

Silvia Cucchi

«Saranno i sogni a plagiare la veglia o il contrario?»
La funzione del sogno in *Aracoeli* di Elsa Morante

Questo articolo si propone di studiare le rappresentazioni e le funzioni narrative del sogno in *Aracoeli* di Elsa Morante. Dopo aver illustrato le diverse tipologie di sogni presenti nel romanzo e il loro rapporto con il processo memoriale attorno a cui ruota la vicenda del protagonista Manuele, mostreremo come essi contribuiscano alla definizione di un tratto distintivo del romanzo, cioè la sovrapposizione costante tra piani di realtà (contingente/immaginata) e tra livelli di temporalità (presente/passato). La teorizzazione di Matte Blanco sulla bi-logica permetterà di mostrare come l'intero romanzo sia costruito sull'alternanza e sulla compenetrazione di due sistemi enunciativi (sogno/monologo) che danno voce alle due sfere della psiche del protagonista (inconscio/conscio), in costante dialogo tra di loro. In particolare, la dimensione onirica in *Aracoeli* non solo rappresenta il luogo dentro il quale si manifestano le pulsioni inconse, le paure e i desideri dell'io nella loro forma più orrorosa e perturbante, ma penetra e influisce sulla percezione della realtà stessa, trasponendovi alcuni dei suoi elementi distintivi (allucinazione, deformazione, logica simmetrica) e contribuendo a renderla ambivalente.

This article tackles the depiction and narrative functions of dreams in Elsa Morante's Aracoeli. Drawing on the various types of dreams present in the novel and their connection with the mnemonic process on which Manuele's story is built, I will show how dreams play a significant role in the distinctive feature of the novel, that is a constant overlapping process of levels of (contingent/imagined) reality and temporality (present/past). Matte Blanco's theory on bi-logic illuminates the intertwining of two enunciative systems: dream and monologue. They express the two spheres of the protagonist's psyche (unconscious/conscious), constantly in dialogue with each other. Not only does the oneiric dimension in Aracoeli represent the place where the subject's unconscious drives, fears and desires arise in their most horrifying and disturbing way, but it also permeates and affects the perception of reality itself by conveying some of its distinctive features (hallucination, deformation, symmetrical relations) and fostering its ambivalence.

Si un peu de rêve est dangereux,
ce qui en guérit, ce n'est pas moins de rêve,
mais plus de rêve, mais tout le rêve.

M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

«Non so perché i personaggi e le espressioni del sogno mi si imprimano nella mente con più forza di quelli della realtà. Più che paesaggi e creature, le visioni del sogno sono per me dei *sentimenti*».¹ Con queste parole Elsa Morante descrive nel *Diario 1938* il suo rapporto con la dimensione onirica, che si fa espressione di desideri

¹ E. Morante, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. 49. Il testo è stato ripubblicato nel II tomo delle *Opere*, con il titolo autografo *Lettere ad Antonio [Diario 1938]*.

(sogni erotici), di colpe rivelatorie («i sogni sono spesso dei processi notturni di tutte le colpe della giornata. Come ci si accusa, ci si condanna! E ci si conosce, ogni giorno di più»),² e, soprattutto, di sentimenti. Scritto in gioventù, questo “libro dei sogni”, in cui l’autrice annota e interpreta la propria attività onirica, risente dell’influenza freudiana, sia nella concezione del sogno come espressione e appagamento di una pulsione,³ sia nella continua creazione di interconnessioni tra mondo diurno e mondo notturno, tra realtà e desiderio, tra dimensione conscia e inconscia del soggetto. Il sogno per Morante rappresenta un serbatoio di possibilità di rielaborazione del reale, un grumo di visioni capaci di rivelare moti e tensioni inconscie, svolgendo un ruolo centrale in tutta la sua produzione letteraria,⁴ dai racconti di gioventù (*Il gioco segreto* (1941), *Le straordinarie avventure di Caterina* (1942)) a *Menzogna e sortilegio* (1948), dall’*Isola di Arturo* (1957) fino ad *Aracoeli* (1982), opera al centro della nostra analisi. Nell’ultimo romanzo dell’autrice, infatti, la dimensione onirica governa la vita psichica del protagonista, contribuendo a quel processo di contaminazione di piani di realtà che è da considerarsi una cifra distintiva dell’intera opera.

Al contempo iniziazione e regressione, *recherche* e catabasi, *Aracoeli* è costruito attorno a un doppio movimento, spaziale e temporale. Al «pellegrinaggio maniaco»⁵ compiuto dal protagonista Manuele verso El Almendral in Almeria sulle tracce della madre andalusa, si sovrappone un itinerario memoriale di ricomposizione di ricordi d’infanzia e di attraversamento del fantasma materno. Entrambi questi percorsi allontanano spazialmente e temporalmente il protagonista dal presente per riportarlo alle origini della propria infelicità, a quell’amore fusionale nei confronti della madre che ha rappresentato un’elezione e una schiavitù. Su questa ambivalenza si fonda l’intero romanzo, attraversato a più livelli da tensioni oppostive, che riguardano *in*

² Ivi, p. 10.

³ S. Freud, *L’interpretazione dei sogni* (1899) in *Opere*, 3, Torino, Bollati-Boringhieri, 1966, p. 131. Morante proprio alla fine degli anni Trenta si avvicina alla psicanalisi freudiana, disciplina che influenza notevolmente la sua scrittura e la sua maturazione creativa. Invece che entrare in contatto direttamente con l’opera di Freud, però, l’autrice legge soprattutto le versioni divulgative che in quegli anni circolavano in Italia (Weiss, Morselli, Tissi). Come ha notato Rosa, il rapporto con la psicanalisi non è tanto quello di un’eredità di teorie sistematiche quanto piuttosto «un affascinante paradigma di raffigurazione analitica, capace di dar conto dei grovigli psicologici che ci abitano e che governano i nostri comportamenti quotidiani. La cultura dell’inconscio [...] prima ancora di offrire suggestioni tematiche e procedimenti compositivi, rivela le forme trasognate con cui l’individuo esplora, rinarrandosela, la propria esperienza infantile». G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera* [1995], Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 12. Sul rapporto tra Morante e la psicanalisi cfr. anche M. Bardini, *Dei "fantastici Doppi" ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, in L. Lugnani, E. Scarano, M. Bardini, D. Diamanti, C. Vannocci, *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, Pisa, Nistri Lischi, 1990, pp. 173-299.

