

Francesca Nieddu

«Destinazione Aracoeli»: riandare al materno con il corpo della memoria

In questo saggio si cercherà di comprendere il significato del viaggio, memoriale e verso Gergal, compiuto dal protagonista di *Aracoeli*, Manuele, sotto il segno delle esperienze percettive e sensoriali come condizioni che consentono di elaborare l'ambiguità della figura materna. Sarà la memoria del corpo a mediare questo incontro secondo leggi che rompono gli schemi della logica e della razionalità. In questo percorso esperienziale e memoriale giocano un ruolo di fondamentale importanza tre cartoline andaluse che orientano il protagonista nel raggiungimento della sua destinazione e veicolano, attraverso la loro risemantizzazione, l'approccio al ricordo materno.

In this essay I will attempt to understand the meaning of the journey, both memorial and towards Gergal, made by the protagonist of Aracoeli, Manuele, under the sign of perceptive and sensorial experiences as conditions that allow to reflect on/analyse the ambiguity of the mother figure. The memory of the body will mediate this encounter according to laws that break the mould of logic and rationality. Three Andalusian postcards play an essential role throughout this experiential and memorial journey, guiding the protagonist in reaching his destination, and conveying, through their resemantization, the approach to the maternal memory.

Nel suo viaggio, da Milano a Gergal, Manuele sceglie la memoria e il sogno, così come le immagini in formato cartolina come *medium* privilegiati per il recupero del ricordo materno e della sua ambiguità: l'esser stata sia la madre amorevole sia la madre del sofferto abbandono. Le immagini risignificate dal protagonista Manuele dall'infanzia all'età adulta, così come la dimensione onirica e memoriale che consente l'armonia di stati di norma opposti, aiutano il protagonista a comprendere la natura ibrida di Aracoeli. Nella prima parte del saggio, *Il sogno e la memoria: mezzi per «la resurrezione carnale» del materno*, si indagherà il ruolo svolto dalla memoria del corpo nella rievocazione percettiva del materno, anche come esperienza non normativa vissuta dal protagonista. Nella seconda parte, *Le tre cartoline andaluse*, si cercherà invece di approfondire il ruolo narrativo svolto dalle allucinazioni visive e uditive, così come dalle tre cartoline andaluse, nell'esperienza memoriale del materno e nell'agnizione della sua terra, l'Andalusia.

1. *Il sogno e la memoria: mezzi per «la resurrezione carnale» del materno*

Nel settembre 1988 Goliarda Sapienza annota sulle pagine di un suo taccuino:

Incontro Dario Bellezza, mi offre un caffè. Dice di Luca: “È la Morante che se l’è chiamato nella sua tomba. Elsa era mortale, aveva solo la morte”. Ecco un’altra madre, a detta del “figlio” Dario, che semina morte. Ma che vogliono questi figli dalla propria madre?!¹

Dalle parole di Bellezza emerge l’idea di una maternità, seppur solo letteraria, che veicola con sé l’idea della morte. Un’immagine simile a quella che troviamo in *Aracoeli*, dove il protagonista, Manuele, guarda alla madre come una figura difficile da definire perché è colei che nel dare la vita destina alla morte.² Nelle parole del figlio il corpo materno, in vita oggetto d’amore, è il corpo che chiama verso la morte: «Allora il corpo d’amore che mi adescava alla morte era mia madre».³ La madre è insomma una figura ambivalente che rende il luogo della morte, grazie alla sua presenza, una «cuccia dolcissima».⁴

Morante recupera il materno e lo rappresenta attraverso i ricordi del figlio Manuele come archetipo la cui numinosità risiede nella *coniunctio oppositorum*. *Aracoeli* si coglie in una polarità essenziale tra vita e morte, tra madre donatrice di vita e madre che destina alla morte, una figura ibrida come viene definita da Manuele. Il suo essere ibrido le consente di sostituire all’*aut aut* il “sia...sia”, così da incarnare sia la madre delle «1400 giornate a Totetaco»⁵ che la madre «dolorante e lacerata»⁶ dei Quartieri Alti, sia la madre pudica dallo sguardo risplendente che la madre lussuriosa dallo sguardo opaco. Solo accettando la simultaneità dell’alterità Manuel è in grado di «accettare in pace l’armonioso contrario dell’“altro”»: ⁷ «E io le amo entrambe: non come uno conteso fra due amori, ma come l’amante di un ibrido, di cui, nell’orgasmo, non riconosce le specie, né capisce le trame».⁸

In “*Scene Madri*”: *Visioni Psicoanalitiche da Aracoeli a Volver*, Vittorio Lingiardi ricorda come sia la presenza alternata dei poli positivo e negativo a rendere psichicamente tollerabile «la potenza ambivalente del sentimento materno».⁹ Il bambino che si relaziona al genitore traumatizzante tende a frammentarlo in due, isolando ed evocando separatamente il lato persecutorio da quello idealizzato. Il

¹ G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa: taccuini 1976-1989*, Torino, Einaudi, 2011, p. 130. Luca Coppola (1957-1988) fu regista teatrale e giornalista. Finì misteriosamente assassinato a Mazara del Vallo nella notte tra il 20 e il 21 luglio, probabilmente verso le tre, insieme ad un amico. Nella lettera (1977) e nelle due cartoline (1979 e 1985) inviate da Luca a Elsa emerge la profonda stima e affetto che il regista nutriva per la scrittrice. Scrive di sé «una persona innamorata dei tuoi libri quindi di te». *L’amata: lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, Torino, Einaudi, 2012, p. 546.

² «La morte (a cui tu mi votasti col generarmi) è sadica e carnivora per sua natura». Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 120.

³ Ivi, p. 165.

⁴ «Se pensavo a *Aracoeli* e a *Balletto*, il luogo della morte mi si offriva quale una cuccia dolcissima dove ci si abbraccia stretti insieme». *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 141.

⁶ Ivi, p. 292.

⁷ G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 49.

⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 29.

⁹ Si veda il saggio di Vittorio Lingiardi, “*Scene madri*”: *Visioni psicoanalitiche da Aracoeli a Volver*, in «Nuovi Argomenti», 57, 2012, pp. 169-187.

