlo di finzioni servirà da «rifugio» contro un'angoscia che «oltrepassa le forze umane». Se la memoria è «un dolore permanente», allora spezzarne il filo può sembrare una soluzione, sebbene il rovescio di una simile scelta sia che «l'influenza di questo falso passato impedisce ogni utilizzazione del presente». Il «passato chimerico» assorbe per intero la vita del folle, il quale «confonde se stesso e gli altri con persone che non esistono se non nel *suo* passato fantastico».

È in tutto e per tutto la storia di Manuele, la cui vita è stata bloccata da un evento doloroso – la morte prematura e traumatica della madre – cui non ha mai saputo trovare soluzione. Evento in cui continua a rimanere invischiato, nonostante faccia di tutto per deformarne il ricordo, per tentare di cancellare gli indizi del suo vero passato fabbricandone uno apocrifo («ricordi apocrifi [...] che poi si scoprono più veri del vero», *Ar*, p. 1050). Nel far ciò, farnetica; erra (da Milano a El Almendral); si dimostra incapace di istituire un rapporto sano col presente; confonde sé stesso con altri (lo zio Manuel); trasforma l'evento traumatico in un passato falso e chimerico che probabilmente non è mai esistito (l'Eden di Totetaco).

Un modo tipico del procedere del romanzo è questo: Manuele inizia con il ricordare un episodio specifico e significativo della propria infanzia; da esso si dipartono poi, tramite meccanismi associativi, varie visioni, che possono essere fatte risalire al passato oppure dimostrare ripercussioni sul presente della scrittura. Ecco un episodio indicativo: Manuele ricorda un momento in cui, partito il padre, si ritrova solo con Aracoeli; inizia così a spiarne le nudità di nascosto – nudità che gli rievocano, in una sorta di ricordo al quadrato, il passato del Totetaco in cui la madre lo allattava («Totetaco risuscitava!»). Scoperto, viene sgridato da Aracoeli: «d'un tratto un sussulto, così brusco da somigliare a una percossa, mi staccò da mia madre». L'evento gli causa una forte febbre, che porterà con sé una «flora onirica», piena di visioni. Eccone alcune:

16 «Più spesso essa [la follia] dipende [...] da cause puramente somatiche, da malformazioni oppure da parziali disorganizzazioni del cervello o dei suoi rivestimenti, o ancora dall'influenza esercitata sul cervello da altri organi malati. È soprattutto in questo secondo genere di follia che possono verificarsi false percezioni sensoriali: le allucinazioni» (Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 1263).

Cambia scena. Sono a letto con Aracoeli che mi porge la mammella, come a un lattante. Il letto, in forma di culla rosa, oscilla prima piano, poi forte, fino a un violento rollio. E il fracasso delle onde e dei cavalloni è superato da un urlo di Aracoeli: poiché nell'atto di attaccarmi alla sua mammella io l'ho urtata coi denti, e gliela mordo. Ancora un'altra scena. Alta alta dinanzi a me si eleva una reggia merlata, colorata di rosa. La sovrastano due torri gemelle, ma verso la sua sommità la solita luce bluastra s'infittisce in una nebbia che me ne confonde la vista. Così, posso intravedere, ma non distinguere, una figura che dall'ultima finestra di una delle torri fa dondolare nel vuoto, appeso a un filo, un regalo prezioso, di straordinario splendore perlaceo, simile a una luna minuscola. Si direbbe che è per me quello splendido regalo, al quale io mi tendo disperato, con una voglia bruciante come la fame. *Ma il filo dondolante s'è arrestato a metà* percorso, dove le mie mani non arrivano a toccarlo. [...]

Furono, forse, presagi? O forse *anomalie di una memoria capovolta* che ricordava, come già consumate, le mie sorti future? È certo che in un séguito senza fine io dovevo rivivere, da sveglio, la prova già subita in quei miei primi sogni. Lesca divina mi tenta, coi suoi giochi radiosi. E mi si nega – mi si nega – mi si nega – per quanto, a patto di conoscerne appena il gusto, io sia disposto a restare uncinato all'amo, e impiccato per la gola. *Saranno i sogni a plagiare la veglia, o il contrario?* È questo enigma che mi porta, raccontandomi, a confondere l'una con gli altri. E per sistemarli debitamente nei loro posti, io devo forzarmi a una maniera pedantesca, all'uso di *un pazzo che mima la ragione*. (Ar, pp. 1302-1303, corsivi miei)

«Un pazzo che mima la ragione»; «anomalie di una memoria capovolta». Soprattutto, vorrei porre l'accento sul dettaglio del «filo dondolante [che] s'è arrestato a metà»: un'immagine di per sé già eloquente, nonostante la vaghezza motivata dal contesto onirico. È il filo della memoria che viene spezzato, com'è nei termini di Schopenhauer e di Morante:

*Qua si spezza il filo che fino adesso* mi ha portato a ripercorrere quella funzione vespertina del nostro sabato. E in proposito qua mi ritrovo a stupirmi, ancora una volta, senza fine, della *bizzarra condotta della mia memoria*, lungo il mio «lavoro» presente. Essa mi restituisce, infatti, da epoche trapassate – e già rifiutate – e sprovviste di documenti – e calate nell'oblio – gesti e movenze e particolari minimi, che allora, coi mezzi ridotti di quella mia età, io certo non fui capace di registrare, né tanto meno di spiegarmi, e forse neppure di cogliere coi sensi. Tutti essa li espone oggi alla *mia conoscenza adulta, ormai vana e tardiva*: allineati e lucidi con esattezza perversa; mentre invece lascia spesso isolati sul margine, lungo lo stesso percorso, i pochi ricordi coscienti che già me ne segnalavano i passaggi e le svolte, e che sempre, dal punto del loro scoccare, hanno marcato di certezza *la mia testimonianza infida*. Così, per esempio, due sono i ricordi veri e propri sui quali, in realtà, lungo il séguito degli anni, ha continuato a sopravvivere nella mia coscienza quella famosa funzione del Sabato. Due soltanto: e pro-



prio quelli, oggi, si presentano ultimi e confusi al mio pensiero, *incapaci di ritrovare un loro posto preciso nella trama*. (Ar, p. 1381, corsivi miei)

La memoria difettosa e intermittente non può disporre i ricordi trovando loro «posto preciso nella trama». L'idea schopenhaueriana della follia ha vere e proprie ricadute formali.

### 3. Realtà, apparenza, verità

Nel penultimo passo citato, è possibile notare ancora un altro elemento significativo: l'idea di una stretta parentela tra sogno e veglia («saranno i sogni a plagiare la veglia, o il contrario?»), che, come ha accennato Bardini parlando di *Menzogna e sortilegio*,<sup>17</sup> si ritrova nel *Mondo come volontà e rappresentazione*:

Noi abbiamo dei sogni; non potrebbe la vita essere tutta un sogno? In termini più precisi: c'è un criterio sicuro per distinguere il sogno dalla realtà, il fantasma dall'oggetto reale? L'addurre come criterio la minore vivacità e chiarezza del sogno rispetto all'intuizione reale, non merita considerazione. [...] anche i singoli elementi del sogno si connettono secondo il principio di ragion sufficiente, e questa connessione non si rompe che tra la vita e il sogno o tra un sogno e l'altro. [...] poiché noi non siamo assolutamente in grado di ricostruire, anello per anello, la catena casuale che riallaccia un fatto della vita passata al momento presente [...] l'unico criterio sicuro per tale distinzione è quello tutto empirico del risveglio, il quale rompe in modo effettivo e palpabile la connessione causale fra gli avvenimenti del sogno e quelli della veglia. [...]

Ben si vede qui la stretta parentela tra la vita e il sogno [...] I *Veda* e i *Purāna* non hanno, per la conoscenza del mondo reale, che essi chiamano «il velo della māyā», una similitudine più bella e più frequente di quella del sogno.<sup>18</sup>

La protagonista del primo romanzo di Morante, Elisa De Salvi, si nutre di un mondo larvale, narra una «commedia di spiriti», mescolando «ricordi e sogni della notte».<sup>19</sup> Così, Manuele vive di «larve o miraggi» che, sebbene sembrino «portatori attuali di una risposta ai miei miseri interrogativi di allora», si rivelano in ultima analisi inutili, perché «la risposta sarebbe, ormai, tardiva, e comunque inservibile» (Ar, p. 1246).