⁴ Sulla centralità del sogno in Elsa Morante soprattutto in relazione alla produzione giovanile e in *Menzogna e sortilegio* cfr. P. Blelloch, *Elsa Morante’s Use of Dream*, in «La fusta», VII, 1990, pp. 61-73; E. Porciani *L’alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006; C. Yehya, *Il “segreto dei dormienti”. I sogni dei romanzi di Elsa Morante*, in E. Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un’intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 193-206.

⁵ E. Morante, *Aracoeli*, in Ead., *Opere*, vol. 2, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, p. 1067. D’ora in avanti le citazioni da *Aracoeli* saranno indicate con A.

primis temi e personaggi,⁶ ma che coinvolgono anche le sue strutture profonde, agendo in particolare sulla temporalità e sul meccanismo del ricordo. Da un lato, la progressione lineare del racconto biografico di Manuele, dalla nascita all'età adulta, e di Aracoeli, dall'incontro con il marito Eugenio fino alla morte, è continuamente franta dal modo in cui i ricordi vengono evocati nel testo, sovrapponendosi tra loro e creando continui salti temporali tra presente e passato, tra infanzia e età adulta;⁷ dall'altro, è il protagonista stesso a sabotare dall'interno il processo memoriale, mettendo in discussione la veridicità del suo ricordo e ammettendo esplicitamente la falsificazione operata dalla sua «testa in disordine»:

Può darsi che questo sia uno dei miei ricordi apocriefi? Nel suo lavoro continuo, la macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io m'incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocriefi dopo mi si scoprono più veri del vero. (A., p. 1050)

Né il gioco è cambiato: perché 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'impostura. (A., p. 1066)

Tutto il romanzo è costruito attorno a questo tentativo di sabotaggio della memoria attraverso due procedimenti complementari: la fissazione di alcuni ricordi – nello specifico quelli relativi all'idillio materno – fuori dalla dimensione temporale, aspetto che, secondo Brugnolo, sarebbe la traduzione narrativa di un trauma psichico;⁸ e la contaminazione del ricordo con la dimensione finzionale, particolarmente evidente soprattutto quando il processo memoriale rievoca i primissimi mesi e anni di vita del protagonista (e di cui sarebbe impossibile avere un ricordo nitido). È proprio in relazione a questa sovrapposizione continua tra piani di realtà e tra livelli di temporalità che, in questo articolo, interpreteremo la dimensione onirica all'interno di *Aracoeli*. Se da un lato infatti il sogno può essere considerato il luogo di

⁶ Tra le più evidenti: l'opposizione interna al personaggio e al corpo di Aracoeli tra maternità procreativa e sessualità distruttiva; tra amore edenico e prigionia; tra barbarie e cultura borghese; tra lingua del padre, l'italiano, e lingua della madre, lo spagnolo. Su questi aspetti del romanzo cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003; G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere* [1995], Milano, Il Saggiatore, 2006; B. Cordati, *Aracoeli l'innocenza punita*, in C. D'Angeli, G. Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio A Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa, XXI, numeri 47- 48, giugno-dicembre 1994, pp. 277-286; H. Serkowska, «The Maternal Boy Manuele, or The Last Portrait of Morante's Androgyny», in S. Wood, S. Lucamante (a cura di), *Under Arturo's Star. The Cultural Legacies of Elsa Morante*, West Lafayette, Purdue University Press, 2006; S. Fortuna -M. Gragnolati, *Attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde: corpo, linguaggio e soggettività da Dante ad «Aracoeli» di Elsa Morante*, in «Nuova Corrente», LV, 2008, pp. 85-123; A. Giorgio, *Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's Aracoeli*, «MLN», 109, 1, 1994, pp. 93-116; S. Valisa, *A Poetic of Rejection: Elsa Morante and the Gender of the Real*, in *Gender, Narrative and Dissonance in the Modern Italian Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 145-182.

⁷ Cfr. G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano, Mimesis, p. 105.

⁸ «Il romanzo è una straordinaria indagine sugli effetti irreversibili del trauma psichico, sul suo potere di fermare, fissare per sempre il tempo prima della frattura fatale, e cioè in questo caso prima della caduta o cacciata dal paradiso dell'infanzia». S. Brugnolo, *Fuga dal Paradiso a abiura dell'innocenza: una lettura di Aracoeli*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», no. 18, gennaio 2023, p. 6. <https://teseo.unitn.it/ticentre/article/view/2270> (ultima consultazione 08/02/2023).

manifestazione dell'inconscio, in cui la realtà viene trasfigurata alla luce delle paure, dei desideri e delle pulsioni dell'io, dall'altro esso rappresenta anche un elemento che influisce sulla realtà (nello specifico, la realtà memoriale), contaminandola. Per dimostrare questa doppia influenza ci serviremo delle riflessioni sulla bi-logica sviluppate da Ignacio Matte Blanco ne *L'inconscio come sistemi infiniti* (1975), ponendoci in dialogo con alcuni studi che negli ultimi anni hanno inaugurato piste interpretative dell'opera morantiana in questa direzione e concentrandoci nello specifico su un aspetto, quello del sogno, non ancora pienamente approfondito dalla critica.⁹

In un primo momento analizzeremo il contenuto di alcuni dei principali sogni presenti in *Aracoeli*, mettendoli in relazione alla dimensione conscia di Manuele e osservando la trasfigurazione che l'inconscio produce della sua esperienza. In un secondo momento osserveremo come alcune strutture tipiche del sogno (allucinazione, deformazione, logica asimmetrica) agiscano e si manifestino anche in momenti extra-onirici, mescolandosi con la dimensione conscia e dando vita a una percezione ambivalente della realtà. Da ultimo, interpreteremo l'ambivalenza che attraversa l'intero romanzo a partire dalla compenetrazione di due sistemi enunciativi (sogno/monologo) che esprimono le due sfere della psiche del protagonista (inconscio/conscio), in costante dialogo tra di loro.

1. «Io sono sempre stato una fabbrica enorme di sogni»

Le rappresentazioni oniriche presenti in *Aracoeli* possono essere classificate in due tipologie: i sogni fatti dal Manuele adulto durante il viaggio in Andalusia; e i sogni rievocati all'interno dei ricordi che riguardano il Manuele bambino.

