



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Visionarietà e alterità in *Mrs. Dalloway* e  
*Aracoeli*.

Una riflessione sul realismo modernista nelle  
scritture di Virginia Woolf e Elsa Morante

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureando  
Daria De Vecchi  
n° matr.1106886 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017

*A Gioia,  
per quello che si può ricordare e per quanto si perde,  
ma in qualche modo resta.*

# Indice

## Introduzione

### PARTE PRIMA

1. Premessa	p. 1
1.1 Considerazioni preliminari al confronto	p. 1
1.2 Somiglianze circostanziate	p. 1
2. Il personaggio	p. 3
2.1 La categoria personaggio	p. 4
2.2 Il personaggio come sguardo d'analisi: la percezione	p. 5
2.3 Il personaggio "diverso". Alcuni strumenti teorici	p. 8

### PARTE SECONDA

<i>Mrs. Dalloway</i> , Virginia Woolf	p. 11
1. Ricezione e modelli	p. 11
1.1 Bloomsbury e la teoria artistica	p. 11
1.2 Le influenze	p. 12
1.3 La critica	p. 13
2. La nuova forma di <i>Mrs. Dalloway</i>	p. 15
2.1 La mente attraverso <i>l'interior monologue</i>	p. 15
2.2 Il movimento del <i>tunnelling process</i>	p. 17
3. Lo sfondo e le sue funzioni	p. 19
3.1 La guerra e la colonia	p. 20
3.2 La società per tipi	p. 21
3.3 Lo spazio e il tempo come struttura e snodo	p. 22
4. La mente del personaggio	p. 24
4.1 La resa del carattere	p. 25
4.2 La scissione: compresenza e sdoppiamento	p. 27
4.3 La diversità di ruoli in Clarissa e Septimus	p. 30
4.4 Uno sguardo comune: la meraviglia della vita	p. 35

5. Stile: espansione e contenimento	p. 37
5.1 La lingua tra concretezza e trasfigurazione	p. 38
5.2 Il controllo attraverso la sintassi e l'iterazione	p. 40
6. L'autore tra presenza di sfondo e avanzamenti	p. 42
6.1 Il narratore sottile	p. 42
6.2 Sovrapposizioni	p. 43
6.3 La femminilità e il trattamento dei sentimenti	p. 45
7. La scrittura e l'intersecazione con la vita	p. 49
<i>Aracoeli</i> , Elsa Morante	p. 52
1. Interpretazioni e modelli	p. 52
1.1 La critica	p. 52
1.2 Le fonti	p. 54
1.3 Micro e macrostoria	p. 56
2. Il trattamento del tempo	p. 59
2.1 Il passato come tempo trascorso ma non finito	p. 59
2.2 La memoria: dipendenza e autoinganno	p. 61
2.3 Il presente e il nulla	p. 63
2.4 Plasticità del tempo e cortocircuiti	p. 65
3. La corporeità del personaggio	p. 66
3.1 Il corpo come vergogna e condanna	p. 67
3.2 Il ricordo e il corpo	p. 68
3.3 La deformazione espressionista	p. 69
4. L'amore e le sue forme	p. 72
4.1 La madre e la malattia che rende orfani	p. 73
4.2 Il padre e la pretesa della virilità	p. 77
4.3 Identificazione e realizzazione	p. 79

5. La lingua tra morte e vita	p. 81
5.1 Plurilinguismo e pluristilismo	p. 82
5.2 La lingua cattedrale	p. 83
5.3 La lingua viva di madre e figlio: tra denotazione e creazione	p. 85
5.4 Le parole come formiche: la dissacrazione della letteratura	p. 87
6. Creare per distruggere	p. 89
PARTE TERZA	
1. Il modernismo e la sua eredità	p. 92
1.1 Brevi osservazioni sul termine	p. 92
1.2 La memoria attraverso la <i>Recherche</i>	p. 94
1.3 Messaggi pubblicitari: la finta poesia	p. 97
1.4 Il valore conoscitivo della descrizione e il senso del pittorico	p. 99
1.5 Inclusione e creaturalità	p. 102
2. La dinamica della contraddizione	p. 104
2.1 Un'altra logica	p. 105
2.2 Aforismi filosofici per una condivisione letteraria	p. 109
3. Direzioni divergenti	p. 112
3.1 La morte come rinascita e sopravvivenza	p. 112
3.2 L'animale, sintonia e esclusione	p. 115
3.3 Gli elenchi misti e gli incisi	p. 117
3.4 La colpa del Novecento	p. 119
4. Conclusione	p. 120
5. Bibliografia	p. 125

## 1. Introduzione

Il confronto tra *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf e *Aracoeli* di Elsa Morante è nato da una serie di impressioni su alcune corrispondenze interessanti tra i contenuti e lo stile dei romanzi. La lettura più approfondita ha confermato alcune di queste impressioni, e ha rivelato degli altri punti di contatto su cui si è riflettuto attraverso la comparazione di precise sequenze. Era però necessario trovare una prospettiva attraverso la quale condurre il confronto, uno schema di interpretazione comune che permettesse di avvicinare i romanzi senza per questo ignorare le differenze che presentano. Le loro somiglianze erano principalmente date dall'importanza per i protagonisti dell'elemento visionario, memoriale-percettivo, dalla tensione verso domande d'immensa portata e dalla loro formalizzazione estetica. A ciò si aggiungevano alcune considerazioni collaterali circa la presenza costante nelle scritture di Woolf e Morante della contraddizione, sia in senso espressivo che tematico, la grande cura per la forma in senso significante, la rappresentazione del mondo interiore sullo stesso piano dei fatti concreti. Si è quindi cercato di trovare un punto di vista che potesse comprendere questi elementi e che fosse abbastanza flessibile da considerarne sia gli aspetti formali che contenutistici. In particolare sembrava possibile verificare un'evoluzione dell'elemento modernista, una costanza di forme che conservano un timbro comune pur mutando. È sorta quindi l'esigenza di approfondire la questione, chiedendosi se si potesse parlare, oltre dell'innegabile appartenenza di Woolf al movimento, di una sua ripresa e interpretazione in nuove forme da parte di Morante.

Dopo aver stabilito questi criteri interpretativi, si è analizzato prima *Mrs. Dalloway* e poi *Aracoeli* seguendo un ordine cronologico, mentre venivano fissati i temi condivisi da analizzare in seguito nella terza parte. Man mano che lo sguardo interpretativo acquisiva maggior definizione si è cercato di individuare con più precisione in cosa consistessero le somiglianze tra i protagonisti delle opere, e se potessero essere considerate come caratteristiche di un tipo comune di personaggio.

Nella prima parte è presente quindi una breve panoramica su questa categoria in ambito letterario, condotta sulla base dei lavori di Arrigo Stara, Enrico Testa e Giacomo Debenedetti. Si procede poi con la presentazione di alcuni strumenti critici, tra cui il pensiero di Francesco Orlando influenzato da Ignacio Matte Blanco, e la concezione di realismo modernista esposta da Erich Auerbach in *Mimesis*, per una loro applicazione nell'ipotesi del "personaggio diverso". Questo viene definito sulla base di tratti caratteristici desunti dalle opere, analizzate concentrandosi su quegli elementi che permettevano di essere considerati alla luce di questo strumento.

La seconda parte è invece dedicata all'analisi indipendente dei due romanzi. Dopo alcune riflessioni sul tempo e lo spazio, sono stati considerati i sentimenti dei protagonisti e le loro relazioni con gli altri personaggi. In seguito sono stati analizzati gli aspetti strettamente linguistici e formali delle opere, in rapporto alla questione della rappresentazione letteraria e alla concezione artistica.

Nella terza parte si trova il confronto tra i due romanzi, condotto sulla base di alcune risposdenze tematiche considerate insieme al loro aspetto stilistico, attraverso le ipotesi critiche delineate nell'introduzione e alcune vicinanze intellettuali rilevate nei saggi delle scrittrici. Il confronto termina con delle considerazioni sulle simili concezioni di scrittura di Woolf e Morante, rilevando dei significativi punti di contatto che permettono di considerarle anche alla luce del modernismo e della sua evoluzione.