L'idea stessa di *realtà come rappresentazione* è d'altronde un tema che percorre per intero l'opera di Morante; è stata Monica Zanardo recentemente a ricordarlo parlando della *Storia*: «la dialettica tra Realtà e Irre-

17 Bardini, *Morante Elsa*, cit., pp. 307-308.

18 Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 49-51.

19 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in Ead., *Opere*, cit., vol. 1, pp. 578 e 34.

altà (riconducibile, estremizzando la prospettiva, al rapporto tra Idea e fenomeno)» e le posizioni «sulla labilità delle categorie di spazio e tempo, sono assimilabili alla filosofia di Schopenhauer». <sup>20</sup> A conferma di ciò, Zanardo menziona l'episodio in cui Ueseppe sogna un paesaggio naturale «massacrato dalla tetra bufera» che, riflettendosi nel lago circostante, «si rispecchiava, invece, intatto e beato, nella piena serenità di un'estate al suo principio». La dimensione onirica problematizza così l'inversione tra realtà e apparenza, dato che la realtà non è nel paesaggio ma nel suo rovescio: «né si dava alcun dubbio che il lago era vero e autentico; mentre il panorama soprastante era un trucco». <sup>21</sup>

C'è ancora un passo di un'intervista in cui questo rovesciamento dei predicati, che implica una distinzione tra *realtà come apparenza* e *realtà come verità*, è dichiarato in modo esplicito: «naturalmente, bisogna intendersi sul significato della parola *realtà*, che va compreso in tutte la sua pienezza e la sua ricchezza. Certuni, ingannati dalla loro vista corta, che mostra loro soltanto la grezza e sommaria apparenza delle cose, pretendono ridurre a questa la *realtà*». Ciò che invece bisogna cercare è «la realtà delle cose non quale essa appare alla sua superficie, ma nella sua profonda verità». <sup>22</sup> Come si legge nel saggio *Sul romanzo*, «l'impegno del romanziere» non è la realtà nella sua apparenza, ma «la verità», perché l'«arte (o poesia), [...] intese come sinonimi» è «l'integrità del reale [...] La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade. Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integra, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile». <sup>23</sup> Gli scrittori che, invece, si condannano all'apparenza,

ridotti alla elementare paura dell'esistenza, nella evasione da se stessi e quindi dalla realtà, loro, come chi ricorre alla droga, si assuefanno all'irrealtà, che è la degradazione più squallida, tale che in tutta la loro storia gli uomini non hanno conosciuto mai l'uguale. *Alienati*, poi, anche nel senso della negazione definitiva; poiché per la via della irrealtà non si arriva al Nirvana dei sapienti, ma proprio al suo contrario, il Caos, che è la regressione infima e la più angosciosa. <sup>24</sup>

Non è difficile vedere quanto ci sia in queste parole del pensiero di Schopenhauer, e nemmeno notare che qui l'*irrealtà* di Morante (*realtà*

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

<sup>20</sup> Zanardo, *Il poeta e la grazia*, cit., p. 179.

<sup>21</sup> E. Morante, *La Storia*, in Ead., *Opere*, cit., vol. 2, p. 905.

<sup>22</sup> E. Morante intervistata da E.F. Accrocca, *A colloquio con Elsa Morante, vincitrice dello "Strega 1957"*, in «La Fiera Letteraria», XII, 28, 14 luglio 1957, p. 1.

<sup>23</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in Ead., *Opere*, cit., vol. 2, p. 1501.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 1542-1544.

come apparenza) corrisponde alla *rappresentazione* schopenhaueriana (la realtà come *fenomeno*, come velo di Maya), così come la *realtà* dell'autrice (*realtà come verità*) equivale alla *voluntas* del filosofo (la realtà come *cosa in sé*, come intima essenza del mondo):

Il tempo, lo spazio e la causalità non appartengono [...] alla cosa in sé, ma soltanto al fenomeno, di cui sono la forma. Il che può tradursi [...] così: il mondo oggettivo, il mondo come rappresentazione, non è l'unico aspetto dell'universo; ne è, per così dire, la sola faccia esteriore; ma il mondo ha pure un'altra faccia assolutamente diversa dalla prima, e che ne costituisce l'intima essenza, il nocciolo vero, la cosa in sé [...] la chiameremo volontà.<sup>25</sup>

Gloria Scarfone

Se il tempo, lo spazio e la causalità sono le forme della rappresentazione, l'unicità, l'autosufficienza e l'assenza di finalità sono le caratteristiche della volontà. Ogni fenomeno è, per Schopenhauer, estrinsecazione della *voluntas*, forza senza forma e fondamento da cui scaturiscono tutte le cose esistenti. L'uomo è una di queste: in quanto *fenomeno*, è dunque soggetto alle leggi del *principium individuationis*; in quanto fenomeno *della volontà*, è volontà lui stesso: «tutto ciò che si produce nel corpo deve scaturire dalla volontà; benché da una volontà non guidata da conoscenza, né regolata da motivi, ma che opera ciecamente in virtù di cause che si chiamano in questi casi stimoli».<sup>26</sup>

Il corpo è l'unico fenomeno di cui abbiamo una conoscenza immediata (cioè, priva di mediazioni), anteriore a ogni impiego dell'intelletto e alle applicazioni delle leggi di causalità: perciò è l'unica cosa che conosciamo immediatamente come volontà; mentre, solo in seguito – mediatamente – lo conosciamo come oggetto tra gli oggetti. Esso è l'unica cosa che conosciamo sia in quanto volontà sia in quanto rappresentazione. La sensibilità del corpo, «cioè l'immediata coscienza delle variazioni che si producono nel nostro corpo»,<sup>27</sup> è il punto di partenza della rappresentazione:

Sarebbe impossibile trovare il significato di questo mondo che ci sta dinanzi come rappresentazione [...] se colui che ricerca non fosse nient'altro che un puro oggetto conoscente [...]. Ma il ricercatore ha la sua radice nel mondo; ci si trova come individuo, e cioè la sua conoscenza, condizione e fulcro del mondo come rappresentazione, è necessariamente condizionata dal *corpo, le cui affezioni [...] forniscono all'intelletto il punto di partenza per l'intuizione del mondo medesimo. [...] è l'individuo, il soggetto conoscente, quello che possiede la soluzione dell'enigma; e tale soluzione si chiama volontà*. Questa parola, questa sola, offre al soggetto la chiave della propria

25 Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 69.

26 *Ivi*, p. 182.

27 *Ivi*, p. 54.

esistenza fenomenica; gliene rivela il significato, e gli mostra il meccanismo interiore che anima il suo essere, il suo fare, i suoi movimenti. *Al soggetto conoscente che deve la sua individuazione all'identità con il proprio corpo*, tale corpo è dato in due maniere affatto diverse: da un lato come rappresentazione intuitiva dell'intelletto, come oggetto fra oggetti, sottostante alle loro leggi; ma contemporaneamente è dato anche come qualcosa di immediatamente conosciuto da ciascuno, e che vien designato col nome di volontà. Ogni atto reale della sua volontà è sempre anche un movimento del suo corpo; [...] il corpo tutto intero non è che volontà oggettivata, cioè divenuta rappresentazione.<sup>28</sup>

La «soluzione dell'enigma» «si chiama volontà», e può trovarla solo un individuo che sappia radicarsi nel mondo, innanzitutto attraverso il proprio corpo.

---

L'enigma  
e l'oriente.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

#### 4. Il corpo, l'Altro, lo specchio

L'importanza del tema del corpo in *Aracoeli* è uno degli aspetti più ostentati del romanzo.<sup>29</sup> Per Manuele, «il nostro proprio corpo» è «di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca» la più «cupa, e per noi stessi inconnoscibile» (*Ar*, p. 1333): esso «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. E in certe fasi cruciali, esso ci lega a sé nello stesso rapporto che lega un forzato alla ruota del suo supplizio» (*Ar*, p. 1353). Se, come vuole Schopenhauer, il soggetto deve la propria identità (nel senso letterale, di identificazione dell'uguaglianza di un oggetto rispetto a sé stesso) alla possibilità di riconoscersi nel proprio corpo, a Manuele questa possibilità è negata. Bloccato sin dalla nascita nella sua identità di fanciullo, crescendo, percepirà sempre il suo «corpo reale» come estraneo, come qualcosa che non rispecchia il suo io.