Quelli della prima tipologia rappresentano uno stratagemma narrativo che permette sia la trasfigurazione della realtà dentro la dimensione dell'inconscio, sia l'innescò della riflessione teorico-esistenziale o del ricordo: ne è un esempio il primo sogno che compare nel romanzo, in cui Manuele, giunto nella sua stanza d'albergo andalusa, dopo essersi addormentato, sogna di prendere parte a una cerimonia rituale in cui una testa di donna in marmo bianca deve essere esposta al pubblico:

Accompagnata da lievi segnali (bisbigli sottomarini o iperborei) è affiorata una testa femminile di marmo bianco, tagliata alla base del collo come è d'uso nella statuaria; con gli occhi chiusi e il labbro di sotto sporgente, e un poco scostato da quello di sopra, quasi respirasse. Immediatamente io la riconosco; ma poi dubito di sbagliarmi, perché, se fosse lei, si vedrebbe, fra i suoi capelli, il solco denudato di quella sua ferita orribile; mentre invece i suoi riccioli marmorei la cingono floridi e composti, come una ghirlanda di boccioli. La sua forma incantevole è intatta, nel liscio candore della sua materia; e io (che la rimiro da un punto di vicinanza invisibile) mi meraviglio che in questa traversata immensa non sia stata mutilata dagli urti. Temo tuttavia, pure nel mio piacere, che adesso qua, esposta all'aria, essa possa sciuparsi; ma un bambino

⁹ Cfr. E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 20, 2013, pp. 37-48; Id., *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in Aracoeli*, in *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 179-191.

sconosciuto, presso di me, mi rassicura: «Adesso», dice, «la coprono con un lenzuolo, per la cerimonia dell'inaugurazione». (A., p. 1161)

Attraverso il processo di condensazione¹⁰ l'apparizione della «testa femminile di marmo bianco» rappresenta un rimando alla figura materna, con cui la statua condivide dei dettagli fisici (i riccioli, il labbro sporgente, il candore) e diversi elementi che nel sogno sono appena accennati e che troveranno nel corso della narrazione una ricollocazione dentro il racconto memoriale di Manuele, creando una rete di rimandi interni. Per esempio il dettaglio del «solco denudato» fra i capelli rinvia all'ultima immagine che Manuele ha della madre, quando, facendole visita in ospedale poco prima della sua morte, scorge sul suo capo una ferita alla testa dovuta all'operazione chirurgica appena subita.¹¹ Il processo analogico alla base del sogno, che identifica la madre con la statua di marmo, troverà invece una spiegazione e uno scioglimento a metà romanzo, quando la bellezza di Aracoeli viene comparata a quella delle sculture: «in quei momenti – se la riguardo adesso, da tanta distanza – essa rassomigliava a *certi marmi meravigliosi*, risaliti dai fondi marini a qualche litorale, dove approdano con le membra mutilate e cosparse di detriti, conchiglie e fiore acquatiche». ¹² Oltre a questo processo identificativo e di tessitura di rimandi interni, particolarmente significativo è il racconto del rito di esposizione della statua:

La cerimonia dello scoprimento si prepara, a quanto sembra, in un locale d'avanspettacolo (forse sotterraneo) dove la statua coperta è già stata sistemata in un angolo contro la parete di fondo, che è nerastra e nuda. Le altre pareti, invece, imbiancate a calce, sono tappezzate di manifesti in bianco e nero assai confusi e sbiaditi: si direbbero avvisi commerciali di film o simili, poiché vi si distinguono, qua e là, delle cosce di donna seminude. Ma sola spicca, fra questi annunci, una grande foto, listata a lutto, di mio padre in alta uniforme, con in testa uno strambo colbacco simile a quello del re d'Italia.

Ora d'un tratto io mi avvedo che le file di panche, situate al centro del locale, sono già occupate da una folla di spettatori, i quali stranamente voltano le spalle alla statua. [...] Dal pubblico tutti all'unisono intanto levano proteste, perché, essendo loro in technicolor e lo spettacolo in bianco e nero, per essi lo spettacolo risulta invisibile e nullo. Prontamente allora vengono distribuiti in giro degli occhiali di plastica verde, e con effetto immediato un grande fascio di luce si proietta verso l'angolo occupato dalla statua, mentre tutti gli spettatori si levano in piedi o addirittura montano sulle panche, voltati verso quel punto per assistere allo scoprimento. Io però mi rifiuto di guardare, assalito da un presagio innominabile; quando laggiù in quel punto risuona un urlo femminile atroce, laido e tragico.

E dalla folla plateale, che si accalca eccitata dalla curiosità, prorompono risate sconce, fra esclamazioni di orrore e di scandalo. Io, per la vergogna e la paura di vedere, mi copro la fronte col braccio. (A., p. 1162)

La cerimonia dello «scoprimento» della statua sotto gli occhi di un pubblico «eccitato dalla curiosità» e che assiste alla scena con «risate sconce» fa allusione, attraverso il

¹⁰ Secondo Freud, la condensazione è uno dei meccanismi principali di funzionamento del sogno: l'immagine onirica infatti mantiene una dimensione laconica, nascondendo dentro di sé molteplici significati nascosti e simbolici: «ogni elemento del contenuto onirico si rivela come “sovradeterminato”, come rappresentato più volte nei pensieri del sogno. Non solo gli elementi del sogno sono più volte determinati dai pensieri del medesimo, ma i singoli pensieri sono rappresentati anche nel sogno da più elementi». S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 261.

¹¹ «La testa era tutta avvolta in una benda fitta di garza. Ma in un punto, fra due liste della fascia, mi parve di scorgere che, sotto, aveva la cute nuda, appena ombrata di pelurie, come da una rasatura. Inoltre [...] la garza lungo una striscia fra l'orecchio e la nuca era insanguinata». A., p. 1415.