## PARTE PRIMA

### 1. Premessa

#### 1.1 Considerazioni preliminari al confronto

Un confronto tra *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf e *Aracoeli* di Elsa Morante presenta alcuni problemi che devono necessariamente essere chiariti ai fini della validità della ricerca. Le specificità delle due scrittrici infatti spingono a procedere con molta cautela nel tracciare relazioni, confronti e paralleli. Riconoscere le differenze e le caratteristiche proprie delle due opere e renderne poi conto costituiscono dei primi passi fondamentali nell'impostare il confronto su buone basi concettuali.

In primo luogo avere consapevolezza della distanza che separa le due autrici permette di evitare forzature nell'interpretazione. Non si tratta soltanto della differenza cronologica tra le loro vite, ma anche del verificarsi in questo lasso di tempo di eventi che influiscono sullo sviluppo del secolo in modo cruciale. Inoltre i contesti storici in cui Woolf e Morante scrivono presentano differenze culturali e sociali di cui è importante prendere coscienza per rispettare il quadro complessivo dell'opera e dell'autore. La questione dei paesi d'origine è rilevante poi per l'ovvia diversità geografica e linguistica, determinando delle differenze dovute al luogo di provenienza della scrittura.

Oltre a queste precisazioni di carattere generale, ne sono necessarie altre di stampo più specifico, che riguardano le posizioni dei due romanzi considerati in rapporto alla produzione letteraria delle scrittrici e alla loro vita. Virginia Woolf darà vita a opere che raggiungeranno presto il livello di canone come modelli fondamentali del modernismo. *Mrs. Dalloway* costituisce il romanzo in cui le tecniche espressive di Woolf giungono a un effettivo compimento, segnando il primo passo del suo percorso poetico. Viceversa Elsa Morante inizia la sua produzione letteraria quando in Italia il romanzo ha da poco trovato una sua validità di genere, e si esprime in vari filoni che si differenziano l'uno dall'altro per temi e forme. Il riconoscimento della sua produzione non sarà mai unanime e il suo inserimento nel canone resta tuttora parziale. *Aracoeli* è il suo ultimo romanzo, scritto al termine di un percorso letterario che viene però ripreso in quest'ultima opera. Tuttavia, anche all'interno delle differenti realizzazioni, esistono degli elementi che rivelano delle somiglianze delimitate ma profonde tra le due scrittrici.

#### 1.2 Somiglianze circostanziate e affinità profonde

Un primo punto di incontro tra le due autrici sta nell'importanza attribuita da entrambe ai fatti psichici. La sfera mentale viene eletta a tema policentrico dei loro romanzi, sia come attività



riflessiva sul presente, che come ripiegamento o immersione nel passato, ed è rappresentata in modi personali. La centralità della mente conduce nell'opera della Woolf a una sorta di irruzione della psiche dei personaggi che altera la chiarezza comunicativa senza venire meno alla comprensibilità. Nella scrittura di Morante il controllo autoriale sulla materia narrata è sempre presente, e il narratore emerge con molta più forza conferendo il suo punto di vista senza celare la sua azione. Per entrambe è fondamentale l'attenzione all'interiorità del personaggio, non solo alla sua individualità ma anche a ciò che la rende simile agli altri, all'interno di un'analisi che comprende l'uomo nella sua singolarità e nei suoi rapporti sociali. La loro scrittura non si concentra però solo sull'aspetto mentale, è incentrata anche sulla sfera del corpo e delle percezioni. Mentre per Woolf si può parlare di una sorta di de-fisicizzazione che conclude gli atti percettivi e riflessivi dei personaggi, nel caso di Morante di ogni aspetto sia benefico che umiliante si ha rappresentazione fisica e materiale. La stessa memoria, eterea e incorporea nelle *caves* dei personaggi in *Mrs. Dalloway*, si incarna con *Aracoeli* soffrendo tutta la sua fisicità. In entrambi i romanzi l'azione del narratore coinvolge protagonisti e personaggi secondari senza grandi distinzioni, con una presenza più marginale e latente nel caso di Woolf, più forte e imponente nel caso di Morante. Per tale motivo i romanzi sono attraversati da una tensione corale che agisce nella sottolineatura di dettagli di carattere dei personaggi, e li unisce nella constatazione sempre sottesa della loro contraddittorietà.

In *Mrs. Dalloway* lo stile si mantiene sempre ad un alto livello di liricità, con grandi variazioni verticali di registro che vanno dalla constatazione fisica alla contemplazione simbolica, mischiando senza distinzione pensieri, scambi di battute ricordate o in corso di svolgimento. Le coordinate reali-materiali del mondo si offuscano sostituite da una percezione che si potrebbe definire generalmente onirica. La presenza della storia è rivelata però dalla disposizione di alcuni segnali che forniscono la struttura esterna della vicenda. Anche in *Aracoeli* l'escursione lessicale si muove da un livello alto, dove trovano posto sequenze lirico-simboliche, a un minimo quasi informativo. Lo scorrere degli eventi è rappresentato in relazione all'attività mentale del protagonista, ma i traumi della storia contemporanea costituiscono un riferimento sotterraneo fondante dell'opera, sia come eventi concreti che soprattutto come atmosfera culturale.

Entrambe le scrittrici dimostrano una penetrante attenzione per i dettagli minimi, particolari che conducano a un'intensificazione del senso. Nel caso di *Mrs. Dalloway* essi danno luogo a vere e proprie epifanie, che giungono a mettere in contatto i personaggi per vie nascoste e irrazionali. Nel caso di *Aracoeli* questi dettagli minimi sono invece illusioni destinate ad essere distrutte, costituiscono delle zone del testo ad alta densità simbolica che nascondono un'assenza assoluta di senso positivo. È importante osservare che la differenza nel trattamento di queste epifanie conduce a esiti opposti. Entrambe le opere in questione sono caratterizzate dall'annuncio di una verità

conclusiva continuamente procrastinata, me se *Mrs. Dalloway* si chiude con la (fragile) consapevolezza di questa verità, *Aracoeli* si conclude con la mortificazione di ogni significato.

Altro punto di contatto fondamentale tra queste due scritture è la concentrazione sugli affioramenti di ricordi e sui processi memoriali che determina quel particolare darsi del tempo come elemento mutevole. La memoria, grande riferimento a Proust valido per entrambe, nel caso di *Mrs. Dalloway* appare come spiraglio benefico che dilata il testo in una dimensione contemplativa, mentre in *Aracoeli* rappresenta un inganno che non offre alcuna consolazione. La sua azione provoca sulla pagina lo scambio dei piani temporali, sentiti sempre come momenti di cambiamento per la coscienza. La presenza del passato nel presente attiva una concezione del tempo variegata e dinamica che dipende dalla soggettività dei personaggi: in particolare il passato di ciascuno riemerge nel presente sollecitato da elementi che attivano processi memoriali e portano i personaggi a rivivere parti del loro vissuto. Questo comporta che in entrambi i romanzi il passato assuma valore non solo in se stesso ma per ciò che implica nel presente, secondo una concezione relazionale che gli conferisce più sfumature oltre al normale essere trascorso.

Oltre a queste somiglianze di ordine tematico e stilistico, l'elemento forse più essenziale che spinge ad avvicinare queste due autrici, e autorizza a considerarle come due personalità affini per inclinazione e sensibilità artistica, è il valore che attribuiscono alla scrittura. Entrambe dedicano grande attenzione al suo aspetto formale, nel senso di cura meticolosa attenta al dettaglio senza dimenticare l'importanza dell'insieme, in una rappresentazione che contamina spesso il mentale col percepito fisicamente. Come emerge dai saggi che si prenderanno in considerazione, la letteratura è concepita da Woolf e Morante come creazione artistica che mantiene legami con la vita, come entità che deriva dal rapporto con la vita. Alla scrittura vengono riconosciute sia la capacità di trasmettere la verità che quella di costituire realtà, e le viene quindi attribuito il compito di configurare e interpretare gli aspetti della vita.

Questo atteggiamento condiviso da entrambe non indica soltanto una forte credenza nello scrittore e nella sua opera, ma è cifra di una disposizione d'animo profondamente in sintonia: sembra consentire un confronto proficuo e vario che si concentra sulla scrittura come *medium*.