D'un tratto mi ha sorpreso, nello specchio, l'apparizione del mio corpo nudo. E subito ne ho ricevuto una sensazione già nota, ma pure sempre dubbiosa, disorientata e stupefatta: come all'intrusione di un estraneo. Mi è sempre più difficile (quasi un esercizio innaturale e penoso) riconoscermi nel *mio corpo*, voglio dire in quello *esteriore*. Nell'interno di me, secondo il

28 *Ivi*, pp. 161-162, corsivi miei. Cfr. anche Schopenhauer, *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, cit., p. 35: «Per suo mezzo [dell'intelletto] le sensazioni del corpo diventano il punto di partenza per l'intuizione di un mondo».

29 Non è un caso se, negli ultimi anni, *Aracoeli* sia stato oggetto di attenzione in quest'ottica da parte di studiosi interessati – da una prospettiva cognitivista – all'ormai noto (e fin troppo abusato) concetto di *embodiment* (cfr. M. Beltrami, *Elsa Morante's «Aracoeli»: A portrait of the mind as embodied*, in «Forum Italicum», 2017, 51/1, pp. 148-169).

mio senso nativo, il mio mestesso s'incarna ostinatamente in una forma perenne di fanciullo. Questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all'esterno, dev'essere una formazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio *corpo reale*. (*Ar*, p. 1170, corsivi miei)

L'idea di corpo come diversità non governabile che gode e soffre al di là della volontà dell'io è una delle forme più importanti in cui si esplica ed entra in gioco uno dei temi fondamentali di *Aracoeli*: il problema dell'alterità, della relazione con l'Altro<sup>30</sup> («l'intrusione di un estraneo»).

Che lo stretto legame tra corpo e alterità emerga con forza proprio mentre il protagonista si osserva «nello specchio» non è un caso. Quello del disconoscimento di sé nell'atto di specchiarsi è in effetti un *topos* (lo stesso Narciso all'inizio osservandosi non si riconosce)<sup>31</sup> che ha trovato nel Vitangelo Moscarda pirandelliano<sup>32</sup> il suo esempio più emblematico. In *Aracoeli*, l'immagine dello specchio – su cui si sono soffermati D'Angeli ed Emanuele Zinato – oltre a essere «la sede dell'antico binomio morantiano, delle menzogne e dei sortilegi»,<sup>33</sup> è il mezzo attraverso cui a Manuele riaffiora il primo ricordo di Aracoeli, «nelle forme ecfrastriche di una scena dipinta, l'immagine primigenia della simbiosi amorosa, la comunione con la madre durante l'allattamento». <sup>34</sup> È il mondo delle morgane, dei miraggi e delle finzioni; ma è anche il luogo di incontro con noi stessi e, soprattutto, di noi stessi come *altri*:

Un caso particolarissimo di visione del proprio aspetto esteriore si ha quando ci guardiamo allo specchio. Apparentemente qui ci vediamo senza alcuna mediazione. Ma non è così; noi restiamo in noi stessi e vediamo soltanto il nostro riflesso che non può diventare momento immediato della nostra visione e della nostra esperienza vissuta del mondo: noi vediamo il riflesso

30 Questo tema viene esplorato sotto molteplici punti di vista e con diversi approcci nel volume *The Power of Disturbance*, cit. (al suo interno, cfr. soprattutto R. West, *Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational Identity, and Other Perspectival Perplexities* in «*Aracoeli*», pp. 20-29).

31 «Se cupit imprudens» (Ovidio, *Metamorfosi*, III, 425).

32 «Mi accadde di sorprendermi all'improvviso in uno specchio [...] Non riconobbi in prima me stesso. Ebbi l'impressione d'un estraneo [...]. Dunque per gli altri sono quell'estraneo sorpreso nello specchio [...]. Come sopportare in me quest'estraneo? [...] condurre davanti allo specchio il mio corpo come estraneo a me e, come tale, pormelo davanti [...] era là anche lui, l'*estraneo*, di fronte a me, nello specchio» (L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* [1926], Einaudi, Torino 1994, pp. 19-23).

33 D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 62.

34 Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in «Aracoeli» di Elsa Morante*, cit., p. 40. Ecco il passo: «Forse, questa figura della cornice mi proviene dalla specchiera che esisteva effettivamente nella nostra prima stanza clandestina, da dove poi ci seguì nella nuova casa legittima dei Quartieri Alti. E là è rimasta [...] Ci si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante. [...] Non distinguo bene il suo vestito (una vestagliaetta lunga, di un colore fucsia?) ma riconosco il suo modo di scortarsene l'allacciatura dal petto, badando a sporgere appena la punta della mammella, con un pudore addirittura comico: di una che si vergogni perfino davanti al proprio cucciolo. Siamo, difatti, soli noi due nella camera; e sono io quel lattante dalla testolina nera che ogni tanto leva gli occhi verso di lei» (*Ar*, pp. 1046-1049).

del nostro aspetto esteriore, ma non noi stessi nel nostro aspetto esteriore, l'aspetto esteriore non abbraccia me tutt'intero, io sono davanti allo specchio e non dentro di esso; lo specchio può fornire soltanto il materiale per l'autoggettivazione, e nemmeno allo stato puro. In effetti, la nostra posizione davanti allo specchio è sempre piuttosto falsa: poiché ci manca un approccio a noi stessi dal di fuori, anche qui *ci immedesimiamo in un indeterminato possibile altro*, mediante il quale cerchiamo di trovare una posizione di valore nei riguardi di noi stessi, e, a partire dall'altro, cerchiamo anche qui di conferire vita e forma a noi stessi. [...] *nell'evento dell'autocontemplazione è coinvolto un secondo partecipante, un fittizio altro*.<sup>35</sup>

Lo specchio è un tentativo di guardarsi dall'esterno, di auto-oggettivarsi; tentativo che si rivela fallimentare quando si comprende la natura artefatta del suo riflesso: l'immagine che esso mi rimanda di me è sempre parziale e incompleta, perché costitutivamente priva del punto di vista dell'altro, e in quanto tale incapace di dirmi come mi mostro davvero al mondo. Di fronte allo specchio si replica il dramma di Vitangelo Moscarda: comprendere «*che io non ero per gli altri quel che finora avevo creduto di essere per me*». <sup>36</sup> Poiché infatti, in ultima analisi, è proprio in funzione del punto di vista dell'altro che cerco il mio riflesso, lo specchio si rivela il luogo di un incontro impossibile.

Dicono che, immergendosi allo specchio nei propri occhi – con attenzione cruciale e al tempo stesso con abbandono – si arrivi a distinguere finalmente in fondo alla pupilla l'ultimo Altro, anzi l'unico e vero Sestesso, il centro di ogni esistenza e della nostra, insomma quel punto che avrebbe nome Dio. Invece, nello stagno acquoso dei miei occhi, io non ho scorto altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo che vegeta segregato dentro di me. Sempre il medesimo, con la sua domanda d'amore ormai scaduta e inservibile, ma ostinata fino all'indecenza. (*Ar*, p. 1171)

Guardandosi negli occhi attraverso il proprio riflesso, Manuele non riesce a scorgere quell'«Altro» che è anche «l'unico e vero Sestesso». Vede solo l'ombra immutata di un uomo che, condannato a restare «sempre il medesimo» «niño tardivo», non è mai riuscito a crescere. Come fa con i principali nuclei dell'opera di Morante, *Aracoeli* drammatizza e porta alle

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

35 M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, trad. it. di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1988, pp. 30-31, corsivi miei.

36 Pirandello, *Uno, nessuno, e centomila*, cit., p. 29. Cfr. anche: «M'era accaduto tante volte d'infrantar gli occhi per caso nello specchio con qualcuno che stava a guardarmi nello specchio stesso. Io nello specchio non mi vedevo ed ero veduto; così l'altro, non si vedeva, ma vedeva il mio viso e si vedeva guardato da me. Se mi fossi sporto a vedermi anch'io nello specchio, avrei forse potuto esser visto ancora dall'altro, ma io no, non avrei più potuto vederlo. Non si può a un tempo vedersi e vedere che un altro sta a guardarci nello stesso specchio» (*ivi*, p. 24).

estreme conseguenze un tema che già si affacciava in modo enigmatico nel *Mondo salvato dai ragazzini*. La sezione dedicata *Agli I. M.* – e cioè agli “infelici molti” che costituiscono la maggioranza degli esseri viventi – si chiude infatti così:

C'era una volta  
 Una orfanella povera povera, la quale, all'età di circa un anno,  
 un bel giorno, ricevendo in regalo una cuffia nuova [...] fu messa per la prima volta davanti a uno specchio.  
 E in questo ignoto lei subito riconobbe l'amata cuffia in testa a una tale estranea. La gelosia la straziava e disperata essa esplorava dietro la lastra dello specchio alla caccia di quella ladra della sua cuffia.  
 Un incantesimo in quell'istante l'ha dannata e ancora l'incantata creatura sta lì, dietro la lastra dello specchio nera di polvere, che esplora alla cieca il furto orrendo con la sua bella cuffia turchina in capo.<sup>37</sup>

L'apologo della bambina che, guardandosi per la prima volta allo specchio, si vede come un'«estranea» è emblematico: l'incapacità di riconoscersi costituisce una condanna, perché impone all'individuo una ricerca identitaria disperata. È infatti questo «incantesimo» a impedire per sempre la crescita della creatura, che rimarrà bloccata «dietro la lastra dello specchio nera di polvere» alla ricerca di sé. Manuele è vittima della stessa coazione, e non a caso sarà proprio *lo specchio* la meta finale del suo viaggio.