¹² A., p. 1334.

processo psichico dello spostamento,¹³ al destino di Aracoeli che, dopo la morte della secondogenita Carina, sarà animata da una sessualità compulsiva e mortifera che la porterà a prostituirsi nel bordello della donna-cammello (l'uso del termine «scoprimiento» da parte di Morante risulta particolarmente emblematico in tal senso). Inoltre, il rifiuto di guardare la scena da parte del protagonista non a caso è associato all'oggetto-simbolo degli occhiali, consegnati al pubblico per poter vedere lo spettacolo. Nei ricordi di Manuele, infatti, il momento che segna la rottura dell'idillio d'amore con la madre è quello in cui egli, a causa di una forte miopia, è costretto a indossare per la prima volta un paio di occhiali. La reazione di Aracoeli («“Non gli stanno bene”, la udii protestare») viene percepita da Manuele come il primo momento di distacco dalla madre, trasformando gli occhiali in un oggetto-simbolo dell'indebolimento dell'amore materno: «(io credo) per la prima volta nella nostra vita, essa mi vedeva brutto; e come io, di colpo, mi strappai gli occhiali, facendole un sorrisetto di rimedio, essa mi ricambio con un altro sorrisetto, che però sapeva di forzatura; mentre i suoi occhi inquisitori non si distoglievano dalla mia faccia» (A. p. 1257).¹⁴ Oltre a questo significato, gli occhiali rimandano anche al difetto di vista di Manuele, al suo “vedere male” la realtà, distorcendola, e al gesto, ricorrente nel romanzo, di sfilarseli per paura di guardare ciò che lo circonda. Il rifiuto di vedere (nel sogno così come nella vita) sottende sia il rifiuto di stare nella realtà – una realtà che ovunque comunica l'assenza della madre –, sia la volontà di annullarsi nel ricordo e in un'altra forma di visione, legata non tanto allo sguardo, ma all'immaginazione.

Se posta in rapporto alla diegesi, questa prima tipologia di sogno permette al protagonista di interrompere la progressione cronologica e di passare dal presente della racconto all'atemporalità della riflessione esistenziale: con il suo monologare «sregolato», infatti, Manuele, dopo la parentesi onirica in cui i ricordi vengono tradotti nel linguaggio dell'inconscio, intesse un dialogo immaginario con la madre e riflette sulle cause della sua infelicità, tentando di rielaborare razionalmente il suo vissuto e il suo rapporto con lei:

Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l'hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari. Dalla concezione al parto all'allattamento alla piccola scuola dei passi e dell'alfabeto, tu non facesti altro che tendere e incrociare su di me – tendere e incrociare – i fili della tua macchinazione criminosa. Era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani alla nascita, piuttosto che nutrirmi e crescermi col tuo amore infido. (A., p. 1163)

¹³ Altro processo fondamentale del lavoro onirico che secondo Freud ha la funzione di decentrare la pulsione da un elemento all'altro: «nel lavoro onirico si manifesta una forza psichica che da un lato spoglia della loro intensità gli elementi dotati di alto valore psichico e dall'altro crea, dagli elementi di minor valore, mediante la sovradeterminazione, nuovi valori che giungono poi nel contenuto del sogno». S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 284.

¹⁴ Sulla questione dello sguardo e degli occhiali in Aracoeli cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 62. A. Giorgio, *Nature vs Culture. Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's Aracoeli*, cit., p. 98.

In altri momenti del romanzo, i sogni rappresentano un varco per spalancare le porte del ricordo e passare dal presente del viaggio al passato dell'infanzia del protagonista, come accade nei due che seguono di poche pagine quello della statua: nel primo il protagonista sta combattendo su un ring contro lo zio Manuel, il fratello di Aracoeli, figura eroica mai conosciuta ma da cui è attirato da una fascinazione misteriosa. Se inizialmente egli pensa di aver vinto lo scontro e di aver ucciso lo zio, non appena si china per vedere la faccia del caduto riconosce nel suo volto la propria immagine: «Dunque, sono io, il vinto e l'ucciso. Avverto nella gola, difatti, l'arsione della morte, però già confusa nel tremolio gorgogliante della resurrezione; mentre sento, dal basso, lui ridere a piena gola, per vanto del suo scherzo riuscito» (A., p. 1175). Sempre attraverso il processo di spostamento, Manuel incarna il doppio perturbante del protagonista, l'Altro che si trasforma nello Stesso («da noi due sale un grido alto, doppio, eppure unico», *Ibidem*) e che uccide una parte di sé, legata al materno – l'omonimia tra i due personaggi è d'altronde l'elemento che in modo esplicito mette in gioco quest'identificazione. Manuel, infatti, sembra evocare Aracoeli, sia fisicamente, con la sua «dolce sensualità andalusa», sia attraverso il gesto simbolico con cui si conclude il sogno, cioè la fellatio che Manuele compie allo zio, le cui sensazioni rimandano all'allattamento:

«O angelo prestigiatore, altare celeste!» gli grido nel mio interno. E, levandomi dalla mia caduta, mi piego in ginocchio ai suoi piedi, nel tempo stesso che lui, con una docilità incantevole, si fa un poco più piccolo, per adattarsi alla mia statura terrestre. Davanti a me, il suo sesso, simile a una rosa, sboccia e s'inturgidisce verso la mia bocca. E al suo sapore tiepido, io sento le mie pupille appannarsi, nella delizia adorante e assonnata che ricolma l'infante al petto della madre. (*Ibidem*)

Molti dei termini che appaiono in questo sogno erano già stati utilizzati da Morante per descrivere la scena dell'allattamento all'inizio del romanzo: «io rivedo la mammella di lei [...] non troppo grossa ma turgida»; «palpebre socchiuse»; «il suo latte ha un sapore dolciastro, tiepido, come quello del cocco tropicale» (A., p. 1050). Il sogno dunque, ponendo nuovamente al centro del suo immaginario il fantasma materno, fa emergere l'ambivalenza o, per dirla con le parole di Morante, la «duplicità senza soluzione»,¹⁵ della percezione di Manuele nei confronti di Aracoeli, al contempo amante e nemica, fonte di piacere estatico e figura da «uccidere» dentro di sé.