## 2. Il personaggio

Si è scelto di condurre il confronto tra i due romanzi attraverso lo sguardo del personaggio, in particolare suggerendo l'idea del "personaggio diverso", la figura del quale sarà delineata nei paragrafi successivi. Nei confronti di questo tipo di personaggio le autrici sembrano dimostrare una forte simpatia, che li spinge ad affidare a loro i messaggi più significativi. Il termine simpatia è da

intendersi in senso proprio come “patire insieme”, poiché l’identificazione non è mai piacevole ma anzi scatena conflitti scomodi in virtù della stranezza di cui sono portatori.

## 2.1 La categoria personaggio

Il concetto di personaggio ha subito notevoli modifiche nel processo della sua individuazione, in parte dovute ai diversi periodi storici e ai loro corrispondenti movimenti, in parte legate alla difficoltà della sua definizione. A un primo sguardo potrebbe sembrare una categoria rintracciabile in modo intuitivo, senza bisogno di lunghe riflessioni o di articolate teorie letterarie. Tuttavia ci si scontra presto con diverse difficoltà di delimitazione dell’argomento e di individuazione dei tratti distintivi. Ciò è dovuto da un lato all’infinita varietà di tipi che si presentano alla mente, dall’altro alla diversità di generi ai quali è possibile rivolgere la ricerca.

Per cercare di ottenere un punto di partenza Arrigo Stara fa ricorso ad una categoria teorizzata dal filosofo del linguaggio Ludwig Wittgenstein, vale a dire la *famiglia*. Questo concetto permette di pensare il personaggio non come ente invariabile che presenta sempre le stesse caratteristiche, ma come insieme più grande e comprensivo che si realizza diversamente in ogni opera: «i personaggi artistici mantengono una certa somiglianza di famiglia che permette di intuire l’unità del loro genere attraverso la modificazione delle varie specie, al di là delle differenze che li rendono fra loro profondamente diversi».<sup>1</sup> Il problema del personaggio non riguarda soltanto le opere letterarie ma anche figurative, perché si tratta di una categoria che agisce in quasi tutti i linguaggi artistici. Si potrebbe iniziare un percorso di definizione partendo dall’idea che il personaggio rappresenti in un’opera letteraria una possibilità d’essere dell’uomo. Per precisare questa affermazione, si può proseguire affermando che il personaggio non costituisce una rappresentazione della realtà senza mediazioni, ma una codificazione che modifica in parte ciò di cui tratta. Inoltre il personaggio non si configura come calco diretto dell’uomo in quanto autore, perché si tratta di un elemento della narrazione su cui influiscono più fattori. È certo però che il personaggio costituisce la prospettiva umana della narrazione, la modalità umana di creazione e fruizione del testo, e che per questo può innescare fenomeni di identificazione.

Questi fenomeni non riguardano solo il lettore, il quale si trova evidentemente coinvolto in via empatica in ciò che accade nel romanzo, ma anche lo scrittore, che costruisce le figure dei personaggi sulla base della propria soggettività, proiettando a volte alcune caratteristiche proprie. Si tratta di una questione che esula del tutto dal tema dell’autobiografia o dell’*autofiction*, poiché riguarda il processo della scrittura in quanto tale e non il genere o la forma dell’opera. Queste riflessioni non devono spingere a considerare i personaggi come doppi o trasposizioni dell’autore,

---

<sup>1</sup> ARRIGO STARA, *L'avventura del personaggio*, Milano, Mondadori education, 2004, p. 14.

ma suggeriscono la spontaneità dell'identificazione proprio perché si tratta di *altri uomini possibili*. Infatti fa parte del concetto personaggio una componente che rimanda alle coordinate reali del nostro mondo, e quindi favorisce l'immedesimazione per una sorta di corrispondenza tra la persona concreta e il personaggio di un'opera. Bisogna però ricordare che lo statuto letterario del personaggio lo iscrive nel mondo della letteratura. Quest'ultima pur non essendo la realtà, ne comprende almeno una parte. Soprattutto sull'onda dello strutturalismo, negli anni Sessanta e Settanta, i fenomeni di identificazione e vicinanza tra personaggi e lettore sono stati considerati del tutto privi di validità scientifica e solidità critica. Molti studiosi consideravano il personaggio soltanto una funzione all'interno delle opere, una sorta di operazione tra caratteristiche per ottenere un certo risultato. Secondo queste opinioni il personaggio non sarebbe altro che un accessorio nel romanzo, una componente non più importante di altre nel sistema della trama, poco studiata perché considerata priva di interesse propriamente letterario. Queste posizioni estreme riducono l'importanza di uno dei cardini del genere romanzo, tuttavia dopo un'opportuna relativizzazione possono essere utili e valide, nel limitare derive semplicistiche che appiattiscano il valore delle opere. A tal proposito è importante avere coscienza della misura che è auspicabile mantenere nel seguire le dinamiche di identificazione, per una comprensione più rispettosa della letterarietà del testo.

Fatte queste precisazioni, sembra innegabile che la categoria personaggio nel sistema del romanzo costituisca un importante punto di riferimento, e che possa fungere da strumento di valore per la sua interpretazione. A questo proposito il critico Giacomo Debenedetti suggeriva la possibilità di considerare il personaggio come strumento utile ai fini di una storia della letteratura di ampia portata:

Ma non ha solo questa virtù di mediatore, che spesso rende "più praticabile la vita". L'evoluzione della sua specie porge anche il filo rosso per seguire la storia, non solo della narrativa, ma di tutta la letteratura e forse delle altre arti.<sup>2</sup>

## 2.2 Il personaggio come sguardo d'analisi: la percezione

Adottare il punto di vista del personaggio nell'analisi delle opere offre la possibilità di considerare il testo attraverso una sua componente interna, consentendo di osservare la realtà come il personaggio la percepisce e vive. La sua visione delle cose è parziale e soggettiva, corrisponde a una prospettiva personale di cui l'opera rende conto, non costituisce *la* visione del mondo, vale a dire quella più affidabile o più veritiera. Al contrario è un'interpretazione strettamente dipendente dal suo carattere che propone un'interpretazione della realtà. Si potrebbe dunque pensare che,

---

<sup>2</sup>GIACOMO DEBENEDETTI, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1283.

trattandosi di un punto di vista tanto personale e soggettivo, non costituisca uno strumento valido attraverso il quale valutare l'opera, da un lato perché troppo coinvolto nelle dinamiche del testo, dall'altro perché troppo determinato da un carattere e di conseguenza poco interessante per chi non ne sia il referente. Tuttavia la sua prospettiva così marcata individualmente offre un punto di vista altamente rilevante, perché rende conto dell'esperienza possibile di *una* persona. Attraverso la trasfigurazione letteraria gli eventi e i personaggi acquisiscono sfumature che li approfondiscono rispetto alla loro referenzialità, e hanno di conseguenza più da comunicare oltre alla loro semplice esistenza. Alla luce di queste considerazioni, la letteratura appare come una risorsa in grado di fornire degli strumenti per accrescere le capacità di interpretazione della realtà, perché offre uno sguardo particolare che include persone, fatti, sentimenti.

Per condurre l'analisi sui due romanzi, il personaggio verrà considerato nelle sue capacità e possibilità percettive, vale a dire nel modo in cui la sua individualità di mente e corpo interpretano la realtà. L'adozione della categoria della percezione comporta il riferimento alle teorie filosofiche di Merleau-Ponty esposte nella sua *Fenomenologia della percezione*.<sup>3</sup> L'assunto fondamentale del suo pensiero consiste nella mancanza di separazione tra soggetto e oggetto, secondo una visione del mondo inteso come ciò che può essere percepito dall'uomo, il quale a sua volta è definito dalla relazione con il mondo. La percezione ha come referente primario la corporeità, che non può però essere pensata senza una controparte di coscienza. Scegliere la percezione come categoria interpretativa permette di considerare i problemi e le tensioni del testo in relazione al loro effetto sui personaggi.