Come infatti scopre durante il suo pellegrinaggio maniaco, la città verso cui è diretto, Almeria, «in arabo significa specchio» (*Ar*, p. 1087). Precisamente, *al-meria* significa “lo specchio”: *mir'ā* ('specchio') è una parola composta dalla radice del verbo vedere (*ra'ā*) più il prefisso usato per gli strumenti (*mi-*): lo specchio è cioè il mezzo che permette di vedere (*looking glass*, si dice d'altronde specchio anche in inglese). È ancora più chiaro, dunque, quanto sia importante il legame tra lo specchio e l'altro strumento del vedere in *Aracoeli*: gli occhiali.

## 5. Il monologo di Amleto

Gli occhiali, dice correttamente D'Angeli, svolgono una funzione opposta allo specchio: sono lo strumento brutale attraverso cui a Manuele si im-

37 E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in Ead., *Opere*, cit., vol. 2, p. 161; d'ora in avanti *MsR*.

pone la realtà del mondo esterno («quel mondo atroce», *Ar*, p. 1259) in tutta la sua violenta volgarità.<sup>38</sup> Sono il mezzo con cui si mostra il “mondo come rappresentazione” a chi sin dal principio è stato incapace di trovare «il punto di partenza per l'intuizione del mondo»,<sup>39</sup> cioè il corpo. Il gesto del protagonista di togliersi continuamente è la risposta fallimentare di chi alla verità spaventosa del fuori ha preferito le chimere rassicuranti delle proprie visioni. È il gesto di chi, sempre nei termini di Schopenhauer, non riesce a staccarsi dal mondo fenomenico elevandosi alla verità della conoscenza: «l'*autosoppressione della volontà* deriva dalla conoscenza».<sup>40</sup> Non a caso, secondo il filosofo, è proprio la vista il senso più nobile, il più lontano dalla volgarità che contraddistingue gli altri sensi, tutti irrimediabilmente compromessi con le funzioni organiche:

*La vista infatti non somiglia al funzionamento degli altri sensi: non è adatta di per sé a produrre direttamente mediante i suoi effetti sensibili una sensazione piacevole o spiacevole nell'organo; non ha alcun legame diretto con la volontà [...]. Nell'udito è già tutt'altra cosa: i suoni possono riuscire direttamente dolorosi o piacevoli per l'organo sensoriale [...]. Il tatto [...] è ancor più capace di esercitare tale influenza diretta sulla volontà [...]. Quanto agli odori essi sono sempre gradevoli o sgradevoli, e ancor più i sapori. Questi due ultimi sensi sono dunque quelli maggiormente inquinati dalla volontà, e perciò sono i meno nobili.*<sup>41</sup>

Certo, Manuele, nella sua follia, si dimostra comunque in grado di servirsi di altri «organi di senso occulti, senza corpo visibile [...] ma pure capaci di udire, di vedere».<sup>42</sup> Tuttavia, essi non lo portano alla conoscenza

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

38 «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. Ma il peggio mi aspettava fuori dalla bottega: dove la strada affollata, rutilante di neon e di fanali, m'investì col suo mai veduto spettacolo di orrore. Gli aspetti del mondo avevano preso, ai miei occhi, una chiarezza e un rilievo inusitati, che me li accusavano come un'unica violenza proteiforme. Non m'ero accorto mai, prima, di quanto fossero duri e brutali i segni sulle facce umane. Le loro pelli sembravano tutte conciate, e ostentavano rughe feroci, simili a sfregi incruditi con la sgorbia e anneriti con catrami. Fra l'uno e l'altro 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, cottenne capellute, forbici e coltelli, giacche gesticolanti senza mani, gambe tagliate, cinti erniari, ventriere e denti» (*Ar*, pp. 1258-1259).

39 Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 161.

40 *Ivi*, p. 565.

41 *Ivi*, p. 293.

42 «Non so come gli scienziati spieghino l'esistenza, dentro la nostra materia corporale, di questi organi di senso occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti; ma pure capaci di udire, di vedere, e di ogni sensazione della natura, e anche di altre. Si direbbero forniti di antenne e scandagli. Agiscono in una zona esclusa dallo spazio però di movimento illimitato. E là in quella si avvera (almeno finché noi viviamo) la resurrezione carnale dei corpi» (*Ar*, pp. 1047-1048).



za, perché lo relegano in un *al di qua* del fenomeno («agiscono in una zona esclusa dallo spazio però di movimento illimitato», *Ar*, p. 1047), in quell'universo edenico e primigenio da cui Manuele non è mai uscito e in cui brama ostinatamente di ritornare – o meglio, di regredire:

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

È un luogo anteriore alla propria nascita quello che cerca Manuele; è il luogo che non ha mai conosciuto il *principium individuationis* né, tanto meno, la manifestazione antropomorfa di quest'ultimo: il corpo. Ma la verità non è al di qua del *principium* bensì *oltre* esso. Seppur in forma interrogativa, questa consapevolezza emerge nel romanzo in modo esplicito, quando Manuele avanza un dubbio amletico sul «gioco equivoco della cacciata» dall'Eden:

I nostri organi di senso, in realtà, sono delle mutilazioni. Eravamo integri, prima della Genesi; e può darsi che la cacciata dall'Eden vada intesa, nel suo senso occulto, per un gioco ambiguo e provocatorio: «Avete mangiato il frutto *proibito*», dice la sentenza del Signore, «ma non quello *segreto* della vita, che io, Padrone del giardino, vi tengo nascosto, perché vi renderebbe uguali agli dei». Ora, il gioco equivoco della cacciata potrebbe insinuarsi in questo punto: in realtà, *le porte stesse che ci hanno chiuso il giardino dell'Eden ci hanno aperto i giardini innumerevoli del mondo. E dove si nasconde, allora, il frutto segreto? Di là, o di qua dalle porte?* Su questo, la sentenza è muta. Muta o cifrata? Nel secondo caso, proprio il suo silenzio ambiguo ce ne indicherebbe, forse, la chiave. «Andatevene di qui», direbbe la sentenza rovesciata del Signore, «in virtù del frutto proibito, siete liberi dall'Eden, e vi si aprono i campi della terra, dove si nasconde il frutto segreto. Trovatelo, e sarete uguali agli dei». (*Ar*, p. 1289)

L'integrità originaria dell'indistinto è stata mutilata dal *principium individuationis*. Gli «organi di senso», come ricorda Schopenhauer,<sup>43</sup> sono la prima sorgente di ogni rappresentazione e la prima fonte di dolore. Ma,

43 «Le semplici modificazioni provate dagli organi dei sensi in virtù delle rispettive impressioni specifiche esterne, possono già essere chiamate rappresentazioni [...]. Questa conoscenza immediata del corpo, anteriore ad ogni impiego dell'intelletto, non è che una pura sensazione [...] la forma del nostro corpo non ci è rivelata dalla semplice sensibilità generale; ma soltanto in virtù della conoscenza, soltanto nella rappresentazione, soltanto nel cervello il nostro corpo appare come qualcosa di esteso, di articolato, di organico» (Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 54-55). «Ogni affezione violenta o anormale di questi organi è perciò dolorosa, cioè ripugna all'oggettività della volontà, a cui anche questi organi dunque appartengono» (*ivi*, p. 164).

il dubbio che qui si insinua tenta di rovesciare la sentenza della Genesi: piuttosto che una punizione per aver osato sapere, la cacciata del Signore potrebbe anche essere una possibilità di conoscenza, offerta all'uomo nei «giardini innumerevoli del mondo»: «siete liberi dall'Eden, e vi si aprono i campi della terra, dove si nasconde il frutto segreto». Non «di qua», ma «di là» dalle sue porte, finché la conoscenza non riuscirà a sopprimere quella volontà che è fonte di sofferenza. Solo così si raggiunge il «Nirvana dei sapienti» di cui parla Morante in *Pro o contro la bomba atomica*, che altro non è se non la *noluntas* schopenhaueriana:

L'uomo, lasciata la conoscenza dominata dal principio di ragion sufficiente, la considerazione delle cose particolari come tali, s'innalza con la concezione delle idee oltre il *principium individuationis*. La volontà come cosa in sé può allora manifestare la sua libertà, mettendo il fenomeno in una sorta di contraddizione con se stesso. Questo fatto, che si dice abnegazione, può spingere fino alla vera e propria soppressione dell'essenza in sé del nostro proprio essere.<sup>44</sup>

«La volontà di vivere come tale non può essere soppressa che dalla conoscenza».<sup>45</sup> Squarciare il velo di Maya significa conoscere; significa comprendere che il nucleo della nostra essenza è l'affermazione cieca e senza scopo di una «volontà di vivere» capace solo di riprodurre coattivamente «una riaffermazione del dolore e della morte come costitutivi essenziali della vita».<sup>46</sup>

Ogni biografia è una storia di dolore: ogni esistenza è di regola una serie ininterrotta di grandi e di piccole sciagure [...] forse non si troverà mai un uomo assennato e sincero, il quale, giunto alla fine della sua esistenza, si auguri di ricominciare da capo, e a tale prospettiva non preferisca di gran lunga il non essere. Qual è in fondo il contenuto essenziale del celebre monologo dell'*Amleto*?<sup>47</sup>

Il riferimento ad Amleto e al suo monologo richiama alla mente un importantissimo saggio di Morante, *I personaggi* (1950), dove l'autrice elabora un paradigma teorico cui si rifarà spesso nel corso degli anni.

Dunque: a ben guardare, i poeti e scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l'appunto, i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà:

- 1) *il Pelide Achille, ovvero il Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale;

44 *Ivi*, p. 428.

45 *Ivi*, p. 560.

46 *Ivi*, p. 463.

47 *Ivi*, p. 458.

- 2) *don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca salvezza nella finzione;
- 3) *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere.<sup>48</sup> (*PoC*, p. 1468)

Ancora, nel 1984, un anno prima della morte, parla dei «tre modelli ai quali si riferisce, per *lei*, ogni personaggio: Achille, che è la vita naturale; Don Quichotte, che è il sogno; Amleto, che è la disperazione, il rifiuto».<sup>49</sup> Si tratta insomma di una chiave interpretativa di lunga durata nell'immaginario dell'autrice, di cui non è difficile comprendere l'effettivo rilievo. Prescindendo dalle varie sfaccettature che ogni singolo personaggio poi concretamente mette in gioco,<sup>50</sup> a un primo sguardo le equivalenze tra questi e i personaggi principali dei romanzi di Morante sorgono spontanee: Arturo e Usepe sono Achille, Elisa è Don Chisciotte, Manuele è Amleto. Per quanto riguarda quest'ultimo, non penso sia un caso che proprio «disperazione» sia la parola chiave impiegata per descrivere il suo stato esistenziale: tra sostantivo e aggettivo, essa ricorre in *Aracoeli* ben ventisette volte. Ma è importante precisare che non si tratta di uno schema di tipi; questi personaggi non sono dei soggetti con ben definite qualificazioni, ma «i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà», come scrive l'autrice stessa. Morante «vuole ricondurre i personaggi a forme prime della conoscenza intuitiva della realtà».<sup>51</sup>

Un'ulteriore conferma di ciò, come nota Bardini, è il saggio *I tre Narcisi*, uscito nello stesso anno, dove la tripartizione «Narciso Felice», «Narciso Furioso», «Narciso Infelice», richiama chiaramente quella dei personaggi. È soprattutto quest'ultimo a interessarci: «Ludovica, ossia Narciso infelice» è «dei tre, il mostro più selvatico e l'enigma più strano», «non piace a se stessa, si giudica brutta, sgradevole, ignorante, e non dubita che anche gli altri siano della sua stessa opinione». Il suo «inconfessato riscat-

48 Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1468.

49 E. Morante in un'intervista riportata da J.-N. Schifano, *La divina barbara*, in *Cahiers Elsa Morante*, a cura di J.-N. Schifano, T. Notarbartolo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, p. 8. Cfr. anche: «Selon moi, il y a trois types de héros pour les romans: Achille, l'homme heureux qui accepte la réalité avec nature; Don Quischoffe, qui refuse la réalité et s'en fabrique une autre, par sortilège et fiction; Hamlet, enfin, qui refuse la réalité, n'en forge point d'autre et ne peut vivre» (E. Morante in un'intervista di M. David, *Entretien. Elsa Morante*, in «Le Monde», 13 aprile 1968, p. VIII).

50 «Elisa è un personaggio ancipite tra don Chisciotte e Amleto [...]. Arturo, al contrario, è un personaggio più simile ad Achille, "il Greco dell'età felice"» (M. Bardini, *Arturo tra libri e Certezze Assolute*, in «Narrativa», XVII, 2000, pp. 89-99; pp. 90-91. Cfr. anche Bardini, *Morante Elsa*, cit. p. 371). Facendo eco a questa osservazione di Bardini, L. Danti scrive: «Sembra, invece, che anche Arturo rientri fra quei personaggi che risultano dalla mescolanza di più tipologie. Arturo è sì di base un Achille, ma in esso si innesta Don Chisciotte», in *Le prove del principe e i desideri del paggio: paradigmi mozartiani e ascendenze romanzesche del fanciullo Arturo*, in «Contemporanea», 18, 2020, pp. 65-72: p. 70.

51 Bardini, *Morante Elsa*, cit., p. 126.

to» è far convivere con quest'«odio» per sé stessa «l'idolatria»: «essere l'innamorata non ricambiata di se stessa», nutrire per sé lo stesso affetto «di una madre per un figlio malnato».

Non potendo, però, proclamare al mondo il proprio smodato affetto per un oggetto indegno, Ludovica è divenuta ipocrita, e, ostentando umiltà, si prodiga e sacrifica per il mondo. [...] Se non oserà sventolare il proprio sacrificio come una bandiera, ella offrirà a se stessa l'ultimo omaggio: il gusto di essere incompresa e sola. Una simile vocazione nasconde spesso l'egoismo più infernale.<sup>52</sup>

Amleto decide di non essere, Narciso infelice si sacrifica per il mondo. La scelta del primo è «rifiuto» dell'esistenza per «disperazione»; quella del secondo gesto «ipocrita» causato da una solitudine profonda. Esattamente tra questi due poli oscilla Manuele – che nel testo si definisce esplicitamente «canuto Narciso che non crepa» (*Ar*, p. 1172): da una parte, la volontà di annichilirsi attraverso un «pellegrinaggio maniaco» che sa già senza scopo; dall'altra, la richiesta e il compiacimento di essere ascoltato di cui il «monologo sregolato» è tragica testimonianza.

Da quella paura, comincio per me, *una vergogna suprema: la scoperta che morire mi era impossibile* [...]. Pretendevo di andare in cerca della morte; e invece era la grandezza che cercavo. Ma il mio destino non era la grandezza [...]. Io non so misurarmi con l'orrore della morte. [...] Questa è la mia vergogna. (*Ar*, pp. 1249-1250, corsivi miei)

La «vergogna» di Manuele è non sapersi misurare «con l'orrore della morte». Di nuovo, risuonano le parole del *Mondo come volontà e rappresentazione*: «un uomo che sia coraggioso quanto bisogna per accettare i fastidi e i dolori della vita [...] vedrebbe con indifferenza la morte che gli viene incontro». <sup>53</sup> Per Schopenhauer, «la facoltà di conoscenza» è ciò che distingue l'uomo dagli altri esseri viventi, elevandolo sino a una consapevolezza che è anche una condanna: avere piena coscienza del dolore e della morte insiti nel destino di ogni individuo. È il «privilegio terribile della ragione»<sup>54</sup> di cui parla Davide nella *Storia*, personaggio che, non a caso, costituisce una vera e propria prefigurazione di Manuele.<sup>55</sup> Eppure, la conoscenza è anche la sua unica possibilità di riscatto, perché solo essa può

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

52 Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 1472-1473.

53 Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 405.