A distanza di poche righe da questa rappresentazione onirica, Morante ne inserisce un'altra che rende esplicita la funzione di mediazione del sogno tra realtà presente e ricordo, tra vista e visione: le luci che filtrano dalle imposte della stanza andalusa in cui si trova Manuele vengono assorbite dalla sua «vista malata», trasformandosi nella sua mente e andando a comporre l'immagine di un «campo solare di erbe e fiori e

¹⁵ «I rapporti umani hanno sempre una profondità misteriosa, e propongono, appena si parta a esplorarli, una duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza si intrecciano in nodi tali, che ogni giudizio sul nostro prossimo si riduce, in realtà, a una presunzione o a un arbitrio». E. Morante, *Una duplicità senza soluzione*, «L'Europa letteraria», V, 27 marzo 1964, p. 126.

frutta giganti» che rappresenta il giardino della sua infanzia e la casa di Monte Sacro, luogo idillico a cui sono legati tutti i ricordi felici con Aracoeli: «nella mia fanciullezza si contano due giardini scandalosi – in diverso modo – e proibiti. E questo fu il primo. Era il giardinetto (poche decine di metri quadri) della mia prima casa. La villetta del quartiere Monte Sacro a Roma, dove – per la prima volta sulla terra – i miei occhi avevano veduto Aracoeli» (A., p. 1177). Sul sogno si innesta immediatamente il ricordo, attraverso un *flashback* che riporta il lettore indietro nel tempo, al racconto dell'infanzia a Monte Sacro, in cui testimonianza e invenzione, realtà e finzione si contaminano vicendevolmente, trovando nella dimensione onirica un punto di contatto e una mediazione.

La seconda tipologia di sogni presenti nel romanzo è quella in cui la dimensione onirica viene inserita all'interno del processo mnemonico del protagonista, producendo fenomeni di espansione e di sovrapposizione tra sogno e ricordo. Per esempio, a metà romanzo, dopo la morte prematura della secondogenita Carina, Manuele, mosso da un impulso al contempo consolatorio e narcisistico («sono qua io, Manuelino! Dormi dormi: se Carina non c'è, qua c'è Manuelino!», A., p. 1300) si attacca al capezzolo della madre dormiente che, svegliatasi, interrompe il momento regressivo del figlio, scacciandolo turbata:

d'un tratto un sussulto, così brusco da somigliare a una percossa, mi staccò da mia madre; e i miei occhi, subitamente 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!» (A., 1301)

Questo gesto violento, percepito da Manuele come l'espressione più esplicita del rifiuto della madre nei suoi confronti, darà vita nelle sere successive a un'intensa attività onirica, in cui egli avrà sempre il ruolo «di un escluso, o ributtato, o scacciato, o intoccabile» (*Ibidem*): prima si percepisce come una creatura del sottosuolo (sogna di essere un topo dentro lo stomaco di un serpente impossibilitato ad aprire una porta perché troppo alta per lui), poi traduce la delusione del rifiuto in un atto violento (sogna la scena dell'allattamento in cui non è la madre ad allontanarlo ma è lui a morderle la tetta, facendola esplodere in un urlo di orrore); infine, sogna più volte di voler agguantare un'esca preziosa che gli viene tesa senza mai riuscire ad afferrarla:

variava l'occasione e la scena, ma lo spunto era sempre lo stesso. Un'esca meravigliosa che mi ammiccava da qualche cielo negato, senza permettermi di abboccare! 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. L'esca 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. (A., p. 1303)

Se da un lato la realtà empirica si pone come il terreno fertile su cui si innesta la produzione onirica – e quindi l'esca tesa e inarrivabile che continua a ritornare nei sogni rimanderebbe al seno di Aracoeli e a quella condizione di amore totalizzante ed

esclusivo dei primi mesi di infanzia fissatosi nella scena dell'allattamento, ormai non più esperibile dal Manuele-bambino –, dall'altro lato, questa frustrazione onirica sarebbe anche un presagio futuro, preannunciando in sogno quella che diventerà anche nella vita reale la condizione esistenziale del protagonista, fatta di esclusione e di bisogno d'amore:

da allora, fra le sorti indelebili della mia trama futura, ormai cucite dentro la mia carne la prima diceva:
 MAI PIÙ TU SARAI
 UN OGGETTO D'AMORE
 MAI PER NESSUNO MAI
 MAI TU SARAI UN OGGETTO
 D'AMORE. (A., p. 1094)

A partire da questo susseguirsi di incubi legati all'allattamento negato, Morante rende esplicita testualmente un'idea, presente nella sua scrittura sin da *Menzogna e sortilegio*, ossia l'incapacità di scindere il piano di realtà da quello onirico,¹⁶ per cui non solo la realtà penetra nel sogno venendo rielaborata dall'inconscio, ma il sogno agisce e proietta le sue visioni sulla realtà, mettendone in discussione la percezione. Non a caso l'autrice farà pronunciare al suo protagonista queste parole:

Saranno i sogni a plagiare la veglia, o il contrario? È questo enigma che mi porta, raccontandomi, a confondere l'una con gli altri. [...] Chiaramente, la piccola scena fra me e mia madre, nella camera dalla luce azzurrastra, era stata reale, e non sognata; però i sogni che ne germinarono vennero a innestarsi sulla sua sostanza, ricoprendola coi loro rami d'ombra; e a momenti io supponevo che quella scena appartenesse al mondo delle ombre, e non dei corpi; così come alle sue concrenze oniriche prestavo la natura dei corpi materiali. (A., p. 1303)

Sempre a proposito di questa contaminazione tra livello esperienziale e livello onirico e dell'impatto che il sogno produce sul ricordo, particolarmente interessanti sono gli incubi fatti da Manuele durante il soggiorno dai nonni, nelle settimane prima della morte di Aracoeli, ricoverata in ospedale per un tumore al cervello. Al centro delle visioni oniriche di Manuele vi è la donna-cammello, tenutaria del bordello in cui la madre si prostituirà per qualche tempo: questa donna animalizzata, come ha notato

¹⁶ Questa idea di sovrapposizione di piani di realtà e di stretta parentela tra sonno e veglia risente profondamente del pensiero di Schopenhauer che, ne *Il mondo come volontà di rappresentazione*, sottolinea l'impossibilità di distinguere i due mondi (sogno/realtà), caratterizzati dalla stessa essenza: «Noi abbiamo sogni; non è forse tutta la vita un sogno? – o più precisamente: esiste un criterio sicuro per distinguere sogno e realtà, fantasmi ed oggetti reali? – L'addurre la minor vivacità e chiarezza dell'immagine sognata rispetto a quella reale non merita alcuna considerazione; dato che nessuno ancora ha avuto presenti contemporaneamente l'uno e l'altro per confrontarli, ma si poteva confrontare soltanto il ricordo del sogno con la realtà presente. [...] Se, dunque, per giudicare scegliamo un punto di riferimento esterno ad entrambi, non troviamo nella loro essenza nessuna distinzione precisa e siamo così costretti a concedere ai poeti che la vita è un lungo sogno». A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà di rappresentazione* (1818), Torino, Einaudi, 2013, pp. 47-48. Già ampiamente assorbito e rielaborato in *Menzogna e sortilegio* (cfr. M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 307-309) il pensiero di Schopenhauer agisce anche nell'ultima parte della produzione morantiana, in particolare in relazione al tema del corpo e del nulla come meta finale dell'uomo, oltre che come chiave d'accesso fondamentale al misticismo indiano. Sulla presenza di Schopenhauer nell'ultima Morante cfr. G. Scarfone, *L'enigma e l'oriente. Elsa Morante e Schopenhauer*, «Allegoria», 85, gennaio-giugno 2022, pp. 120-147.