Emanuele Zinato ha proposto un'interpretazione<sup>4</sup> di *Aracoeli* proprio applicando la categoria della percezione desunta da Merleau-Ponty. A questo proposito la sequenza che riporta la prima volta in cui Manuele è costretto a mettersi gli occhiali, diventa emblematica per la presenza esplicita del termine. Riconoscere l'aderenza alla percezione dei personaggi permette di constatare una voce narrante basata sugli organi sensoriali, da considerare come caratteristica fondante della scrittura morantiana.

una lettura del romanzo morantiano incentrata sul tema della percezione ne mett[e] in risalto, viceversa, lo sfondo tragico, epico, eroico e *al contempo* “comico” e parodico. Non è un caso, a esempio, che proprio in questo passaggio cruciale compaia il termine-chiave “percezione”: definita come una “vibrazione nei nervi” o un’“antenna” che trasmetta da una lontana zona polare. La fine dell’Eden mette in moto nel protagonista “stregato” un’enorme potenza autocosciente fondata su “organi di senso occulti”, *primum movens* della sua intera *recherche*: qui non si tratta, infatti, proustianamente, solo della resurrezione della memoria ma di quella, più oscura, profonda e ambivalente, della corporeità.

---

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003.

<sup>4</sup> EMANUELE ZINATO, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in «Cuadernos De Filología Italiana», 2013, vol. 20, pp. 37-48.

Analogamente Roger Poole<sup>5</sup> riflette sulla presenza in *Mrs. Dalloway* di un'osservazione della realtà incardinata sui fenomeni di percezione, facendo esplicito riferimento all'ipotesi di Merleau-Ponty. L'autore inglese parla di *embodiment*, intendendo con questo «the way the “lived body” perceives the world. Embodiment in this sense is an activity, not a passive process». In particolare afferma come nella filosofia di Merleau-Ponty il corpo svolga un ruolo di significazione attivo attraverso una propria “intenzionalità”:

[that] is a view which seems to be an exact parallel, in the realm of philosophy, to what Virginia Woolf attempted in her novels. In Virginia Woolf, indeed, phenomenology found its novelist. The ways the body is lived, is active in creating, in participating in, a world of meanings, is her theme through her fictional career.<sup>6</sup>

Questi precedenti forniscono un solido punto di partenza teorico su cui basarsi per iniziare un'analisi comparata dei due romanzi, le cui autrici appaiono distanti ma accomunate da alcuni elementi essenziali. La percezione assume in *Mrs. Dalloway* e in *Aracoeli* diverse qualità che derivano dalle poetiche delle rispettive scrittrici: se in *Mrs. Dalloway* la percezione si risolve in una riflessione interiore su ciò che accade, in *Aracoeli* si configura più come reazione fisica e materiale alla realtà. La scelta del personaggio e della sua percezione sembra coerente per l'analisi dei due romanzi, perché permette di considerarli tenendo conto delle rispettive caratteristiche senza rinunciare all'adozione di un solo sguardo che coinvolga entrambi. Più nello specifico, i personaggi dei due romanzi possono essere definiti come “diversi” a causa della deformazione della realtà che caratterizza le loro visioni, e che è dovuta alle loro particolari capacità percettive. Giacomo Debenedetti ha riflettuto sulla questione della deformazione fisica che caratterizza il movimento espressionista, giungendo a interpretarla come volontà di scuotere l'animo dell'uomo provocando una reazione traumatica:

Il sottrarsi degli artisti alla consolatrice, edificante, persino esaltante missione del loro lavoro, chiamato anche a specchiare, fin che può, il bello della vita, tutto questo era dovuto al bisogno e al raggiungimento di una più intensa resa poetica. Che se qualcuno avesse poi domandato come mai la degenerazione degli aspetti fisici e fisionomici dell'uomo producesse una più intensa resa poetica, probabilmente gli si sarebbe risposto che quelle smorfie, quegli stravolgimenti, quelle figure desolate e quasi malaugurose producevano nell'animo dello spettatore un effetto traumatico, di choc, che lo rendeva più sensibile e pronto ad afferrare l'unicità, il carattere [...] delle cose rappresentate.<sup>7</sup>

Queste riflessioni sulla deformazione fisica, che aveva portato nel primi anni del secolo al diffondersi di personaggi “brutti”, spingono a un'interpretazione della loro anti-estetica in senso

---

<sup>5</sup> ROGER POOLE, *The unknown Virginia Woolf*, University of Nottingham, 1996.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>7</sup> GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1996, p. 447.

comunicativo. La deformazione che porta alla bruttezza diventa in tal caso catalizzatore dell'attenzione e enfasi del dramma interiore. Sulla spinta di quest'idea, si procederà alla formulazione di un'ipotesi che proponga la visionarietà dei personaggi, causa di deformazione percettiva, come valida categoria analitica.

### 2.3 Il personaggio “diverso”. Alcuni strumenti teorici

Nel corso di questa parte introduttiva è stato detto che i protagonisti delle opere considerate possiedono tratti che li identificano come “personaggi diversi”. Risulta fondamentale precisare in cosa consista la “diversità” del personaggio proposto. Il termine “diverso” ha subito un processo di impoverimento semantico che riguarda gran parte della lingua contemporanea, andando incontro anche a un abuso di utilizzo per i contesti più diversi. Questo impiego indifferenziato ha comportato una tale proliferazione retorica da renderne difficile un uso sincero. In questo lavoro si cercherà di recuperare l'etimologia del termine (<*divertĕre*), nel senso di devianza dalla norma, differenziazione rispetto a quanto è comune e diffuso. Se si tiene a mente questa accezione si può intendere per “diverso” un personaggio che possieda un'alterità, in senso comportamentale o percettivo. Possono essere fatte delle precisazioni sui tratti che caratterizzano questi personaggi: spesso dimostrano più sensibilità, sia nel senso di una maggiore attenzione nei confronti delle cose che accadono, sia nel senso di un'esperienza più profonda del loro significato. Si tratta di personaggi che tendono al sogno e all'immaginazione, all'osservazione profonda della realtà che si riflette in una sua percezione amplificata. Hanno relazioni drammatiche con l'esterno e gli altri, spesso subiscono l'azione del mondo e degli altri, vivono in solitudine o in rapporti logoranti.

Il loro carattere e le loro esperienze influiscono sulla loro visione obbligandoli ad agire seguendo le proprie tensioni, costringendoli a patirne gli effetti. È importante sottolineare che questi personaggi pur presentando certe qualità al di sopra della norma, non riescono ad avere un rapporto più vantaggioso con la vita in virtù di tali qualità. La loro maggiore sensibilità non si traduce in propensione al benessere, ma anzi si configura come impossibilità di essere sereni, perché la loro particolarità ne decreta l'esclusione dalla felicità. I “personaggi diversi” offrono delle esperienze di vita negative, traumatiche o umilianti, spesso provocano nel lettore disagio o malessere, in quanto lo obbligano a confrontarsi con aspetti sgradevoli o dolorosi che spesso si preferisce ignorare. Possiedono però una facoltà che li rende profondi e fertili dal punto di vista artistico, poiché sono caratterizzati da una disposizione “visionaria”, una sorta di capacità che permette loro di cogliere sensi non visibili agli altri. Questa visionarietà comprende tendenze all'irrazionalità, grande capacità di fantasia che agisce come deformazione della realtà, e che può sfociare nell'allucinazione o in pensieri contraddittori.