«power of disturbance»¹⁰ di Aracoeli risiede allora nella trascendenza della «regola della scissione difensiva»,¹¹ presentandosi nel ricordo ibrida, contemporaneamente *care giver* e madre respingente:

Allora lei mi disse piano, come un bacio nell'orecchio: "Manuelito! Manuelito!". E portando le mie due mani sulle proprie guance, e premendole con le sue palme, mi domandò, con una voce piccola e forastica, tintinnante come un vetro frantumato: "Sei sempre il mio niño? Sei sempre il niño mio?" La mia risposta era là pronta, ma lei brusca la scansò, liberandosi le guance dalle mie mani, nell'atto di chi si strappa una benda. E proferì con un'altra voce, indurita, piatta e sconciata come da un'operazione feroce di restauro: "E invece, io non sono più la tua mamita"¹²

La doppiezza di Aracoeli inizia dal nome, la cui origine è descritta nell'incipit del romanzo: «Per caso, i suoi genitori portavano, di nascita, l'uno e l'altra, il medesimo cognome MUÑOZ: così che lei, secondo l'uso spagnolo, portava il doppio cognome Muñoz Muñoz. Di suo nome di battesimo, si chiamava Aracoeli». ¹³ Non solo il suo cognome, anche il nome è doppio perché composto dalle parole latine *Ara* e *coeli*, altare del cielo. L'insistenza con cui Manuele evoca il motivo del doppio potrebbe forse leggersi come un tentativo di giustificazione razionale, un *nomen omen*, che spiega l'esistenza di due Aracoeli: la fedele madre-ragazza e l'intrusa che, abbandonandolo, lo ha reso orfano prima ancora di morire.¹⁴ La particolarità di questo nome, diverso da quelli della città in cui Manuele cresce, si imprime nella sua memoria come l'immagine di una «cornice tortile e massiccia, dipinta d'oro»¹⁵ che imprigiona la madre. Una cornice immaginata che richiama alla mente una specchiera realmente posseduta. Il motivo del doppio incontra allora quello del riflesso, perché il primo ricordo dell'unione edenica e preverbale tra madre e figlio¹⁶ è un ricordo specchiato. Manuele si ricorda della specchiera della camera matrimoniale che riflette la madre che lo allatta con pudore. Questo ricordo riflesso si trasforma in un'esperienza multisensoriale dal forte potere icastico che consente all'Io adulto di incarnarsi nel sé bambino, «come se il me stesso di oggi riavesse le medesime pupille di quella creaturina estatica appesa alla mammella». ¹⁷ Alcuni ricordi definiti dal protagonista apocrifi o «ricostruzioni visionarie»¹⁸ sono rivissuti dall'Io in maniera così vivida da sembrare reali, più veri del vero. Si potrebbero paragonare ai fenomeni di *rêverie* o ai "sogni ad occhi aperti" di ortesiana memoria, in cui stati di norma considerati incompatibili, come allucinazioni e memorie, si mescolano consentendo

¹⁰ Ivi, p. 179.

¹¹ *Ibidem*.

¹² E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 312-313.

¹³ Ivi, p. 3.

¹⁴ «E corro dietro la mia fedele madre-ragazza, e alla sua icona musicante, ricacciando come un'intrusa quell'altra Aracoeli fatta donna, che in realtà mi ha lasciato laidamente orfano ancor prima d'esser morta». Ivi, p. 28.

¹⁵ Ivi, p. 12.

¹⁶ Per approfondire questo tema si veda M. Morelli, *Kaleidoscopic sexualities: Defying normative resistance and maternal melancholia in Aracoeli*, in Stefania Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 219-231.

¹⁷ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 13.

¹⁸ *Ibidem*.

agli esseri sensibili di entrare in contatto con l'invisibile (i morti, care memorie).¹⁹ Manuele non solo ricorda, ma rivive sul suo corpo ciò che avviene tra madre e figlio in quella scena «specchiata, che pareva dipinta».²⁰

L'introduzione del paragone con la pittura, così come quello della vita vissuta, ma anche sognata,²¹ come un film,²² ci consente di mettere in relazione il ricordo con l'esperienza estetica. Il protagonista di *Aracoeli* si comporta come un fenomenologo che non tenta di definire l'essenza dell'oggetto, ma il modo in cui si organizza la nostra esperienza nei confronti dell'oggetto. Non stupisce dunque che Manuele sostenga l'esistenza «dentro la nostra materia corporale»²³ di alcuni organi di senso nascosti, capaci di udire e vedere le sensazioni. Organi che permettono «la resurrezione carnale dei morti»,²⁴ che restituiscono la voce materna con le sue canzoncine da culla in spagnolo. Una voce che non si presenta come una «trascrizione astratta della memoria»,²⁵ ma come esperienza di percezione in cui tutti i sensi sono coinvolti:²⁶ «la voce con il suo sapore di gola e di saliva. Ho riavuto sul palato la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca».²⁷ Quello che il filosofo Henri Bergson scrive nel 1982 in *Materia e memoria* sembrerebbe darci qualche spunto per interpretare l'esperienza percettiva di Manuele:

Ma la verità è che il nostro presente non deve essere definito come ciò che è più intenso: esso è ciò che agisce su di noi e ciò che ci fa agire, è sensoriale ed è motore; il nostro presente è prima di tutto lo stato del nostro corpo. Il nostro passato è, al contrario, ciò che non agisce più, ma potrebbe agire, ciò che agirà inserendosi in una sensazione presente da cui trarrà la vitalità. È vero che, nel momento in cui il ricordo si attualizza agendo così, cessa d'essere ricordo, ridiventa percezione.²⁸

In *Aracoeli* la percezione della voce materna e del suo fiato ancora di bambina si inseriscono nella fredda notte milanese traendo vitalità da «un velo di tepore ingenuo»²⁹ percepito sulle palpebre invecchiate di Manuele. E se è vero che «è verso l'azione che la percezione e la memoria sono rivolte»,³⁰ la «tentazione del viaggio»,³¹

¹⁹ Si veda M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 146-147.

²⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 13.