54 Morante, *La Storia*, cit., p. 977.

55 Ne anticipa infatti il delirio allucinatorio (l'ordalia terminale che precede la sua morte) e il «monologo sregolato» (il discorso all'osteria del Testaccio). Su questo personaggio e sul complesso processo legato alla sua creazione cfr. il terzo capitolo di Zanardo, *Il poeta e la grazia*, cit. («L'utopia è il motore del mondo». Davide Segre).

portarlo a saper riconoscere «l'annichilimento continuo come un carattere inerente alla vita intera».<sup>56</sup> Davide lo ripete fino al delirio: «bisogna CAPIRE! Il fine vitale dell'uomo è: capire. La via diretta della rivoluzione è: capire».<sup>57</sup> Giunto a questo grado di autocoscienza Davide morirà, così come muore Narciso dopo aver (ri)conosciuto sé stesso nello specchio d'acqua: la clausola che condiziona l'esistenza di Narciso è, infatti, «una sorta di rovesciamento della massima del dio di Delfi, il celebre “conosci te stesso”»: «Il fanciullo – aveva vaticinato Tiresia – vivrà a lungo, se *non* conoscerà se stesso».<sup>58</sup> *Si se non noverit.*

Gloria Scarfone

## 5. Il nulla come meta finale

L'errore di Manuele è dunque duplice, perché affligge tanto l'intelletto e la sensibilità, generando «*parvenze* fuggitive, dubbiose fra la veglia e il semi-delirio» (*Ar*, p. 1302), quanto la ragione, innescando una serie di autoinganni che gli impediranno di comprendere la verità.<sup>59</sup>

Aracoeli si ammala gravemente di una nevrosi che la porta alla ninfomania.<sup>60</sup> Condotta presso i nonni, Manuele li sente spesso parlare di questo «*scandalo*» familiare; ma, ogni volta che gli si affaccia la possibilità di penetrare «quell'unico segreto», rifiuta la «chiave» per decifrarlo, si «interdice il segreto vietato di Aracoeli» (*Ar*, p. 1404). Manuele non chiede, non indaga; da bambino, come da adulto: «io non potevo scambiare domande e risposte se non col solo mestesso» (*Ar*, p. 1403). È questa coazione che gli ha impedito di farsi uomo e che ancora oggi lo condanna al monologo:

La tua morte tempestiva, nell'amputarmi di te, ha sbarrato la mia crescita, affinché la mia-tua invenzione bambina si serbasse immune eternamente dalla ragione. Solo una morte prematura può escludere i corpi adorati dai sordidi sepolcreti della norma e salvare la verità dell'assurdo contro i falsi della logica. A costo di calunniarti e maledirti e rinnegarti, *io non ho MAI voluto riconoscere la denunciata impossibile miseria del tuo ultimo segreto.* E così ti ringrazio per il nostro intrigo puerile. La tua terribile ambiguità –

56 Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 78.

57 Morante, *La Storia*, cit., p. 978.

58 M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 66-67.

59 «L'intelletto e la sensibilità non sono accessibili ai principi della ragione, proprio perché sono irrazionali. Ne risulta qui ciò che propriamente è la *parvenza* e ciò che è l'*errore*: la prima è l'inganno dell'*intelletto*, il secondo l'inganno della *ragione*: la prima è opposta alla *realtà*, il secondo alla *verità*» (Schopenhauer, *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, cit., p. 46).

60 Sulla nevrosi-follia della protagonista femminile di questo romanzo – opposta e speculare a quella di Manuele, in quanto esito di una degenerazione atavica e non di un eccesso della ragione – cfr. A. Giorgio, *Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's «Aracoeli»*, in «MLN», 109/1, 1994, pp. 93-116.

tua buiezza e imbroglione, tuo scandalo tuo splendore – mi accompagnerà, giocando, al traguardo del vuoto. Che tu sia benedetta, mamita, per il tuo alibi.

E così, *io volevo lasciare indeciftrato quel teorema delatorio.* (Ar, p. 1404, corsivi miei)

Manuele non ha «MAI» voluto conoscere la vera storia della madre, non ha mai accettato di fare i conti con la sua malattia, votandosi a un amore idolatra che lo ha portato sino «al traguardo del vuoto» in cui ora, «a 43 anni» (Ar, p. 1404), si trova. Il suo viaggio memoriale consiste nel disvelamento di questo *Familienroman* che, sin da bambino, si è fabbricato negli anni, «immune eternamente dalla ragione» e dai «falsi della logica»; in nome di una «verità dell'assurdo» che, però, non sembra offrire riscatto.

È il problema centrale di tutta la seconda fase della produzione di Morante, inaugurata dal *Mondo salvato dai ragazzini*: il tentativo di trovare una razionalità altra in grado di riscattare la condanna della ragione («il cervello è una macchina furba e idiota, che la natura ci ha fabbricato studiandola apposta per escluderci dallo spettacolo reale», *MsR*, p. 65) si rivela fallimentare. I «Felici» che riescono a squarciare il velo di Maya, come vuole l'appellativo usato da Morante, sono «Pochi» e nulla possono per gli «Infelici Molti», ai quali resta solo la negazione disperata di una risposta che non si può accettare («ridomandare la risposta, e negarla in eterno, / è la loro scelta disperata», *MsR*, p. 119 – dove, ancora, la parola chiave è *disperazione*). Nella *Parentesi*. Agli F. P. leggiamo:

La vostra sostanza è conoscere  
che questa macchina lacerante da noi chiamata *il corpo*  
non era se non un rifugio sepolcrale  
della paura e del desiderio.  
[...] Perdonate, perdona  
a noi se non sappiamo morire, e così non conosciamo  
il morire.  
Noi siamo la fame di esistere  
sciame parassita d'una fossa delirata in sogno. (*MsR*, pp. 144-145)

Al contrario degli infelici molti che sono «la fame di esistere» (*voluntas*), i F. P. «sanno morire» perché «conoscono il morire» (*noluntas*): anche qui, mi sembra, ritroviamo i due poli schopenhaueriani. I Felici Pochi sono in un luogo «dov'è la liberazione dai desideri, e prima di tutto / dal desiderio assurdo di una soluzione del teorema»; perché sanno «che pure il desiderio del paradiso è servile» (*MsR*, p. 141). Sono i due poli della *Serata a Colono*, dove Edipo – prima anticipazione di Davi-

di Segre e di Manuele<sup>61</sup> – si definisce in opposizione ad Apollo: «LUI, non nato, splende impassibile nell'affermazione della sua morte eterna, mentre io brucio nella mia negazione disperata» (*MsR*, p. 99). Da una parte, l'affermazione della *noluntas*, dall'altra, la negazione disperata della morte (dove, di nuovo, *disperazione* è parola chiave). Poiché l'individuo difficilmente potrà smettere di volere,<sup>62</sup> «la pena che si paga per essere nati / è di non poter più morire» (*MsR*, p. 72). «Credo nell'ignoranza e nei sogni e nel delirio / credo in tutte le storie più prodigiose o idolatriche / e in tutte le cose impossibili. / Solo nella mia morte, io, / non credo» (*MsR*, pp. 102-103), afferma Edipo, consapevole che «la speranza / non è altro che un alibi della paura» (*MsR*, p. 84).

Sono solo alcuni dei punti di incontro tra *Il mondo salvato dai ragazzini* e *Il mondo come volontà e rappresentazione* (già l'incipit dei due titoli è significativo) che, passando per *La Storia*, arriveranno ad *Aracoeli*. Si pensi anche al rapporto tra Manuele e lo zio Manuel, smaccata dialettica tra un Io e il suo Ideale,<sup>63</sup> che replica quella tra Edipo ed Apollo. «Manuel! Manuel!! la tua grandezza è tale che nessun amore potrebbe bastarti. Nel tempo che io m'impiccolivo, tu crescevi. E ormai ti sei tanto ingrandito, che mi fai orrore. Io non so misurarmi con l'orrore della morte» (*Ar*, p. 1250). Combattente caduto durante la guerra civile spagnola, Manuel ha saputo crescere e affrontare la morte – e per di più, lo ha fatto da eroe. È il «doppio trionfante e glorioso»<sup>64</sup> del protagonista, e il dialogo immaginario che intrattiene con il nipote inscena l'eloquente drammatizzazione

61 «Diagnosi... sindrome delirante / paranoide... Psicosi tossica... [...] / Alcoolizzato... Sospetto / ricorso narcotici... tossicomania [...]. Allucinazioni visive e /auditive mi-sconoscimenti di persone e di luoghi disorientato nel tempo» (*MsR*, p. 47); «QUESTO MESTESSO / RIFIUTATO DAL CIELO, QUESTO / PISCHELLO BASTARDO E DEFORME, / NON È CHE IL BRUTTO ROVESCIO DEGRADATO / DEL MESTESSO VERO: L'EDIPO RE! / E MEGLIO PER ME SAREBBE NON ESSERE NATO» (*MsR*, p. 95); «si sì / era questo / che io volevo / sempre / io volevo / tornare al corpo / dove sono nato» (*MsR*, p. 113).