Tra i linguaggi artistici, il linguaggio della letteratura sembra quello più adatto all'espressione di contenuti contraddittori: anche nel caso dei due romanzi presi in considerazione, si riscontra spesso la presenza di personaggi e situazioni fortemente segnate da dinamiche di contraddizione. Risulta spontaneo chiedersi se tale questione sia da considerarsi solo un caso o se invece risponda a una caratteristica essenziale della letteratura; il linguaggio letterario possiede delle caratteristiche intrinseche che lo rendono più adatto a comunicare la contraddizione, in termini di eventi, situazioni o carattere? La proposta teorica formulata da Francesco Orlando delinea una concezione della letteratura come linguaggio che si presta a comunicare le forze più contraddittorie dell'essere umano, perché condivide con l'inconscio la stessa tendenza alla compresenza di stati opposti. Nel suo saggio *Lettura freudiana della Phèdre* Orlando analizza la tragedia francese attraverso la prospettiva della «letteratura come sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato, se per ipotesi “il linguaggio della poesia, come quello del motto di spirito, ha qualcosa da spartire con la logica dell'inconscio”». <sup>8</sup> Partendo dalla considerazione che il linguaggio umano è caratterizzato da un tasso di figuralità più o meno elevato, Orlando individua una somiglianza fondamentale nel linguaggio letterario e dell'inconscio data dalla «[...] mescolanza o slittamento da un significato a un altro, se i significanti offrono la coincidenza anche più accidentale, la somiglianza anche più approssimativa, la possibilità anche più assurda di scomposizione [...]». <sup>9</sup> L'ambiguità insita nelle parole conduce nel campo della letteratura a un valore estetico, a cui corrisponde il valore edonistico prodotto inconsciamente dal motto di spirito. La compresenza di diversi significati in una stessa parola di un testo letterario dà luogo a un ampliamento del suo potere comunicativo, suggerendo un'apertura dei valori a essa associabili che possono esistere tutti simultaneamente. Orlando sviluppa la sua teoria anche facendo riferimento al pensiero di Ignacio Matte Blanco, riprendendo in particolare il concetto di bi-logica, detta anche logica simmetrica. Senza procedere a una trattazione puntuale della teoria psicanalitica di Matte Blanco, verrà concentrata l'attenzione su alcuni concetti basilari. L'assunto fondamentale della bi-logica consiste nel presentare la psiche umana come luogo di incontro di sentimenti contraddittori, contemporaneamente presenti e veri. La logica simmetrica prende il posto dell'inconscio freudiano, concepita come un sistema infinito che applica insieme sempre più grandi in cui le distinzioni si perdono e il principio di non contraddizione non viene rispettato. Questo fa sì che sì figure o concetti distanti, anche opposti e contraddittori, vengano riuniti in un insieme più grande che li comprende tutti. Si tratta di un'impostazione che differisce dalla logica dell'inconscio e del rimosso, basata su un fondamentale principio di esclusione molto più razionalistico della proposta di Matte Blanco. La teoria dello

---

<sup>8</sup> FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 30.



psicanalista cileno prevede l'esistenza di una forma di logica che regola le pulsioni umane, ma di tipo diverso rispetto a quella tradizionale, simmetrica perché non distingue nettamente tra cose diverse ma anzi le unisce.

Le teorie di Freud e di Matte Blanco vengono applicate da Orlando all'insegna di una visione della letteratura come espressione privilegiata dell'essere umano razionale e irrazionale, contraddittorio e scisso. Sembra possibile affermare che tanto più la contraddizione trova modo di esprimersi attraverso i personaggi, tanto più la forza dell'opera aumenta. In campo letterario infatti sono spesso le rappresentazioni più marcate e soggettive ad arricchire maggiormente la nostra conoscenza, non solo quelle oggettive e impersonali. I romanzi da cui emergono visioni fortemente plasmate da un personaggio hanno più da comunicare perché nella loro parzialità rendono conto della contraddizione e dell'ambiguità che esistono nella vita umana. L'esperienza del personaggio "diverso" è suscettibile, in quanto esito di un vissuto umano più particolare, non solo di testimonianze fedeli e veritiere ma anche di percezioni erronee, giudizi superficiali e conoscenze incomplete. Proprio la relatività precaria che caratterizza le loro percezioni comporta che abbiano significati validi per la vita umana, perché li rende più simili agli uomini della realtà. Una delle critiche più diffuse rivolte a entrambi i romanzi verte sull'eccessiva concentrazione sull'intimità dei personaggi. Per quanto riguarda *Mrs. Dalloway*, la risposta di Clarissa alle domande poste dal romanzo è vista da alcuni come troppo personale e ridotta per poter soddisfare la vastità esistenziale delle questioni sollevate. Nei confronti di *Aracoeli* si trovano opinioni simili, perché l'esperienza descritta da Manuele appare troppo calata nella sua soggettività, dando luogo a una ristrettezza di visione che ne annulla la validità per gli altri. Tuttavia c'è una semplice riflessione che sembra ridimensionare queste limitazioni di valore: il fatto che le vicende dei romanzi riguardino un singolo non esclude la loro validità universale. L'esperienza di un personaggio potrebbe essere quella di molti altri personaggi, ma soprattutto di molte persone, perché in quanto innegabilmente propria e privata è un'esperienza di un'individualità.

## PARTE SECONDA

### *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf

#### 1. Ricezione e modelli

##### 1.1 Bloomsbury e la teoria artistica

Nell'analizzare la scrittura woolfiana non ci si può esimere dal considerare la frequentazione della scrittrice circolo di Bloomsbury, attivo tra il 1900 e il 1914. Le riflessioni prodotte dagli intellettuali che facevano parte di questo gruppo influiscono in modo consistente sulla formazione e sulla produzione di Virginia Woolf. La scrittrice da parte sua contribuisce al dibattito del circolo partecipando a quest'epoca di grande fermento per le arti, durante la quale il tema dell'espressione moderna è centrale e pervasivo. All'interno del circolo di Bloomsbury ci si interrogava su vari aspetti della realtà contemporanea occupandosi sia di questioni estetico filosofiche che politico-sociali, secondo un approccio di ampia portata che rendeva Bloomsbury un luogo di grande vivacità culturale. L'attenzione rivolta da questi pensatori alla teoria e alla pratica artistica non si traduce in una ricerca puramente estetica, ma in una costante messa in relazione tra l'arte e i suoi significati per la vita dell'uomo. Il circolo di Bloomsbury costituiva l'avanguardia culturale inglese, e rappresentava un tipo di pensiero critico che prendeva le distanze dal mondo accademico ufficiale, sviluppandosi più libero e sperimentale. Alcuni critici parlano di Bloomsbury non soltanto come un'unione motivata da vincoli di amicizia, ma come una scuola dotata di un solido canone; i due intellettuali che maggiormente vi hanno contribuito sono G. E. Moore in ambito filosofico e Roger Fry in ambito artistico.

L'assunto più importante del pensiero di G. E. Moore risiede nella sua visione dell'arte come bene perché espressione di bellezza che realizza ordine, in quanto la forma di cui è costituita è esito di un principio unificante. Moore non approfondisce però il rapporto tra l'arte e l'uomo specificando quali risposte l'arte gli possa offrire, come invece farà Roger Fry. Partendo dai presupposti di Moore per individuare più nello specifico cosa costituisca l'arte, Fry giunge a identificare l'«evocation of the idea of life» come principio estetico e come meta dell'artista. Proprio quest'idea del senso vitale e della ricerca della forma per renderne l'essenza sono alla base del percorso di scrittura woolfiano.

Nonostante la varietà di interessi che caratterizzava il pensiero del gruppo, il movimento fu criticato negli anni Quaranta come un circolo di intellettuali isolati nel loro mondo d'arte. L'accusa di mancanza d'attenzione nei confronti dei problemi della contemporaneità e di snobismo

aristocratico proveniva da parte di diversi ambienti di pensiero, in particolare di quel mondo accademico che non poteva dividerne il clima intellettuale.