²¹ Manuele dice di sé: «Io sono stato sempre una fabbrica enorme di sogni». Ead., *Aracoeli*, cit., p. 339. Nel diario Elsa scrive: «Non so perché i personaggi e le espressioni del sogno mi si imprimano nella mente con più forza di quelle della realtà. Più che paesaggi e creature, le visioni del sogno sono per me dei sentimenti». Ead., *Diario 1938*, a cura di Alba Andreini, Torino, Einaudi, 1989, p. 49.

²² La vita vissuta, ma anche sognata, è paragonata ad un rullo di pellicola «già filmata da sempre e in proiezione continua». Ead., *Aracoeli*, cit., p. 340.

²³ Ivi, p. 11.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ «Cézanne diceva che si poteva vedere il vellutato, la durezza, la morbidezza, e persino l'odore degli oggetti. La mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi». M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, Milano, il Saggiatore, 1962, p. 71.

²⁷ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.

²⁸ H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, cura di Adriano Pessina, Roma-Bari, Editori Laterza, 1959, p. 201.

²⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.

³⁰ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 223.

³¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.

così stimolata, si traduce nell'azione, ovvero nel viaggio verso l'Andalusia. Gli organi di senso nascosti alla vista e non riconducibili ad un discorso scientifico a cui Manuele si riferisce per spiegare questi fenomeni, potrebbero essere gli stessi che compaiono nella descrizione di alcuni sogni fatti da Elsa Morante nel 1938:

In quello di stanotte, avevo sete. In mano tenevo un gran recipiente, di quelli alti e fondi che adoperano i lattai e lo empivo. In un momento si empiva di un'acqua biancastra, mista a latte. Che gioia berla! Mi sveglio con la bocca bruciata dalla sete, certo per tutto quel cognac che ho bevuto ieri sera. È strano che mentre nel sogno certi bisogni vengono soddisfatti, e si prova tutta la gioia della soddisfazione, a un tratto ci si sveglia e nella realtà invece lo stesso bisogno è rimasto insoddisfatto. Ci sono dunque dei sensi particolari al sogno? (Al di là dei sensi fisici?)³²

Questo sogno, preceduto dalla descrizione di una rivalità tra fratelli per l'affetto materno,³³ è pervaso, scrive Katrin Wehling-Giorgi, dalla «elusive maternal presence».³⁴ La distanza e l'irrisolto rapporto con il materno trovano nel sogno una possibilità di compensazione. Si potrebbe dunque pensare che siano proprio questi sensi che agiscono nel sogno ad intervenire nei ricordi di Manuele, sensi che permettono quell'armonia dei contrari che solo la dimensione onirica e memoriale, intensa anche come "sogno ad occhi aperti", può restituire. Sogni e memoria vengono scelti come mezzi privilegiati per il restauro del ricordo materno. L'ambiguità materna, la sua ambivalenza, diventa così natura esperibile. In questo senso è emblematico il sogno riportato da Elsa Morante nel suo diario del 1938 in cui il pallore materno coesiste con la sua ombra, la sensazione di terrore con la dolcezza di quel volto:

Più tardi, ed ero semisveglia, si accostò a me chino sulla mia testa *il pallore* di mia madre. Non posso chiamare altrimenti quel viso d'ombra, con pochi capelli scendenti e bianchi. Ma era consolante, dolcissimo. Più che vederlo, lo sentivo, e me ne venne subito un terrore cosciente. «Se viene da me così, e se la sento così, - pensai - vuol dire che è morta». Più volte, da quando lessi che spesso nel momento della morte si apparisce alle persone care, nell'infanzia e nell'adolescenza ho avuto questa paura.³⁵

In "*Tuo scandalo tuo splendore*",³⁶ Katrin Wehling Giorgi sottolinea come le caratteristiche del rapporto di Elsa Morante con sua madre si riflettano in quello di Manuele con Aracoeli.³⁷ In entrambi i casi la madre è infatti associata a episodi di

³² E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 49.

³³ «Ora nel sogno interviene mio fratello. Anche lui forse vorrebbe questa camera. Il sogno finisce». Ivi, p. 6.

³⁴ K. Wehling-Giorgi, "*Tuo scandalo tuo splendore*": *The Split Mother in Morante's Works from Diario 1938 to Aracoeli*, in Stefania Lucamante (edited by), *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2014, pp. 193-203.

³⁵ Ivi, p. 23; Si veda E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.

³⁶ K. Wehling-Giorgi, "*Tuo scandalo tuo splendore*", cit., pp. 193-204.

³⁷ «There is a clear focus on the mother figure at least as early as in Morante's *Diario 1938* where, *in nuce*, she already displays the characteristically ambiguous features of Aracoeli. What emerges from the self-exploratory *Diario*, which was of course never destined for publication, is not only a perceived lack of love, even rejection on the part of the mother, but the maternal figure is also repeatedly associated with death and disintegration». *Ibidem*.

affettività negata,³⁸ alla morte e alla disintegrazione.³⁹ Del volto materno Elsa percepisce il pallore, così come Manuele l'odore, paragonandosi ad un animale sbandato che «va dietro agli odori della propria tana».⁴⁰

Così come è doppia l'immagine del materno, anche il viaggio di riabilitazione memoriale, «il vaticinio all'inverso»,⁴¹ si sdoppia nella direzione del passato e dello spazio. Il corpo della memoria insegue Aracoeli da Montesacro ai Quartieri Alti,⁴² da Milano a Gergal, ultima destinazione del loro viaggio. Manuele insegue tutte le trasformazioni materne: da Pastora a Ballerina, da «icona musicante»⁴³ a donna che lo rende orfano ancora prima di essere morta. Se «l'intelligenza contamina i misteri»,⁴⁴ è la dimensione onirica e memoriale⁴⁵ a poter restituire la potenza della visione. L'incontro tra madre e figlio non può avvenire se non in una «pietraia onirica»⁴⁶ e quell'appuntamento d'amore mancato per tutta la vita prende la forma di un dialogo inventato. Nel suo diario Elsa Morante scrive: «Che il segreto dell'arte sia qui? *Ricordare* come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Ché forse tutto l'inventare è ricordare» [corsivi nel testo].⁴⁷ Il minuscolo sacco d'ombra che prende la «forma senza forma»⁴⁸ dello spirito materno ascolta la confessione di Manuele. Il peccato di non aver saputo utilizzare l'intelligenza per comprendere la realtà è assolto dalla madre con queste parole: «Ma, niño, mio chiquito, non c'è niente da capire».⁴⁹ Il liberatorio addio materno apre la porta ad una forma di conoscenza percettiva e non razionale, una conoscenza della realtà ibrida, così come ibrida è Aracoeli, così come ibrido è il nostro corpo:

Dopo questo, vi fu una eclisse dei miei sogni. Ma la scienza medica assicura che i sogni sono un nutrimento necessario delle nostre dormite. Quando per caso crediamo che manchino, o cessino, è perché in realtà li

³⁸ «Con un desiderio enorme fissavo uno di quei vasi e supplicavo mia madre di darmelo [...] Ma mia madre, avara, scuoteva il capo». E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 11; «D'un tratto un sussulto, così brusco da somigliare a una percossa, mi staccò da mia madre; e i miei occhi, subitaneamente sbarrati, s'incontrarono coi suoi, che dilatavano le pupille fissandomi in un orrore impietrito, come si vedessero davanti un brutto animale: "Che fai qua, tu?!" mi disse aspra, "vattene subito via di qua!"». Ead., *Aracoeli*, cit., pp. 243-244.

³⁹ «Un affetto cupo mi attirava a mia madre, già possesso della bruttezza e del disfacimento che preparano per lunghi anni la fine della morte». Ead., *Diario 1938*, p. 49; «Allora il corpo d'amore che mi adescava alla morte era mia madre». Ead., *Aracoeli*, p. 165; «Ma il troppo amore negava ai miei sensi bambini l'evidenza minacciosa del suo decadimento». Ivi, p. 292.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

⁴¹ Ivi, p. 224.

⁴² Marcello Morante nel suo romanzo di memoria familiare ricorda lo spostamento da Testaccio a Monteverde Nuovo, uno spostamento che ricalca quello di Manuele da Monte Sacro (Totetaco) ai Quartieri Alti. Le conseguenze del trasferimento sulla madre Irma Poggibonsi ricordano quelle presenti in *Aracoeli*: «Mi domando adesso se la casa di Testaccio, pur nella sua povertà e nel suo squallore, non consentisse ancora alla mamma di nutrire le sue speranze. Si sa che le speranze non muoiono mai, ma certo a Testaccio quelle della mamma albergavano meglio che a Monteverde». M. Morante, *Maledetta Benedetta. Elsa e sua madre*, Milano, Garzanti, 1986, p. 41.

⁴³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 28.

⁴⁴ Ivi, p. 337.

⁴⁵ «Nella memoria, vita e sogni a volte si confondono?». E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 31.

⁴⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 358.

⁴⁷ E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 20.

⁴⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 358.

⁴⁹ *Ibidem*.

dimentichiamo, o piuttosto, a quanto si dice, vogliamo dimenticarli: forse per difenderci da qualche larva terribile che minaccia il nostro paesaggio reale. Si può tuttavia supporre - sempre a detta dei medici - che essi continuino a vegetare e a crescere nei nostri depositi sotterranei, creandovi a nostra insaputa una serra mostruosa, che infesta coi suoi parassiti il nostro intero campo. E così, di sotto alle nostre vicende contate, s'interrano altre vicende cieche, escluse dalla somma, di qua dallo zero come i numeri negativi. E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba. Quest'ibrido è il mio stesso corpo, è il tuo: sei tu, sono io. E forse, il nostro corpo intero, straziato dalle nostre proprie forbici, all'ultimo ci si farà incontro dalla croce spaziale, carnivoro balzano e sconosciuto.⁵⁰

Non solo il sogno e la memoria veicolano il ricordo del materno; la stessa esperienza della maternità viene vissuta percettivamente da Manuele. Riandare con il corpo della memoria al materno significa, infatti, ritornare a quando era fanciullo e per la prima volta, dopo la morte della madre e prima delle fallimentari “avventure di donne”, Manuele prova ciò che potremmo definire una forma di maternità non normativa, riabilitando così l'idea sviluppata a Totetaco di una maternità come annidamento fra le braccia.⁵¹

Qua mi usurpò, lentamente, una suggestione inverosimile: come se davvero io fossi sua madre. Sentivo, fra la gola e il petto, la lanugine della sua testa tonda e l'esiguo solletico dei suoi cigli inumiditi. Il suo fiatino e i miei respiri scaldavano insieme la nostra cuccia, e il mio petto, attraverso la camicia, toccava il suo torace di passero, coi battiti fiduciosi del suo cuore. Io da quel corpo pigmeo che cercava riparo nel mio corpo più grosso, e dal tepore del suo fiato, e dal freddo dei suoi piedini, ricevevo un senso d'ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. *Maternità*, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. Però la nostra appartenenza alla specie umana non era necessaria. Piuttosto, io mi ero trasformato in una animalessa (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana.⁵²

Il materno come nido in cui ritornare, così come il paragone con il mondo animale,⁵³ sono immagini ricorrenti nel romanzo. Il motivo del nido si declina non solo come esperienza di protezione e grembo materno,⁵⁴ ma anche come terra materna: «essa vuole riportarmi finalmente al suo proprio nido, come l'aria che porta il seme che vuole interrarsi».⁵⁵ Una volta raggiunto il nido leggendario, l'Almeria, terminata la corsa,⁵⁶ inizia la marcia. Con l'arrivo a El Almendral, un esiguo villaggio in cui resiste un'unica attività, il bar di un vecchietto basso e dalla pelle colorita, si chiude

⁵⁰ Ivi, p. 339.

⁵¹ «Io dormivo annidato fra le sue braccia, godendo le sue morbidezze e i suoi tepori come un pulcino gode le piume della cova. E la diversità delle sue membra, accosto alle mie, si dava al mio senso come un atto sostanziale della maternità: un adempimento di là da ogni domanda». Ivi, p. 139.

⁵² Ivi, p. 107.

⁵³ «Essa mi guardava con occhi struggenti, come fossimo entrambi, lei e io, reduci da un'orrenda, opposta crociera nelle tenebre. E io, senza osare di rannicchiarmi in lei, mi strusciovo al suo fianco appena appena, come un gattaccio di strada che oscilla fra l'invito delle fusa e il timore di offese già sofferte». Ivi, p. 265.