62 «Siccome ciò che la volontà vuole è pur sempre la vita, perché la vita non è che la manifestazione della volontà per mezzo della rappresentazione, è solo un pleonasma dire "volontà di vivere", invece che semplicemente "volontà"» (Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 393-394).

63 «Il mio EROE fu e rimane, a tutt'oggi sempre uno: mio zio Manuel» (*Ar*, p. 1042). Il riferimento è ai concetti di *Ideale dell'Io (Ichideal)* e *Io ideale (Ideal-Ich)*. Nei termini di Freud, quest'ideale è ciò cui «l'Io si commisura, che emula, e la cui esigenza di una sempre più ampia perfezione si sforza di adempiere»; è ciò che l'individuo vorrebbe esasperatamente essere, il modello cui tenta ostinatamente di conformarsi. Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni). Lezione 31. La scomposizione della personalità psichica (1932)*, in Id., *Opere*, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino 1966-1980, vol. 11, 1930-1938. *L'uomo Mosè e la religione monoteista e altri scritti*, p. 177. Entrambi i termini sono conosciuti da Freud, che tuttavia non giunge a elaborare nei suoi scritti una netta distinzione concettuale tra i due, come faranno invece i suoi successori (in particolare Hermann Nunberg e Jacques Lacan), i quali definiscono l'*Ideal-Ich* come un ideale di onnipotenza che si sviluppa sul modello del narcisismo infantile, di contro a un *Ichideal* inteso come versione più evoluta del primitivo io ideale, una specifica accezione del Super-io, non legata tanto al senso di colpa quanto piuttosto a quello di inferiorità.

64 D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 69.

del motivo dostoevskijano del *Sosia*: dietro l'antagonismo esteriore di due individui si cela in realtà il conflitto interiore di un singolo.

«Perché mi chiami Manuel? Io sono Manuele».

«Io parlo spagnolo. Manuele, in spagnolo fa Manuel».

«Manuel è il nome tuo».

«In italiano, Manuel fa Manuele. Ma tu, con chi discorri?! Io non porto nessun nome, e non mi trovo qua né là né da nessuna parte. Io sono morto, e tu sei pazzo, perché parli da solo. Non lo vedi, che tutti ti guardano e ridacchiano?».

«Io vado a El Almendral».

«A che fare? non c'è nessuno là. Vai pure, così lo vedrai tu stesso, che là non c'è nessuno».

«E lei? Niente puoi dirmi, di lei? di Aracoeli?».

«È proprio chiaro che tu sei pazzo. Che c'è da dire più, su QUELLI? Quelli non si trovano in nessun punto, con nessun mezzo, nemmeno coi calcoli negativi. Sono scancellati pure dal conto dei morti. *Ma perché fingi di non saperlo? Tu, per primo, lo sai*».

«Che cosa, io so? Che cosa so?».

(Manuel ride): «Che Aracoeli è finita all'inferno».

Manuel ride, e anch'io rido. (Tu sei un falso Manuel e parli a vanvera).

(*Ar*, p. 1251, corsivi miei)

Manuele rifiuta la verità, che pure – dice bene Manuel – conosce benissimo («Tu, per primo, lo sai»). Il dialogo tra il protagonista e lo zio – che qui si presenta in modo esplicito come un dialogo tra l'io e il suo doppio (ovvero come un dialogo interiore) – drammatizza in modo palese l'atto della *denegazione*. Infatti, esso non sortisce nessun effetto, perché Manuele ribadisce il suo rifiuto della verità delegittimandone la fonte: «Tu sei un falso Manuel e parli a vanvera». Seguendo un ragionamento tutto sommato logico – lo zio è morto e quindi la sua presenza è una chiara proiezione della propria fantasia – il protagonista respinge la verità che quella proiezione porta con sé.

Come abbiamo già visto, il narratore sa sin dall'inizio che «ritrovare Aracoeli» è un «folle pretesto» (*Ar*, p. 1065): «per quanto, nell'iniziarmi a questo mio pellegrinaggio maniaco, io mi fingessi una direzione e una mèta, in realtà non mi nascondevo, fino dalla partenza, d'essere lo zimbello di me stesso: laggiù nella Sierra, né più né meno che altrove, niente e nessuno mi aspetta da parte di Aracoeli» (*Ar*, p. 1067). Prima di intraprendere il proprio viaggio spaziale, Manuele sa che la sua meta è la *nulla*. Il viaggio memoriale è allora, in quest'ottica, il tentativo di dare un senso a quel nulla e riscattarlo.

*Chi dice negazione, soppressione, conversione della volontà, dice in pari tempo soppressione del mondo, che ne è lo specchio.* Non vedendo più la



volontà in questo suo specchio, ci domandiamo, inutilmente, dove sia fuggita [...]. Con la libera negazione, con il sacrificio della volontà, vengono soppressi anche i suoi fenomeni [...]. Se non c'è più volontà, non c'è più rappresentazione, non c'è più mondo.

Di fronte a noi non resta, dunque, che il nulla. [...]

Quel *nulla* che si delinea quale *meta finale* al di là della santità e della virtù [...]. Lo riconosciamo francamente: per coloro che sono ancora animati dal volere, ciò che resta dopo la totale soppressione della volontà è il vero e assoluto nulla. Ma, viceversa, per coloro in cui la volontà si è convertita e soppressa, è proprio *questo mondo così reale, con tutti i suoi soli e le sue vie lattee, ad essere il nulla*.<sup>65</sup>

Le ultime parole del *Mondo come volontà e rappresentazione* fanno del «nulla» la «meta finale» di ogni uomo: sia degli “infelici pochi” che non sanno sopprimere la volontà votandosi a una continua disperazione, sia dei “felici pochi” che riescono a negare il mondo come rappresentazione attraverso la conoscenza. Quale dei due sia il destino di Manuele, lo mostra in modo tragico ed eloquente l'ultimo dialogo immaginario che ha con la madre:

«Volevo dirti che tutto mi fa paura».

«E più di tutto, che?».

«Aver peccato».

«Tu! E dove hai peccato tu povero niño?!».

«Dovunque, ho peccato. Nelle intenzioni e 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 e non capirò mai niente».

«Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire». (*Ar*, pp. 1427-1428)

## 6. Il realismo creaturale

Un luogo comune critico vuole che la seconda fase della produzione morantiana sia, rispetto alla prima, meno coesa, più eterogenea<sup>66</sup> e, soprattutto, più ideologica. Lo stesso luogo comune tende a vedere in queste caratteristiche un difetto – quando non, addirittura, un atto di cui la scrit-

65 Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 573-576, corsivi miei.

66 «L'opposizione implicita tra semplice e complesso, che può sembrare forzosa, ma proprio per questo più significativa, lascia nel primo campo le epopee dell'individuo e delle relazioni familiari, la compattezza mitica di *Menzogna e sortilegio* e dell'*Isola di Arturo*, e anche le loro variazioni e diffrazioni che costituiscono lo *Scialle andaluso*; al secondo affida una scommessa, un progetto, un rischio di cui il lirismo inquieto e sperimentale del *Mondo salvato* costituisce il momento incipitario [...], mentre la generalità planetaria della *Storia* e il conclusivo disfacimento di *Aracoeli* ne deriveranno fino a costituire una forma compatta di macrotesto». Cfr. G. Paduano, *La svolta nella produzione di Elsa Morante. Domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su «Aracoeli»)*, in «Studi novecenteschi», 21, 47-48, 1994, pp. 303-319; p. 303.

trice non sarebbe stata all'altezza.<sup>67</sup> In quest'ottica, il dibattito sulla *Storia* è stato l'esito più eloquente di un'incapacità: accettare la compresenza di ideologia e antistoricismo che contraddistingue l'opera di Morante, accettare che la Storia non si dà se non nella tragedia del singolo, e che a sua volta dietro questa tragedia c'è un sostrato creaturale irriducibile alle grandi vicende collettive. Lo hanno mostrato Tiziana de Rogatis e Katrin Wehling-Giorgi parlando di «realismo traumatico» per *La Storia*: «The figurative nexuses of the traumatic archetype staged by *History* derive from a pre-political dimension; however, the latter develops through an acute phenomenology of the political sphere».<sup>68</sup>