La reazione contro Bloomsbury fu soprattutto dovuta alla sua diversità, alla sua lontananza da altri gruppi culturali e fu diretta contro il non-conformismo di coloro che ne facevano parte. L'accusa di snobismo fu la più diffusa, assieme a quella di diletterismo.<sup>10</sup>

## 1.2 Le influenze

Nel considerare la produzione woolfiana la critica si divide tra l'affermare la presenza di modelli di altri autori e l'escluderne le influenze. Il confronto con James Joyce appare come il più immediatamente importante, per vicinanza cronologica e culturale. Se in un primo momento l'influenza dello scrittore può apparire certa, consolidata anche dai riconoscimenti di valore espressi da Woolf in *The common reader*, dalla lettura del *Diario*<sup>11</sup> emerge un'opinione diversa in merito. Woolf considera *Ulysses* di Joyce indubbiamente interessante per quanto riguarda la tecnica impiegata, ma in senso negativo da un punto di vista più strettamente letterario e poetico («Per me è un libro, illetterato, plebeo [...] mi sembra un colpo mancato. Genio ne ha, direi, ma di un'acqua inferiore. Il libro è diffuso. È torbido. È pretenzioso. È plebeo non solo nel senso ovvio ma nel senso letterario»).<sup>12</sup> Le somiglianze rilevate da alcuni tra *Ulysses* e *Mrs. Dalloway*, in particolare per l'interesse nei confronti della psiche e per il collocarsi della vicenda in una sola giornata in un solo luogo, non sembrano poter essere considerate in un quadro di influenza ai fini di un avvicinamento. La sensibilità estetica e la tendenza letteraria rende la produzione dei due autori diversa da un punto di vista sostanziale. Sembra invece più sostenibile la possibilità di avvicinare il lavoro di Woolf all'opera di Proust, al quale sembra più vicina sia per la concezione artistica che per la realizzazione della scrittura. Un primo elemento che spinge a procedere in questa direzione è dato dalla rilettura da parte dell'autrice de *À la recherche du temps perdu* poco prima della pubblicazione di *Mrs. Dalloway*. Inoltre, la presenza nel *Diario* di un'attestazione di valore nei confronti dell'opera proustiana,<sup>13</sup> unita alla confessione di un certo sentimento di inferiorità provato dalla scrittrice, dimostrano una forte presenza dell'autore francese. Senza parlare necessariamente di un'influenza diretta, tra i due romanzi emergono fondanti somiglianze espressive e concettuali: il costante riferimento al trascorrere del tempo e al suo effetto sull'individuo, l'importanza della memoria sui diversi momenti vitali dei personaggi. Vi sono poi alcuni fatti di stile condivisi, tra i quali lo sviluppo dei periodi e la tecnica per la rappresentazione dei ricordi, sui quali verrà condotta una riflessione più approfondita nella parte conclusiva. Ciononostante, sembra importante fin da ora

---

<sup>10</sup> MIRELLA MANCIOLI BILLI, *Virginia Woolf*, La Nuova Italia, Firenze, 1975, p. 12.

<sup>11</sup> Cfr. MIRELLA MANCIOLI BILLI, op. cit., p. 49.

<sup>12</sup> VIRGINIA WOOLF, *Diario di una scrittrice*, Mondadori, Milano, 1979, pp. 75-78.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 108.

osservare che per quanto possano esistere elementi di vicinanza con altri autori, l'elaborazione da parte di Woolf è personale al punto da darle una configurazione letteraria molto lontana dall'apparente uguaglianza, come osserva Jean Guiguet: «having perceived the connection, which she had neither wished for nor sought, she resolutely turns aside to find a solitary path, her own».<sup>14</sup> Come afferma Mirella Manciola Billi, è con Roger Fry che Virginia Woolf dimostra una somiglianza profonda, sia per la loro grande amicizia, sia per alcune idee che condividevano. Come è stato già detto precedentemente, Roger Fry sviluppò una teoria sull'arte che fornì la base per molti scrittori e artisti del circolo di Bloomsbury, nello specifico la concezione e il trattamento delle relazioni come forma di rapporti tra gli elementi della realtà. Nella sua opera *Transformations* Fry parla dell'arte come «reazione alle relazioni e non alle sensazioni, o agli oggetti, le persone o le eventi».<sup>15</sup> Proprio l'individuazione e l'esplorazione delle relazioni esistenti tra personaggi, così come la rivelazione dei rapporti nascosti tra le varie componenti della realtà e dell'esistenza, sono al centro dell'opera woolfiana. Nei saggi che si occupano dell'attività della lettura, questa volontà è resa esplicita dalla stessa scrittrice, che in merito all'azione di rileggere un romanzo si interroga sulla storia intesa come intreccio, arrivando a identificare la sua essenza nel modo in cui le emozioni vengono disposte in relazione alle altre. Inoltre Robert Fry è promotore di un'arte verso la quale ci si deve disporre con atteggiamento in un certo senso passivo, di auto-disposizione al significato definito «sensual contemplation». Similmente nei romanzi di Virginia Woolf si richiede implicitamente al lettore di abbandonarsi ai flussi presenti, per assorbire gli spunti offerti dalla scrittura in uno stato di «passive receptiveness».

### 1.3 La critica

Il romanzo si estende nel corso di una giornata di giugno, ed è costituito dall'alternanza dei due flussi di coscienza principali di Clarissa e Septimus, ai quali si aggiungono flussi di minore importanza. La giornata di Clarissa è occupata dai preparativi per la festa che terrà a casa la sera, quella di Septimus dalle visite a cui viene sottoposto per la malattia mentale che lo condurrà al suicidio, reso noto durante la festa di Clarissa. Parallelamente il flusso di coscienza di Peter Walsh, suo amico di vecchia data, si alterna a quello di Lucrezia, moglie di Septimus che accompagna il marito dai vari dottori, e a quello di Elizabeth, la giovane figlia di Clarissa. La concentrazione sul presente dei personaggi lascia poi il posto a affioramenti di ricordi, o a catene di pensieri, per poi dedicarsi a improvvisi riferimenti di personaggi-comparsa.

---

<sup>14</sup> JEAN GUIGUET, *Virginia Woolf and her works*, Londra, The Hogarth press, 1965, p. 247.

<sup>15</sup> Cit. da Cfr. Mirella Manciola Billi, op. cit., p. 51.

Uno dei pregi riconosciuti a *Mrs. Dalloway* subito dopo la sua pubblicazione è dato dalla precisione che caratterizza le descrizioni di Londra, definita in modo dinamico e multiforme da varie prospettive. La città viene rappresentata nel romanzo con delle istanze realiste (intendendo con questo un'attenzione ai dettagli storico-topografici) inserite però in una sensibilità di tipo diverso che ha molto a che vedere con la pittura post-impressionista. Quanto però viene riconosciuto come pregio da alcuni critici o intellettuali, tra i quali ad esempio Richard Hughes e E.W. Hawkins, viene da altri visto in luce negativa. La mancanza di logica che concerne la rappresentazione assume in questo caso connotazioni dispregiative, e viene paragonata al caos dei quadri espressionisti e cubisti.<sup>16</sup> Una delle prime critiche espresse a ridosso della pubblicazione del romanzo consisteva nella vaghezza dei personaggi, caratterizzati da un'inconsistenza di tratti che li rende delle presenze di superficie prive di approfondimento psicologico. Tra questi anche l'amico di Woolf Edward Morgan Fortser che, pur riconoscendo una grande qualità di visione all'opera, ne evidenziava un'eccessiva esibizione autoriale «considered her painterly sense of form, but he insisted as well that once one had “made the outline one must rub it at once“».<sup>17</sup> Si discosta dall'impressione di inconsistenza dei personaggi Edwin Muir, che invece apprezza il sistema stilistico formato da *interior monologue* e *tunnelling process*, vedendovi un modo alternativo per accedere alla loro “verità psicologica“. Una diffusa incomprensione sia del contenuto che del valore dell'opera è dovuta alla novità della tecnica impiegata in *Mrs. Dalloway*, una modernità che inizialmente non fu compresa dalla maggior parte degli interpreti. Fino agli anni Cinquanta *Mrs. Dalloway* è stato criticato come romanzo dalla superflua complessità, dalla mancanza di logica costruttiva e fragilità di trama. In particolare a deludere gli interpreti è la scarsa rilevanza dei fatti, la loro minor importanza rispetto ai pensieri, proprio una delle novità più evidenti della scrittura woolfiana. Interpretazioni più recenti del romanzo hanno seguito direzioni sociologiche o femministe, applicandogli però categorie un po' estranee, finendo più per imporre un senso che rivelarlo. Come verrà analizzato in seguito, nel libro ci sono evidenti riferimenti alla società dell'epoca com'era esplicita intenzione della scrittrice stessa, ma inquadrare il romanzo soltanto in questa prospettiva ne impoverisce la varietà di spunti. Allo stesso modo, l'interesse per la condizione femminile e l'impegno volto a un suo miglioramento sono fatti innegabili per Woolf, ma in *Mrs. Dalloway* non hanno quell'intento programmatico che potrebbe autorizzare una loro interpretazione in senso esclusivamente femminista.