⁵⁴ «Da quel seme gettato dentro il tuo nido spunterebbe viva la tua muñeca». Ivi, p. 120.

⁵⁵ Ivi, p. 15.

⁵⁶ «Per me, che corro verso El Almendral, i tempi si riducono a un unico punto sfavillante: uno specchio, dentro il quale precipitano tutti i soli e le lune. E là in quel punto sospesa, in volo ma pure immobile, mi precede la mia staffetta encantadora». Ivi, p. 25.

la ricerca delle radici materne («Qua in giro tutta la gente porta questo cognome»)⁵⁷ e si apre il ricordo di un'altra fuga: quella dal collegio a casa, da Torino a Roma alla fine della guerra. Il restauro memoriale del materno con la comprensione del suo alibi, l'ambiguità,⁵⁸ consente il ripensamento di un altro rapporto, quello con il padre. La figura del padre, assente nella vita di Manuele e quando presente dispensatrice di cure istituzionali, viene descritta nei termini di sposo innamorato e marito abbandonato, uomo votato alla Regia Marina e tradito dal re. Nelle pagine conclusive del romanzo viene presentato come un uomo solo, sudicio e ubriaco, rivelando tutta la sua fragilità e le estreme conseguenze di una vita da «maschio per obbligo».⁵⁹ Il padre è dunque un uomo ai margini della società patriarcale che lo ha generato e poi abbandonato. Per comprendere il pianto scaturito dall'incontro con il padre nella sua casa a Roma, interviene ancora una volta il corpo della memoria. Nella ricostruzione memoriale, la veduta finale di sé stesso «ragazzino brutto e ripulito nei suoi pantaloni nuovi e blusa americana»⁶⁰ nel quartiere di San Lorenzo, si completa attraverso il risentire nel presente il suono, la voce del suo pianto. La pretesa scientifica di analizzare il seme della goccia del pianto, di vivisezionare le sue cause scatenanti, fallisce. Il motivo dell'ambiguità, che ha caratterizzato il materno, è il solo a proporre una risposta che, seppur caduca e inverosimile, viene accettata dall'io: «piangevo per amore».⁶¹ Il pianto d'amore per il padre Eugenio Ottone Amedeo si manifesta percettivamente nella sensazione di una puntura di vespa gigante che dal collo penetra fino alla gola. Questa stessa sensazione si ripete, si raddoppia, alla morte del padre, avvenuta l'anno successivo nell'autunno 1946. L'ambiguità e il motivo del doppio tornano in chiusura per chiudere il cerchio di due fughe e due approdi, quello da Milano a Gergal verso il materno, quello da Torino a Roma verso il paterno. La dimensione onirica e memoriale permette a Manuele di esperire quell'armonia dei contrari altrimenti impossibile e dunque non solo di ricongiungersi con il ricordo paterno e materno, ma di comprenderne anche la doppiezza e l'ambiguità, la loro natura ibrida. Non solamente il sogno e la memoria consentono a Manuele di risignificare il ricordo della madre Aracoeli; le tre cartoline andaluse, presenti nel romanzo, lo guidano nella scoperta della terra materna e mediano la ricostruzione delle sue memorie d'infanzia. Alle immagini delle cartoline Manuele attribuisce infatti diversi significati, attingendo costantemente ad esse come ad un

⁵⁷ Ivi, p. 361.

⁵⁸ «E così ti ringrazio per il nostro intrigo puerile. La tua terribile ambiguità-tua buiezza e imbroglio, tuo scandalo tuo splendore-mi accompagnerà, giocando, al traguardo del vuoto. Che tu sia benedetta, mamita, per il tuo alibi». Ivi, p. 338.

⁵⁹ «Maschio soldato e eroe, difensore della Patria, pronto a combattere e uccidere, e se necessario morire per essa; che vive il rischio e la gloria del suo essere soldato e del suo possibile divenire eroe come essenziale e imprescindibile connotato di virilità.; e non solo quando la Patria è in pericolo, ma anche in ogni occasione della vita civile. Sempre un po' soldato, disposto a buttarsi battersi comunque e dovunque, indipendentemente dal perché, riconoscendosi nel gesto atletico e nell'atto di coraggio, nell'impulso che nega e disconosce la paura, alla maniera che tutti gli eroi dell'immensa galleria della gloria prossima e remota gl'insegnano...». Carla Ravaoli, *Maschio per obbligo*, Milano, Bompiani, 1979, p. 34.

⁶⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 380.

⁶¹ Ivi, p. 382.

repertorio di personaggi/e o ambientazioni attraverso cui ricostruire i suoi ricordi e sogni d'infanzia.

2. *Le tre cartoline andaluse*

Attraverso quello che il protagonista Manuele definisce «monologo sregolato»,⁶² *Aracoeli* ripercorre il restauro memoriale della storia familiare di un uomo che non ha mai smesso di rivolgere alla vita la sua ostinata domanda d'amore⁶³ e che fugge verso la patria materna «per un appuntamento d'amore». ⁶⁴ All'età di quarantatré anni, impiegato insoddisfatto di un'azienda editoriale in cui trascorre secondo gli orari d'ufficio metà del suo tempo, Manuele utilizza il suo stipendio mensile per compiere un viaggio che interrompa la lunga «separazione smemorata»⁶⁵ dalla madre. Alle separazioni obbligate della vita, dalla nascita («mia prima separazione da lei»)⁶⁶ alla morte, si aggiunge la separazione dell'io dalla narrazione della memoria dell'ambivalenza materna. È il ponte dei morti, con i suoi quattro giorni di vacanza, dal 31 ottobre al 4 novembre, ad offrire l'occasione per incontrare il «legendario ESTERO materno».⁶⁷

L'incipit del romanzo, «Mia madre era andalusa»,⁶⁸ oltre ad anticipare il nome della terra meta del pellegrinaggio, pone l'accento sulle origini geografiche materne. L'origine andalusa di Aracoeli è circondata nell'infanzia da un alone di mistero alimentato non solo dalla reticenza della piemontese famiglia paterna, ma anche dalla propensione del protagonista, «incline alle visioni più che alle indagini»,⁶⁹ ad immaginare «possibili voli verso nidi legendari». ⁷⁰ Tre cartoline andaluse, spedite da Gergal, aiutano il protagonista nella acquisizione visiva di una terra sconosciuta. Il corpo della memoria, fatto di immagini, guida Manuele in questa agnizione. Il ricordo fotografico del timbro di Gergal apposto sulle cartoline giunte a Roma quando era bambino e inviate dallo zio materno, l'eroe Manuel,⁷¹ viene assunto come bussola visiva che orienta la «nostalgia dei sensi»⁷² verso la terra di Almeria. Sono sempre delle immagini, le tre cartoline illustrate rispettivamente con la *puerta de oro*, la *Catedral-Fortaleza* di Almeria, e quella di una ragazza in festa, a fornire la materia

⁶² Ivi, p. 28.