D'Angeli, rappresenta un'immagine di morte¹⁷ ed è ritenuta responsabile dell'allontanamento e della perdizione di Aracoeli. In continuità con la concezione freudiana dell'attività onirica, spesso sono i dettagli del reale ad avere un ruolo centrale nel sogno, venendo risemantizzati dentro la logica dell'inconscio: e infatti Manuele sogna che durante una cena con Daniele (giovane inserviente assunto dal padre, verso cui prova una forma di affetto e attrazione) il pesce che stanno spinando prende improvvisamente vita e pronuncia la frase «la signora si diverte!», la stessa che Manuele aveva sentito pronunciare da Zaira, l'aiutante domestica nella casa dei Quartieri Alti, per alludere alla prostituzione di Aracoeli. A questo sogno ne segue un altro, in cui Manuele si trova a un ballo vestito da Infante di Spagna in cerca della madre. Dopo averla individuata tra la folla in compagnia di un «personaggio maestoso» che si rivela essere la donna-cammello travestita da re d'Italia (richiamo al padre), egli prova a chiamarla senza però essere né visto né riconosciuto. Oltre a ribadire la centralità del tema del rifiuto e dell'abbandono, vero e proprio *fil rouge* tra dimensione conscia e inconscia, i due sogni sono particolarmente interessanti anche perché produrranno degli effetti sulla veglia. La mattina seguente, infatti, Manuele trasforma la sensazione di frustrazione provata in sogno in biasimo nei confronti di Aracoeli:

Questi due sogni provocarono, sui miei sentimenti della veglia, un effetto strano: mi resero, nell'intimo, quasi complice dei Nonni contro Aracoeli. «Non è degna di questo nome!» «La Signora si diverte!» E io mi figurai che davvero, mentre io penavo solitario in questa villeggiatura disperata, lei – del tutto indifferente alla mia sorte – se la spassasse giorno e notte fra danze e splendori, spensierata là nella *Quinta* o in altri simili palagi. (A. p. 1410)

Il sogno, quindi, oltre ad essere la porta di accesso privilegiata per l'inconscio, riesce in alcuni casi a influenzare il reale stesso, modificando la postura del protagonista nei confronti di esso. Questa contaminazione reciproca tra sogno e realtà (sia essa presente o memoriale) produce un primo livello di ambivalenza tra strati dell'essere (inconscio/conscio) e di rimescolamento di piani di realtà (presente/passato), che diventerà ancora più evidente passando dall'analisi dei contenuti onirici a quella delle forme.

2. «Ricordi apocrifi più veri del vero»

La centralità del sogno in *Aracoeli* non si manifesta solo a livello tematico-contenutistico, ma agisce anche a livello formale: in alcune parti del romanzo i suoi meccanismi di funzionamento penetrano infatti nel tessuto del ricordo, che ne assorbe così alcune strutture. Particolarmente utili ai fini di questa analisi risultano alcune

¹⁷ Già in *Addio*, come ha notato D'Angeli, Morante utilizza l'immagine (di derivazione ebraico-orientale) della cammella, descritta come una ladra di esseri viventi e dispensatrice di morte («la ladra delle notti è una cammella cieca e forte/ che gira per Sahara incantati, fuori d'ogni pista»). Cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 56.

considerazioni formulate da Freud ne *L'interpretazione dei sogni*, ma soprattutto gli sviluppi integrativi alla riflessione freudiana proposti nel 1975 da Ignatio Matte Blanco ne *L'inconscio come sistemi infiniti*.

Ne *L'Interpretazione dei sogni* Freud aveva individuato alcuni elementi distintivi del sogno – l'assenza del principio di non-contraddizione, l'atemporalità, la non-spazialità, lo spostamento, la condensazione, la sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica – che gli avevano permesso di definire l'inconscio come «regno dell'illogico»,¹⁸ ossia come un universo governato da leggi diverse da quelle razionali e di cui il sogno rappresenterebbe una delle principali manifestazioni. Sarà proprio a partire da questa definizione che Ignacio Matte Blanco ne *L'inconscio come sistemi infiniti* formula la sua rilettura dell'inconscio in chiave logica. Discostandosi dalla dialettica freudiana conscio-inconscio, lo psicanalista sostiene che, così come la coscienza si regola secondo una logica aristotelica fondata sul principio di non-contraddizione, l'inconscio agisce attraverso una logica a sé stante e opposta a quella conscia, definita anti-logica:

La fondamentale scoperta di Freud non è quella dell'inconscio, anche nel suo significato dinamico (pur così importante), ma quella di un mondo – che egli sfortunatamente chiamò l'inconscio – retto da leggi completamente diverse da quelle da cui è retto il pensiero cosciente. [...] Egli fu il primo a fare la fondamentale scoperta di questo strano «regno dell'illogico» sottomesso, malgrado il suo essere illogico, a determinate leggi che scoprì con uno straordinario colpo di genio.¹⁹

Grazie agli strumenti fornitigli dalla matematica e dalla logica (Kantor, Dedekind, Russel), Matte Blanco individua due principi di funzionamento dell'inconscio: il principio di generalizzazione, attraverso cui un elemento individuale viene considerato come parte di una classe più ampia contenente altri elementi, e il principio di simmetria, secondo cui ogni tipo di relazione asimmetrica (se A è padre di B allora B è figlio di A) è percepita come simmetrica (se A è padre di B allora B è padre di A), provocando così la confusione e la coincidenza di diverse categorie logiche. L'azione di queste due leggi nell'inconscio renderebbe ogni categoria un insieme infinito,²⁰ in cui potenzialmente ogni elemento può entrare in relazione con tutti gli altri. L'universo psichico umano, dunque, secondo Matte Blanco si compone di due sistemi logici antinomici (bi-logica) che, nonostante la loro inconciliabilità, coabitano e si influenzano mutevolmente.