---

<sup>16</sup> Cfr. DAVID DOWLING, op. cit., pp. 17 e ss.

<sup>17</sup> DAVID DOWLING, op. cit., p. 19.

## 2. La nuova forma di *Mrs. Dalloway*

L'interesse di Virginia Woolf per l'attività mentale considerata nei suoi aspetti consapevoli e irrazionali è rilevabile fin dalle prime opere. Già in *Night and Day* sono presenti alcuni elementi che riguardano la sfera inconscia, e che si concentrano sul funzionamento della psiche; tuttavia tali elementi vengono ancora rappresentati in forma tradizionale. Virginia Woolf si rende conto che per trasmettere i moti dell'anima nel modo più diretto e mimetico, è indispensabile creare una nuova forma espressiva. *Mrs. Dalloway* è dominato dalla modalità della visione, essendo costituito da un succedersi di epifanie di diversa profondità e significato, tra loro connesse da una struttura costituita da iterazioni. Attraverso la scrittura di *Mrs. Dalloway* Woolf sperimenta una nuova tecnica per l'espressione della psiche che le permette di comunicare l'intimità dei personaggi nel modo più corrispondente alla realtà interiore. Non si tratta di un fatto soltanto estetico, di sperimentazione e di esercizio stilistico, ma di una riflessione che chiama in causa la forma, in un certo senso come metodo o disposizione vitale. Come commenta Nadia Fusini in merito a tale scoperta, «Virginia Woolf ha davvero intuito una nuova forma: una forma niente affatto formale, ma “significante” [...]. Una forma in cui passa accadere, cioè “cadere“, l'anima». <sup>18</sup> Ci si concentrerà prima *sull'interior monologue*, privilegiando il suo aspetto di immersione nei passati di un solo personaggio, e poi sul *tunnelling process*, per la sua concentrazione sulla comunicazione tra più individui.

### 2.1 La mente attraverso *l'interior monologue*<sup>19</sup>

I pensieri e le sensazioni dei personaggi in *Mrs. Dalloway* vengono riportati nel loro susseguirsi, senza essere contestualizzati per gradi o motivati nel loro sviluppo: la tecnica dell'*interior monologue* rappresenta il flusso di coscienza dei vari personaggi seguendo l'andamento scostante e mutevole dell'attività mentale. Questo comporta che a volte ci siano mancanze di logica nella successione dei pensieri, perché diverse ragioni ne orientano l'ordine: si rivela «l'egocentrismo che funziona nei processi psichici». <sup>20</sup> I pensieri dei personaggi appaiono sulla pagina senza essere preannunciati, nello stesso modo in cui nascono nella loro mente, dando origine a concatenazioni di diversa lunghezza.

Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home;

---

<sup>18</sup> VIRGINIA WOOLF, *Opere*, a c. di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998, p. XXI.

<sup>19</sup> La distinzione di significato tra *stream of consciousness* e *interior monologue* rispettivamente come materia e tecnica letteraria non è accettata da tutti i critici. Tuttavia per indicare la forma con cui vengono riportate nell'interiorità dei personaggi si è scelto il termine *interior monologue*, sembrando questo più adatto per indicarne la veste espressiva del romanzo.

<sup>20</sup> Cfr. MIRELLA MANCIOLI BILLI, op. cit., p. 46.

of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself.<sup>21</sup>

But—but—why did she suddenly feel, for no reason that she could discover, desperately unhappy? [...]It was a feeling, some unpleasant feeling, earlier in the day perhaps; something that Peter had said, combined with some depression of her own, in her bedroom, taking off her hat; and what Richard had said had added to it, but what had he said? There were his roses. Her parties! That was it! Her parties! Both of them criticised her very unfairly, laughed at her very unjustly, for her parties. That was it! That was it!<sup>22</sup>

Secondo un movimento perpetuo che coinvolge tutti i tempi nel nome del tempo interiore soggettivo, il flusso intellettuale rivela le reazioni dei personaggi nel loro confrontarsi col mondo. La sfera psichica viene rappresentata come sistema nel quale agiscono diverse istanze, ognuna delle quali fa riferimento a un'epoca diversa del vissuto: i diversi momenti si susseguono senza seguire un ordine giustificato. A questo proposito Vito Amoroso parla di una complicità richiesta al lettore per completare l'espressione dei personaggi, un'attività che lo spinge a «intervenire, a colmare i nessi, a chiarire gli incerti contorni di una conoscenza non ancora completamente familiare ma già così inconfondibilmente dotata di un suo “tono” personale».<sup>23</sup>

A differenza di altre opere moderniste i romanzi di Virginia Woolf dimostrano un *interior monologue* meno radicale dal punto di vista espressivo, perché per quanto volto alla rappresentazione fedele della mente rispetta sempre la comprensibilità di quel che esprime. L'*interior monologue* viene infatti contenuto da una struttura che lo delimita, da un lato per la presenza della terza persona che dota il discorso di una maggiore formalità strutturale rispetto al diretto flusso psichico, dall'altro attraverso precisazioni o commenti del narratore. A tal proposito Nadia Fusini sottolinea la presenza di un senso di unità che rende il testo denso e forte pur nell'apparente mancanza di limitazioni, in quanto nelle suture tra le varie parti si riconosce una gestione solida della narrazione, rafforzata anche dal recupero delle unità aristoteliche.<sup>24</sup>

Tenendo conto di queste ultime osservazioni l'*interior monologue* di Virginia Woolf non costituisce un abbandono di tutte le convenzioni espressive tradizionali (com'è invece nel caso di Joyce), ma un adattamento di queste in un quadro di sperimentazione. Come è possibile notare dagli esempi, per quanto l'*interior monologue* woolfiano si addentri nell'esplorazione dell'intimità non trasmette indistintamente un flusso interiore sregolato, perché la normale struttura enunciativa viene mantenuta evidenziando la presenza della terza persona; di conseguenza non perde mai chiarezza comunicativa, salvaguardando la comprensione. Per quanto riguarda queste tecniche, Ann Banfield compie uno studio approfondito dei modi in cui prendono forma il discorso interiore e il pensiero di

---

<sup>21</sup> VIRGINIA WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 11.

<sup>22</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 158.

<sup>23</sup> VITO AMOROSO, *Virginia Woolf*, Bari, Adriatica editrice, 1968, p. 115.

<sup>24</sup> Cfr. VIRGINIA WOOLF, *Opere*, a c. di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998, p. XXIII.

un personaggio, proponendo la categoria d'analisi «represented speech and thought».<sup>25</sup> Questo corrisponde a ciò che si intende generalmente con “stile indiretto libero”, e al quale la critica anglosassone si riferisce anche con locuzioni del tipo «third person point of view». Indipendentemente dalla scelta terminologica, la conclusione importante sull'argomento riguarda la presenza di un controllo dell'autore sulle modalità espressive del personaggio che corrisponde alla finzione narrativa. La questione delle modalità di rappresentazione chiama in causa oltre al punto di vista della narrazione, una riflessione sulla scrittore e sulla sua relazione con il mezzo espressivo. In merito a questo argomento, nell'introduzione al suo recente volume Sara Sullam<sup>26</sup> osserva che la variazione della modalità narrativa non comporta solo un cambiamento nella prospettiva della narrazione e nella distanza dai personaggi, ma anche «l'assunzione di una determinata pronuncia che evoca a sua volta una determinata postura». L'azione dell'autore sui personaggi è quindi sì ridimensionata ma non viene meno a tutte le convenzioni espressive precedenti, come osserva Jeremy Hawthorn «The feeling that the direction of the novel is not an erratic or formless one but is associated with the organizing presence of a narrative figure who knows and directs without disturbing the reality being conveyed».<sup>27</sup>

## 2.2 Il movimento del *tunnelling process*

L'interiorità dei personaggi in *Mrs. Dalloway* viene rappresentata anche con un altro tipo di tecnica, che permette di passare dal singolo al collettivo attraverso un evento percepito contemporaneamente da più coscienze. Definita da Woolf stessa *tunnelling process*, questa tecnica consente di esplorare il passato e i ricordi dei personaggi e di metterli in contatto.