⁶³ «Ma presto mi fu chiaro ch'io non posso piacere a nessuno, come non piaccio a me stesso; eppure non sapevo rinunciare alla mia ostinata illusione o pretesa; mentre la mia domanda assillante ormai si legava inesorabilmente, per me, al tema della colpa e della vergogna». Ivi, pp. 16-17.

⁶⁴ Ivi, p. 22.

⁶⁵ Ivi, p. 7.

⁶⁶ Ivi, p. 20.

⁶⁷ Ivi, p. 25.

⁶⁸ Ivi, p. 3.

⁶⁹ Ivi, p. 4.

⁷⁰ Ivi, p. 30.

⁷¹ «Il mio EROE fu e rimane, a tutt'oggi sempre uno: mio zio Manuel, fino dal giorno che per la prima volta ne ebbi notizia». Ivi, p. 6.

⁷² Ivi, p. 10.

per la creazione di un ricordo apocrifo del matrimonio tra la madre Aracoeli e il padre Eugenio. Le tre immagini delle cartoline vengono risemantizzate e collocate da Manuele in un immaginario collage fotografico che diventa la successione filmica di tre fotogrammi. Si legge infatti:

Sapevo che il loro primo incontro era stato nel territorio nativo di mia madre; e non potevo ricostruirmi il teatro delle loro nozze altro che sull'unico documento di quelle famose cartoline. Attraverso una porta d'oro, e di qua da una rada turchina pavesata di vele, i due sposi entravano in una Catedral-Fortaleza. Lei, abbigliata in un immenso vestito rosso fuoco, in testa un cappello di piume bianche; e lui in uniforme di parata bianca e oro.⁷³

L'importanza emotiva e documentaria dell'immagine non si esaurisce nel sogno infantile dello spozalizio, ispirato dalle tre cartoline andaluse, ma continua nel corso della narrazione. Le cartoline protagoniste di quel ricordo d'infanzia diventano poi mezzi attraverso cui riconoscere l'Andalusia e immagini di cui la memoria si impossessa per restituire, attraverso la loro risemantizzazione, la figura materna di Aracoeli. La cartolina che viaggia, così come il protagonista nel tempo della memoria e nello spazio, è soggetta come si vedrà a una continua risignificazione. La prima cartolina, un'antica veduta della porta di Almeria, e la seconda, l'interno di una Cattedrale, vengono assunte dall'immaginario di Manuele come il «vero ritratto dell'ignota città Almeria».⁷⁴ In *Aracoeli* la conoscenza della terra materna viene filtrata dalle immagini delle prime due cartoline a tal punto che Manuele, giunto a Gergal, si aspetta di incontrare ciò che le foto rappresentano, ma l'«approdo famoso della cartolina»⁷⁵ non si incontra: «Mi ritrovavo, infatti, di fronte al porto che, nel suo mare invisibile, mi pareva interrato. Sotto le nubi basse, nessuno specchio barocco, nessuna porta d'oro».⁷⁶ Le aspettative di Manuele non si scontrano unicamente con l'idea che si era fatto dell'ignota città materna, ma anche con le descrizioni della città fornite dalle persone incontrate sul posto, come il camionista di Malaga, che lo rimanda unicamente ad attrazioni turistiche.

Tra le mete turistiche elencate mancano quelle della fantasticata terra materna: «la Rocca dei Mori, e l'Avenida del Generalissimo; ma inutilmente, in silenzio, ho atteso una qualche sua menzione della Puerta d'Oro, o della Catedral-Fortaleza».⁷⁷ Il sentimento che il protagonista nutre nei confronti delle immagini da cartolina è ambiguo, da un lato le ricerca nel paesaggio, dall'altro «castelli, cattedrali o Porte d'oro»⁷⁸ vengono rifiutati come luoghi turistici o, come direbbe Manuele, «larve incantatrici».⁷⁹ Questo conflitto tra aspettativa e realtà, cioè tra l'immagine che si era

⁷³ Ivi, p. 48-49.

⁷⁴ Ivi, p. 48.

⁷⁵ Ivi, p. 63.

⁷⁶ Ivi, p. 74.

⁷⁷ Ivi, p. 68.

⁷⁸ Ivi, p. 146.

⁷⁹ *Ibidem*.

creato e ciò che realmente incontra, crea frustrazione e rifiuto perché lo sviano dall' "appuntamento" con la madre.