¹⁸ S. Freud, *Compendio di Psicoanalisi* [1940], in *Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, XI, p. 595.

¹⁹ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1975], Torino, Einaudi, 2000, p. 105.

²⁰ Per giustificare questa affermazione Matte Blanco fa riferimento al ragionamento matematico che collega il principio di simmetria alla teoria degli insiemi infiniti. Cfr. R. Carvahlo, *Matte Blanco. Une autre pensée psychanalytique: l'inconscient A-logique*, Paris, Harmattan, 2009, p. 24. La matematica sarà una fonte di ispirazione fondamentale per lo psicanalista cileno anche per quanto riguarda lo studio dello spazio in relazione alla mente. L'inconscio verrà definito infatti in termini di spazio multidimensionale in opposizione allo spazio tridimensionale che caratterizza la logica della coscienza. I meccanismi di condensazione e di spostamento che caratterizzano i sogni verranno dunque interpretati proprio a partire da questa differenza di sistemi percettivi della spazialità. Cfr. Matte Blanco, *L'inconscio come sistemi infiniti*, cit., pp. 443-471.

Questi assunti teorici sul doppio funzionamento della psiche umana trovano in *Aracoeli* una particolare rielaborazione espressiva, poiché le strutture tipiche dell'inconscio non si manifestano solo dentro ai sogni – come abbiamo avuto modo di vedere – ma anche in alcuni momenti di rievocazione memoriale, dove di norma dovrebbe vigere la logica asimmetrica. Il principio di simmetria si manifesta nello specifico (e non a caso) in relazione alla rievocazione mnemonica della madre: il caso più flagrante è quello in cui Manuele, giunto in Andalusia, si immagina di incontrare Aracoeli, regredita alla fanciullezza, nel giardino di El Almendral:

più piccola e meno piccola, qua traballante ancora sulle gambe e là brava saltatrice della corda, dovunque si muove Aracoeli. [...] Questa Aracoeli non è la medesima dello specchio, ma una anteriore alla mia nascita, la quale tuttavia sarà pronta a riconoscermi all'arrivo. [...] Uguali io e lei, tornati coetanei. Bambino? Bambina? Certi dati, là, non hanno corsi. Maschio o femmina non significa niente. Là, non si cresce. (A., p.1193)

In questo luogo edenico fuori dal tempo e dalle leggi della storia (che, per il principio di indistinzione che vige, può essere interpretato anche come una proiezione dell'inconscio), Aracoeli è al contempo una piccola bambina appena capace di camminare e un'abile saltatrice, non ancora madre ma in grado di riconoscere un figlio non ancora nato e che tuttavia incontra, anch'egli regredito alla fanciullezza. Il principio di simmetrizzazione rende l'io e la madre identici e interscambiabili, dando vita a una proiezione immaginifica fondata sulla coesistenza di due logiche opposte e complementari. L'ambivalenza con cui Aracoeli viene percepita da Manuele lungo tutto il romanzo può essere dunque anche ricondotta a questa emersione della logica dell'inconscio e a questa continua oscillazione tra piani opposti e convergenti: il suo essere «madre-ragazza» (espressione che ritornerà in più occasioni nel romanzo), «Pastora. Idalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina» (A., p. 1194), sottolinea non tanto – e non solo – la scissione psicologica del protagonista, quanto più l'impossibilità di racchiudere il ricordo e il rapporto con Aracoeli dentro uno schema unitario razionale. Permane sempre una dimensione insondabile e inafferrabile, di cui proprio questa ambivalenza²¹ diventa espressione precipua:

Manuele contrasts his experience to attention between two loves, that is, to attention between two clearly distinct, intelligible, but mutually contradictory entities. What he loves, one might say, it is tension itself, the tension in a hybrid that defies recognition and understanding, a tension that is already falsified by applying the clear distinctions of a rational order. Such a hybrid can only be offered to affective and intellectual

²¹ Come osserva Zinato, l'ambivalenza che attraversa il romanzo è da ricondurre anche all'interesse, che Morante sviluppa a partire dagli anni Sessanta, verso le filosofie orientali e in particolare alla ricerca del Nirvana. Cfr. E. Zinato, *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in Aracoeli*, cit., p. 189-191. Sull'influsso delle filosofie orientali in Morante, oltre ai già citati saggi di Scarfone (in cui l'influsso orientale è messo in relazione alla lettura di Schopenhauer) e Zinato cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit.; M. Congedo, *Indian Traces: Aracoeli, Pasolini's L'odore dell'India, and Moravia's Un'idea*, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's «Aracoeli»*, London, Legenda, 2009, pp. 161-176; S. Parussa, *The Womb of Dreams: Cabalistic Themes and Images in Elsa Morante's «Aracoeli»*, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's «Aracoeli»*, cit., pp. 130-144.

experience through a narrative of constant transformation, duplication, and substitution, and it can only be approximated and circumscribed through rational language by invoking a wide range of competing theories and interpretations.²²

Oltre alla presenza della logica simmetrica, la rievocazione memoriale di Manuele è spesso soggetta a fenomeni di deformazione e allucinazione.²³ Numerose sono nel romanzo le visioni allucinate e apocrife, vere e proprie sostitute del ricordo, di cui spesso emerge la dimensione fittizia: si pensi alla già citata scena dell'allattamento, in cui il protagonista, troppo piccolo per conservare memoria di quel momento, descrive nei minimi dettagli lo sguardo innamorato della madre, il suo corpo e l'idillio d'amore; o alla visione di Aracoeli dopo la morte, al confine tra il sogno e l'invenzione, in cui i due intessono un dialogo che ribadisce l'insufficienza della ragione nella comprensione del reale.²⁴ Ma soprattutto si pensi al momento in cui Manuele assiste alla messa con Aracoeli e, dopo averla osservata compiere una serie di atti provocatori (non coprirsi la testa con il velo, non inginocchiarsi, non farsi il segno della croce), che rappresentano il sintomo della sua deriva e della sua «trasgressione definitiva», ha delle «allucinazioni uditive» che rivelano il dominio dell'inconscio nella sua ricostruzione memoriale a cui fa seguito l'ennesimo tentativo di razionalizzazione, mediante la forma monologo:²⁵

sentii la voce del prete recitare, in luogo delle litanie, certe brutture idiote. Invece di: *Agnus*, per esempio, diceva: *ragno* (Ragno di Dio). E tutti quei vecchi e vecchie rispondevano: *Piscenere nobis*. Allora, sbigottito, chiusi gli occhi; e subito, nel minimo volume delle mie palpebre buie, balenò, per mia fortuna, un'amabile figurina variopinta, rosa, verde e giallo. Era il carrettino dei gelati.