È un aspetto che, seppure in maniera diversa, è valido anche per *Aracoeli*, un testo in cui il legame tra microstoria e macrostoria è marcato da una fitta griglia cronologico-allegorica che salda la vicenda privata di Manuele ad alcune delle più grandi tragedie del Novecento europeo: la data di nascita di Manuele (4 novembre 1932) rimanda all'ascesa del nazismo in Germania; il matrimonio di Eugenio e Aracoeli e il conseguente trasferimento ai Quartieri Alti avviene all'inizio delle guerre di Spagna e d'Etiopia; lo zio Manuel muore combattente in Spagna nel 1938, quando vengono promulgate le leggi razziali; nell'anno dello scoppio della guerra e della conquista franchista della Spagna muoiono la piccola Carina e Aracoeli; nel 1946 muore Eugenio e nasce la Repubblica Italiana. Lo stesso viaggio che Manuele compie nei primi giorni del novembre 1975 inizia all'insegna di una vicenda simbolica precisa per chiunque ricordi cosa è successo in quei giorni: l'assassinio di Pasolini.<sup>69</sup> Il filo rosso che collega micro e macrostoria è fitto, eppure resta celato; dimensione prepolitica e politica si incontrano anche là dove «cracks, marks, ellipses, metamorphoses, and multiplications»<sup>70</sup> fungono da verbalizzazione individuale di un trauma collettivo.

Sin da *Menzogna e sortilegio*, Morante è un'autrice orgogliosamente fuori tempo, che fa dell'anacronismo e del sincretismo culturale punti di forza della propria poetica. Rifarsi a Schopenhauer e legare la riflessione sulla memoria a quella sulla follia all'altezza degli anni Ottanta non è

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

67 «Se fosse rimasta in un suo mondo fantastico e surreale di ragazzini e di animali sarebbe restata nel cerchio di una sensibilità forse angusta ma sicura, non avrebbe venduto centomila copie in un mese ma avrebbe approfondito la sua ferita esistenziale [...]. Ha voluto misurarsi con la Storia [...] non ce l'ha fatta» (R. Luperini in A. Borghesi, *L'anno della «Storia». 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 226-227).

68 T. de Rogatis, K. Wehling-Giorgi, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, in «allegoria», 83, 2021, pp. 169-183: p. 171.

69 Cfr. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit. p. 18.

70 De Rogatis, Wehling-Giorgi, *Traumatic Realism*, cit., p. 170.

affatto un gesto scontato. Non lo è perché Schopenhauer era già ampiamente penetrato nel romanzo del primo Novecento (Mann, Proust, Pirandello, Svevo); non lo è, poi, perché il problema della follia era in quegli anni dominio dell'antipsichiatria. E Morante lo sa benissimo, perché la sua dura denuncia delle schematizzazioni nosografiche viene anche da lì, com'è palese soprattutto nel *Mondo salvato dai ragazzini*.<sup>71</sup> Foucault, Laing e Basaglia sono il retroterra culturale, Schopenhauer è l'elemento creaturale che permette di dare un sovrappiù di senso al realismo di Morante, gettando un ponte tra la singolarità della parabola biografica dei personaggi e l'universalità della loro vicenda esistenziale.

«Creaturalità» è un concetto che torna spesso nella critica sull'autrice,<sup>72</sup> e che, più o meno allusivamente, rimanda alla nozione auerbachiana di *realismo creaturale*.<sup>73</sup> Pochi tuttavia l'hanno nominata in modo franco, perché farlo avrebbe significato chiamare in causa quella categoria di realismo che l'intero clima culturale del secondo Novecento ci aveva insegnato a rifiutare. Il primo a parlare di realismo per Morante era stato Lukács, che aveva riconosciuto nel romanzo d'esordio della scrittrice la grammatica del grande realismo ottocentesco.<sup>74</sup> Ma l'arcipelago dei realismi è un arcipelago plurale. Lo ha mostrato di recente Tiziana de Rogatis, che, ancora prima di parlare di realismo traumatico per la *Storia*, ha letto attraverso la chiave del *realismo stregato* il prisma allucinato e visionario che rifrange la patina incantata di *Menzogna e sortilegio*.<sup>75</sup> Il realismo cre-

71 «SCHEDE PERSONALE: Individuo inqualificabile [...] Risulta affetto da forma inenarrabile / virulenta epidemica atipica intrattabile. DIAGNOSI: indagnosticabile. PROGNOSI: impronosticabile. MORALE: [...] Minaccia la salute pubblica!» (MsR, pp. 203-204).

72 Si ritrova a partire dal dibattito degli anni Settanta sulla *Storia* (oggi riportato quasi integralmente in Borghesi, *L'anno della «Storia»*, cit.). È stato però soprattutto Mengaldo a farne una cifra stilistica di Morante: «quella ricchezza linguistica e stilistica [...] è funzione della profonda creaturalità della scrittrice, del suo senso del carattere inconfondibile e prezioso di tutto ciò che vive: una creaturalità onniante e imparziale, che tende ad annullare l'opposizione di euforico e disforico» (P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», 21, 47-48, 1994, pp. 11-36: p. 12). L'aggettivo «creaturale» è un termine che torna spesso anche nella classica monografia di Rosa (G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, il Saggiatore, Milano 1995); più recentemente, invece, Porciani ha parlato di «realismo creaturale» per *La Storia* (cfr. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 240-241).

73 Auerbach lo introduce e sviluppa soprattutto nel cap. X. («Madame du Chastel») dedicato ad Antoine de la Sale e all'anonimo autore di *Quinze Joyes de mariage* (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, vol. 1, pp. 253-284).

74 Cfr. *Fortuna critica*, in Morante, *Opere*, cit., vol. 2, p. 1676. Sul legame tra il filosofo ungherese e Morante ha scritto di recente S. Giroletti, *Il realismo nuovo di «Menzogna e sortilegio»: Morante e Lukács*, in *Le costanti e le varianti*, a cura di G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, M. Tasca, Del Vecchio, Roma 2021, vol. 1, pp. 543-559.

75 T. de Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile* in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante, in «allegoria», 80, 2019, pp. 97-124; Ead., *Commentare il realismo stregato di «Menzogna e sortilegio»*, in *La Pratica del commento 3. Il canone: inclusioni ed esclusioni*, a cura di T. de Rogatis, D. Brogi T. Mariani, Pacini, Pisa 2020, pp. 165-190.

aturale è un realismo antropologico che sta al di qua di ogni storicismo, ed è forse qui l'apparente paradosso del realismo di Morante dal *Mondo salvato dai ragazzini* in poi: le sue opere più impegnate e politiche sono anche quelle più coraggiosamente creaturali, quelle più lontane da un'idea teleologica della storia e più interessate alla dimensione biologica – prima che sociale – dell'esistenza (e in ciò sta uno dei principali motivi di rifiuto dell'ideologia della *Storia*).<sup>76</sup>

Il *Kreatürlich* riguarda ciò che è comune a tutti gli uomini in quanto esseri che, in radicale opposizione al divino, sono limitati e finiti; ha a che fare con la sofferenza, soprattutto corporea, delle creature umane; parla di una fragilità organica che è causa di malattia, decadimento e morte; offre un'immagine dell'esistenza al contempo realistica e tragica, perché inseparabile dallo spettro della morte e dalla coscienza costante di dover morire. «Realismo creaturale è la rappresentazione della vita umana nei suoi tratti elementari e comuni a tutti gli uomini, vale a dire nella sua dimensione fisica e biologica piuttosto che in quella sociale».<sup>77</sup> Per Schopenhauer tutte le affezioni degli organi corporei sono fonte di sofferenza, ogni biografia è una storia di dolore e la meta di ogni uomo è il nulla. Sotto la veste sociale dell'uomo «non v'è nulla fuor che la carne, che vecchiaia e malattia deturperanno e morte e putredine distruggeranno».<sup>78</sup> La grandezza dell'ultimo romanzo morantiano sta anche nella sua capacità di metterci di fronte a questa condizione.

---

L'enigma  
e l'orientale.  
Elsa Morante  
e Schopenhauer

76 «Accusata di aver scritto un romanzo rinunciatario, Morante aveva invece molto riflettuto sulla *Bhavadgītā*, sull'agire e non-agire, e sull'esperienza zen che non si risolve in un annichilimento ma nel risveglio, nel riconoscere che tutte le cose sono così come sono» (Borghesi, *L'anno della «Storia»*, cit., p. 344).

77 R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Artemide, Roma 2013, p. 157.

78 Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. 1, p. 272.