Sono invece i luoghi ai margini a mediare l'incontro con il materno: alla Cattedrale si sostituisce la «chiesuola anonima»,⁸⁰ simile a una grotta, in cui Manuele trova il «messaggio segreto della mia andalusa»⁸¹ che lo aspetta in Paradiso; così come alla porta d'Oro, che nella cartolina si ergeva come specchio di un approdo popolato di vele e di personaggi orientali, si sostituisce l'ingresso-approdo del bar con il suo vecchio proprietario piccolo e colorito («E che altro potrebbe essere, il mio approdo, se non un'osteria o un bar?»).⁸² La soglia del bar, una volta varcata, permette al protagonista la sospensione del giudizio razionale grazie allo *chichón*,⁸³ liquore biancastro dal sapore di anice, che agisce come gli «amati succhi materni, allucinanti quanto l'erba magica»,⁸⁴ predisponendolo alle allucinazioni visive e uditive. Durante la visita al «castelluccio rozzo»⁸⁵ di Gergal, i vapori del liquore gli permettono per esempio di trasformare il rumore del vento nella risata materna.⁸⁶ Per incontrare il materno, Manuele ripone volutamente i suoi occhiali⁸⁷ nella tasca del giaccone o, pur indossandoli, questi diventano piccoli prismi ottici⁸⁸ che restituiscono al protagonista allucinate apparizioni: nella chiesa invece dell'immagine incorniciata, l'Assunta circondata da angeli, Manuele vede una sirene circondata da pesci.⁸⁹ È infatti la visione, non la vista,⁹⁰ a guidare le tappe della sua *quête*. Gli occhiali appannati non precludono il riconoscimento della terra materna, ne agevolano invece l'acquisizione attraverso una ancestrale memoria del corpo che fa percepire il passaggio di Aracoeli su quella terra: «Ma inoltrandomi sul piazzale del Porto, riconosco, in un singulto improvviso, che di qua passò una volta Aracoeli e che ora i miei piedi ricalcano l'orma dei suoi piedini giovani».⁹¹ Manuele si riconosce in un «Ulisse di terra»⁹² che insegue con il corpo della memoria in continua ricostruzione la madre-ragazza che fugge. Nel romanzo è infatti in atto una doppia fuga verso l'Andalusia: quella immaginata di Aracoeli che fugge verso la sua terra dalle tombe scoperchiate a

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ La scritta riportata sul foglio custodito dentro il leggio della chiesa, "Hodie mecum eris in Paradiso", viene interpretata da Manuele come un messaggio della madre in cui «lei mi riconfermava, per il termine del viaggio, il nostro appuntamento in qualche inesplicabile cielo». Ivi, p. 147.

⁸² Ivi, pp. 360-361.

⁸³ Si tratta probabilmente dello *chinchón*, una bevanda alcolica al sapore di anice, che prende il nome dalla località in cui viene prodotta e imbottigliata.

⁸⁴ Ivi, p. 322.

⁸⁵ Ivi, p. 223.

⁸⁶ «E allora che aspettiamo, Aracoeli, a rientrare adesso nel nostro feudo serrano? In risposta la stessa Aracoeli (ridotta ad un filo di vento) ride alle mie spalle di tale proposta turistica. E mi sorprende all'udire che questa sua presente risata è una risata di vecchia». *Ibidem*.

⁸⁷ Manuele è, al momento del viaggio, miope, astigmatico e presbite. Le lenti di cui si serve sono spesso vecchie e scadute. Gli occhiali vengono spesso tolti per consentirgli un approccio visionario alla realtà.

⁸⁸ Ivi, p. 322.

⁸⁹ Ivi, p. 146.

⁹⁰ «Dal mondo, in cui pretendo d'incontrare Aracoeli, a me sale la consueta, unica risposta: «Che cosa cerchi, e chi?! Non c'è nessuno. E tanto vale che ti tolga gli occhiali. Da vedere non c'è niente». Ivi, p. 151.

⁹¹ Ivi, p. 61.

⁹² Ivi, p. 152.

seguito del bombardamento che colpì il cimitero del Verano il 19 luglio 1943, e quella reale di Manuele che fugge dai deliri tetri e da Milano verso Gergal alla sua ricerca.

Se Manuele si muove nella «doppia direzione del passato e dello spazio»,⁹³ la cartolina con la *puerta de oro*, «recapitata postuma per un disservizio postale»,⁹⁴ viaggia portando il ricordo della voce dello zio materno Manuel da Gergal a Roma. Nella cartolina con l'antica figura della Porta d'Oro, lo zio Manuel scrive «che tutti in famiglia si portavano bene e non c'era da stare in pensiero per loro».⁹⁵ Nel rievocare l'episodio dell'arrivo della cartolina a Roma Manuele rivela che al momento della lettura lo zio doveva essere già morto da due mesi. Quando Manuele bambino legge la cartolina il mittente è già morto, ma né lui né Aracoeli conoscevano l'accaduto. Questa mancata coincidenza tra tempo di scrittura e tempo di lettura sospende la morte permettendo a Manuel di parlare dal «radioso oltremondo»,⁹⁶ di cui la Porta illustrata nella cartolina è immagine.⁹⁷

L'immagine della *puerta de oro* viene riletta da Manuele come se fosse una soglia polivalente: da ingresso di cattedrale, in cui passarono i genitori il giorno del matrimonio, a soglia per la «resurrezione carnale dei morti».⁹⁸

Le cartoline di *Aracoeli* rilette e reinterpretate in base a quando la memoria del protagonista sceglie di rievocarle si potrebbero forse paragonare al testo che si fa e disfa ad ogni lettura, così come scrive Derrida in *La pharmacie de Platon* (1972). In *Aracoeli*, Manuele, influenzato dalla sua storia personale, scrive e riscrive il significato dell'immagine, restituendo alla fotografia della figura femminile della cartolina andalusa più significati che variano a seconda del rapporto con il materno: da madre-sposa a madre-ballerina. Come avviene per il teatro d'opera giapponese,⁹⁹ il polo negativo si alterna a quello positivo e la madre, «passeggiatrice incantevole e multiforme»,¹⁰⁰ si proietta nello «schermo della memoria»¹⁰¹ in una vertiginosa serie di immagini opposte: «Pastora. Idalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina».¹⁰² Quest'ultima apparizione si lega ad un'immagine formato cartolina arrivata dall'Andalusia e di cui Manuele ricorda come da bambino se ne impadronì conservandola nel cassetto:

⁹³ Ivi, p. 10.

⁹⁴ Ivi, p. 232.

⁹⁵ Ivi, p. 230.

⁹⁶ Ivi, p. 232.

⁹⁷ «Oggi, quella cartolina, [...] mi si fa credere un alibi di Manuel, a noi fatto pervenire da lui stesso, di là dal suo radioso oltremondo, per darci smentita della sua morte. Un simile scherzo affettuoso gli somiglia; e lui non per niente avrebbe scelto la figura della Puerta d'Oro. [...] La Puerta di Manuel è immortale». *Ibidem*.

⁹⁸ Ivi, p. 11.