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. (A., p. 1380-1)

Spesso la dinamica allucinatoria si mescola a un altro tratto distintivo della percezione di Manuele, cioè la deformazione – o quello che Rebecca West ha definito

²² C.F.E. Holzhey, *'The Love of a Hybrid': Memory and Fantasy in Aracoeli*, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance*, cit., p. 45.

²³ Secondo Freud infatti non solo «il sogno allucina, sostituisce cioè pensieri con allucinazioni» (p. 55), ma in esso coesistono «due forze psichiche, una delle quali plasma il desiderio espresso dal sogno, mentre l'altra esercita una censura su questo desiderio, provocando a forza una deformazione della sua espressione». S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 139.

²⁴ «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». A., p. 1428.

²⁵ Sulla centralità della forma monologo in *Aracoeli* (in particolare quello che Cohn definisce *memory monologue*) cfr. G. Scarfone, *Il pensiero monologico*, cit., pp. 101-131.

uno sguardo «anamorfico» –²⁶ che distorce i contorni della realtà contingente e dei ricordi e ne fa emergere la componente antilogica. Si pensi alla prima volta in cui il protagonista vede i genitali di una donna e alla descrizione carica di orrore e disgusto²⁷ che ne consegue; o alle sempre più cupe descrizioni del corpo di Aracoeli durante l'ultima fase della sua vita, quando è abitata dal demone della ninfomania e della follia,²⁸ che generano in Manuele visioni fantasmatiche orrوره:

Mezza nuda nel suo ridicolo vestitino troppo stretto e corto, con un riso di pazza essa dimenava i grossi fianchi e il sedere, rigirando gli occhi bistrati come torbidi segnali. Alle sue mosse sconce, la corta vesticciola le risaliva lungo le cosce grasse e senili, fin quasi all'inguine, del quale io fuggivo la vista; mentre la sua bocca smaniava in un richiamo untuoso e plorante, di una intimità repulsiva ai miei sensi. (A., p.1419)

L'ambivalenza percettiva, la logica simmetrica e lo sguardo allucinato del protagonista danno vita a un racconto strutturalmente fondato sull'ibridazione e che in essa trova il suo valore di verità. Come afferma Manuele in uno dei suoi tentativi di elaborazione di una legge generale a partire dalla propria condizione particolare: «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» (A., p. 1406). L'identità di Manuele si struttura proprio a partire da questa compresenza tra ricordo e sogno, tra dimensione razionale e dimensione inconscia, a cui tuttavia va aggiunta una terza componente, quella finzionale, altrettanto fondamentale. Sia la dimensione memoriale che quella onirica, oltre a contaminarsi vicendevolmente, infatti, non possono prescindere dalla finzione, che entra in campo a colmare le lacune della memoria e che rappresenta l'orizzonte ultimo dentro il quale Morante colloca il romanzo. Questa oscillazione tra sogno, ricordo e finzione era già stata resa esplicita nel *Diario 1938*, in cui l'autrice esplicita per la prima volta l'interconnessione tra questi elementi: «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».²⁹ In questo

²⁶ R. West, *Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational Identity, and Other Perspectival Perplexities in Aracoeli*, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford, Legenda, 2009, p. 24.

²⁷ «Non avevo ancora mai veduto, esposto ai miei occhi così da vicino, un sesso di femmina; e questo, che oggi mi si svelava, mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato. Fra due lembi di povera carne floscia, nuda e grigiastra (così mi parve) mi si lasciò intravedere appena una sorta di ferita sanguigna, dagli orli più scuri». A., p. 1124.

²⁸ «La faccia, pur nel suo disegno immaturo, oggi appariva emaciata, giallastra come da una febbre di consunzione. [...] E nelle sue pupille dilatate ardeva una linea scintillante, verticale, quale nell'occhio di certe creature subumane quando esplorano il buio». A., p. 1376.

²⁹ E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 20. Un punto di vista simile ritornerà in *Aracoeli* alla fine del processo-psicodramma che egli fa a sé stesso: «D. "Effettivamente, può sembrare a volte che le memorie siano prodotte dalla fantasia; mentre in realtà sempre la fantasia è prodotta dalle memorie". A. "Basta. Un'ultima domanda, prima di sospendere l'interrogatorio. Ritieni, in definitiva, il Soggetto, che le sue memorie siano ATTENDIBILI?" I. "Purtroppo, io non lo so"». A., p. 1186.

testo, tuttavia, Morante concepisce il sogno, il ricordo e l'invenzione in senso consequenziale (l'arte è il ricordo di un sogno), mentre nel caso di *Aracoeli* queste tre istanze agiscono in parallelo e i loro confini sono molto più porosi e permeabili, tanto che gran parte dell'ambivalenza che struttura il romanzo è generata da questa sovrapposizione.

Se il sogno in *Aracoeli* rappresenta il luogo privilegiato di emersione delle pulsioni inconscie e di contaminazione di piani di realtà, assumendo una funzione gnoseologica centrale per il disvelamento delle contraddizioni e della crisi esistenziale che animano il protagonista, esso è costantemente posto in dialogo con il monologare di Manuele che rielabora la propria esperienza per trarne delle leggi generali capaci di spiegare razionalmente la sua condizione di crisi. L'alternanza di queste forme all'interno del romanzo rimanda alla compresenza delle due logiche dell'io: una che spinge verso la razionalizzazione dell'irrazionale; l'altra che, penetrando massicciamente nella coscienza, ne scombina l'ordine e rivela l'insufficienza della ragione nel saper cogliere il male esistenziale di Manuele, rendendo il romanzo «un abbagliante campo di tensioni, distruttive e ricompositive, destinate a restare, in parte, irrisolte».³⁰

³⁰ E. Zinato, *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in Aracoeli*, cit., p. 190.