⁹⁹ «Però improvviso il proiettore si sposta; e una seconda reminiscenza dà il cambio alla prima, come nel teatro d'Opera giapponese, dove il dramma si alterna con la farsa». Ivi, p. 164.

¹⁰⁰ Ivi, p. 145.

¹⁰¹ G. Sapienza, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010, p. 8.

¹⁰² E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 145.

C'è una ragazza in festa, con una grandissima gonna rosso fuoco, e visibile, una sottogonna a volanti, di un materiale leggero e gonfio da parere di piume. Ha calze bianche e scarpette rosse; sul busto, uno scialle lavorato a fili multicolori e in cima alla testa una rosa bianca.¹⁰³

L'immagine della ballerina di flamenco viene investita di nuovi significati che mediano la memoria del materno. La cartolina illustrata diventa così nell'«iconografia puerile»¹⁰⁴ immagine-supporto per la creazione di ricordi inventati, apparizioni o sogni che rielaborino il ricordo e l'assenza di Aracoeli, scappata da casa «sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo»¹⁰⁵ per riparare nella fantasmagorica *Quinta*.¹⁰⁶ Con la crescita e le esperienze cambia la stessa immagine materna, di cui la cartolina è specchio. Nel corso della narrazione il figlio Manuele immagina la madre che si sposa con il padre Eugenio «abbigliata in un immenso vestito rosso fuoco, in testa un cappello di piume bianche»,¹⁰⁷ la vede riapparire dal cancello della *Quinta* come una «sagoma di donna in veste rossa»¹⁰⁸ e infine la sogna sul palcoscenico vestita con «un grande abito rosso a pieghe (simile a quello della famosa danzatrice nella cartolina)».¹⁰⁹ L'assimilazione della cartolina è tale da interessare lo stesso protagonista che amplifica le possibili suggestioni nate dal riferimento iconografico attraverso la similitudine: «In fretta scivolai dietro l'angolo, rannicchiandomi all'ombra del muretto laterale: simile al povero, disgraziato amante di una ballerina ascesa al primato delle grandi ribalte».¹¹⁰ La ballerina della cartolina illustrata presta la sua identità non solo alla madre-sposa, accompagnata dal padre in uniforme, ma anche alla madre che ride e si contorce accompagnata questa volta dalla Donna-cammello,¹¹¹ travestita nel sogno da Re d'Italia. Il padre in uniforme protagonista dello «sposalizio esotico»¹¹² viene sostituito nel sogno dalla ladra, «gigantesca, magica, di bruttezza orrida e meravigliosa»,¹¹³ che ha sottratto Aracoeli dal tetto coniugale. Il travestimento della donna-cammello nel Re d'Italia si

¹⁰³ Ivi, p. 48.

¹⁰⁴ Ivi, p. 297.

¹⁰⁵ Ivi, p. 290.

¹⁰⁶ La *Quinta* è il bordello in cui la madre, «povera meretrice clandestina», si reca per placare la sua ninfomania. Ivi, p. 290. «Sulle soglie della mia fanciullezza c'è un cancello volgare di stile liberty: dal quale [...] si vede una porta verniciata di un colore giallino fra stucchi bianchi e incorniciata di glicini. Quel cancello marchiato da interdizione e maledetto, rimase, per me bambino, l'ingresso al Palazzo delle Mille e una Notte». Ivi, p. 74.

¹⁰⁷ Ivi, p. 49.

¹⁰⁸ Ivi, p. 327.

¹⁰⁹ Ivi, p. 343.

¹¹⁰ Ivi, p. 323.

¹¹¹ Il titolo di fantasia di donna-cammello deriva dal ricordo della donna: «e non solo per il colore marrone del suo abito, dei suoi capelli e perfino della sua pelle - di un bruno spesso, che pareva cotta; ma per le forme proprie del suo corpo strano. Se raffrontata col tipo comune della razza femminile, essa era di una statura gigantesca: la quale, però, si doveva precipuamente alla lunghezza eccessiva delle sue magrissime gambe; mentre il suo corpo era largo tozzo e massiccio, anche se tutto di muscoli e ossa. E gobbe, propriamente, non ne aveva; ma certi spessori disuguali del dorso le gonfiavano la seta aderente del vestito, imitando una sorta di gibbosità multipla». Ivi, p. 294.

¹¹² Ivi, p. 141.

¹¹³ Ivi, p. 297.

comprende nella misura in cui entrambi, con la loro statura gigantesca,¹¹⁴ eclissano il padre Eugenio¹¹⁵ che non agisce di fronte alla fuga di *Aracoeli*.

In una lettera inviata all'amico Goffredo Fofi tra il 24 e il 25 dicembre 1979 Elsa Morante scrive a margine: «Per auguri di Natale, ti mando questa cartolina andalusa, ossia riguardante un poco la storia che sto scrivendo».¹¹⁶ Se la storia è quella di *Aracoeli*, la cui stesura interessa gli anni dal 1975 al 1982, la cartolina potrebbe essere allora una delle tre presenti nell'«ultimo romanzo andaluso»¹¹⁷ di Manuele. La cartolina può esser allora letta come mezzo a supporto dell'invenzione narrativa non solo per il protagonista di *Aracoeli*, che racconta così le sue memorie, ma per la stessa Morante che la possiede nella realtà come materiale per la costruzione del suo ultimo romanzo.

¹¹⁴ «Si sa che il re d'Italia Vittorio Emanuele Terzo era basso di statura; ma io, non avendolo mai veduto di presenza, su quel titolo di Maestà e sulla misura del suo colbacco me lo figuravo gigantesco». Ivi, p. 45; «la maestosa donna-cammello si rivolgeva a mia madre come a una creatura disarmata». Ivi, p. 296.

¹¹⁵ «[...] lo figuravo gigantesco: torreggiante sul ponte della nave fra i marinai di truppa e gli ufficiali di ogni grado, tale che persino mio padre, vicino a lui, diventava piccolino». Ivi, p. 45.

¹¹⁶ Goffredo Fofi (a cura di), *Cara Elsa, Storia di un'amicizia*, Napoli, Liguori Editore, Edizione Epub, 2022.

¹¹⁷ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 151.