How I dig out beautiful caves behind my characters; I think that thus gives exactly what I want; humanity, humor, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment.<sup>28</sup>

Con il *tunnelling process* l'interiorità del singolo viene espressa attraverso salti temporali che giustappongono momenti diversi della vita, mostrando le reazioni che derivano dal rapporto con l'esterno. Nessun personaggio viene presentato in modo tradizionale, attraverso una voce narrante che renda conto dei dettagli e degli elementi di contorno. L'esplorazione del suo passato avviene per improvvise illuminazioni retrospettive non contestualizzate, per l'interpretazione del carattere non

---

<sup>25</sup> ANN BANFIELD, *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1982, p. 68.

<sup>26</sup> SARA SULLAM, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Milano, Mimesis, 2016.

<sup>27</sup> JEREMY HAWTHORN, *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway: A study in alienation*, Sussex University Press, 1975, p. 26.

<sup>28</sup> VIRGINIA WOOLF, *Diario di una scrittrice*, Torino, Einaudi, 1979, p. 91.



vengono fornite chiavi di lettura. Woolf lo presenta facendo in modo che la voce del personaggio si esprima autonomamente dirigendo il flusso del romanzo.<sup>29</sup>

Il *tunnelling process* può essere generato da una sensazione che agisce da un lato nell'interiorità singola del personaggio, dall'altro spezzando parte di quei confini tra gli individui con una comune percezione. Mentre approfondisce la reazione privata mostra punti di contatto con le sensazioni e i pensieri di altri:

the shared emotion spins threads between people, the threads that form an almost tangible middle-ground [...] Here is the intensified reality, the heightened sense of existence that Virginia Woolf and her Bloomsbury friends so highly value.<sup>30</sup>

In questa visione il privato e il pubblico non dimostrano una sostanziale diversità, nel senso di una maggiore concretezza o interesse l'uno rispetto all'altro, ma si scambiano determinando passaggi dall'esterno all'interno. La ricerca di una tecnica narrativa in grado di veicolare l'intimità di più personaggi giunge a tracciare un sensorio comune, condiviso in misura minore o maggiore. Ciò non significa però che sfera interiore ed esteriore siano indistinguibili, o che possano valere l'uno in funzione dell'altro. Questo è dimostrato dal permanere di una zona di personalità che ogni personaggio non può condividere con gli altri, ma che resta privata e nascosta, alla quale l'autrice si riferisce con la formula "privacy of soul". I personaggi del romanzo restano sconosciuti in qualche loro aspetto, perché l'atteggiamento con cui vengono comunicati tende all'intuizione-impressione sintetica, e perché sembra derivare dall'idea di non poter conoscere interamente una personalità. Queste caratteristiche comportano che grazie al *tunnelling process* si determini un'ampia variazione di argomenti e temi, e una ricchezza di spunti di riflessione che stupisce per le dimensioni contenute del romanzo. Tale rappresentazione delle interiorità e dei loro rapporti corrisponde a una percezione del vitale propria della scrittrice che emerge dalle pagine del suo diario e dei suoi saggi: «Here we reach the mystic conclusion of Woolf's idea of "life", because the artist observes and articulates the connections between individuals' experience and so asserts a transcendent unity».<sup>31</sup>

Il passaggio da una coscienza all'altra, da una visione di un personaggio a una successiva, conferisce allo stile di *Mrs. Dalloway* una grande mobilità espressiva, consentendo a Woolf di esibire di volta in volta uno sguardo personale e marcato. Concentrandosi su un'analisi linguistico-performativa degli enunciati che rendono conto dei pensieri, Ann Banfield afferma che «A point of view is expressed, but, given its third person form, the logic of the communication hypothesis forces one to conclude that someone else tells it. This speaker is conveniently dubbed the

---

<sup>29</sup> Tuttavia nel caso di alcune situazioni specifiche che verranno analizzate, Woolf dimostra in modo esplicito la propria opinione o disposizione a un argomento.

<sup>30</sup> JOSEPHINE O'. SCHAEFER, *The three-fold nature of reality in the novels of Virginia Woolf*, Norwood editions, 1965, Londra, p. 29.

<sup>31</sup> DAVID DOWLING, *Mrs. Dalloway: mapping stream of consciousness*, Londra, Twayne publishers, 1991, p. 41.

“narrator”, bringing with him, as the logic of this position also requires, a second point of view». <sup>32</sup> Di conseguenza il punto di vista di quanto viene riportato non corrisponde al personaggio che produce quel pensiero, ma non sembra nemmeno coincidere con un narratore che controlla ogni sviluppo del romanzo. Come è già stato osservato, la sensazione di “auto-espressione” dei pensieri non deve però far dimenticare il costante lavoro di costruzione e controllo portato avanti dall’autrice. La compresenza dell’*interior monologue* e del *tunnelling process* caratterizza il narrato del romanzo con quella vaghezza di espressione che esclude la certezza di significato, ma trasmette un’attività mentale rendendola effettivamente percepibile. Tuttavia è sempre presente l’effetto di una codificazione letteraria che investe tutti gli aspetti dell’opera, senza per questo rendere meno spontanea la resa dei pensieri. L’attenzione alla mediazione dello scrittore e la cura per la costruzione del romanzo non vengono perse di vista, dando sempre importanza alla formalizzazione estetica:

Ciò che stavo per dire è che lo stile, secondo me, dev’essere formale. L’arte va rispettata. Questo mi ha colpita leggendo alcune delle mie annotazioni qui, perché se si lascia correre liberamente il cervello si diventa egocentrici, personali, ciò che detesto. E allo stesso tempo, il fuoco irregolare ci dev’essere, e forse per liberarlo si deve cominciare con l’essere caotici; ma non apparire in pubblico così. <sup>33</sup>

### 3. Lo sfondo e le sue funzioni

Nonostante la centralità della mente sia uno dei tratti fondamentali del romanzo, e la rappresentazione dell’interiorità costituisca l’interesse primario dell’autrice, in *Mrs. Dalloway* si trova una presenza secondaria ma costante del paesaggio e della storia. Sia l’aspetto naturale, sia l’aspetto culturale-sociale entrano a far parte della rappresentazione letteraria come componenti essenziali. Questo fatto è dimostrato dalla ricorrenza di alcuni elementi della realtà contemporanea, riferimenti iconici che simboleggiano l’epoca indicando la presenza di un sottotesto sempre rintracciabile. Josephine O’Brien sostiene che «at the heart of or her novels is the same vision of a three-fold reality composed of natural phenomena, social conventions, and individual experience». <sup>34</sup> Il sottotesto storico-sociologico si dimostra ad un livello più ampio con i riferimenti alla guerra e alla situazione coloniale, e ad un livello più ridotto con elementi della società inglese, di Londra come città. Questa rappresentazione non funge da semplice atmosfera per il romanzo, ma svolge una funzione di contrasto al filone principale della mente umana.

---

<sup>32</sup> ANN BANFIELD, op. cit., p. 68.

<sup>33</sup> VIRGINIA WOOLF, *Diario di una scrittrice*, Torino, Einaudi, 1979, p. 103

<sup>34</sup> JOSEPHINE O’. SCHAEFER, op. cit., p. 11.

### 3.1 La guerra e la colonia

La presenza della prima guerra mondiale è centrale nel romanzo, non soltanto per l'effetto diretto che ha su Septimus, ma anche per la sua continua presenza nel testo attraverso elementi ricorrenti. La guerra è diffusa non in modo evidente ma capillare tra i filoni primari, si inabissa in alcune zone del testo e riemerge in altre come atmosfera o dettaglio.

He had seemed a nice quiet man; a great friend of Septimus's, and he had been killed in then War. But such things happen to every one. Every one has friends who were killed in the War.<sup>35</sup>

This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing. Think, for example, of the woman she admired most, Lady Bexborough, opening the bazaar.<sup>36</sup>

Svolgono questo ruolo le carrozzine per invalidi, gli scoppi e gli spari, simboli diretti delle trincee e dell'eredità della guerra. Questi elementi si ripetono nel romanzo e il loro significato viene poi esplicitato con il passaggio di soldati nella città:

A patter like the patter of leaves in a wood came from behind, and with it a rustling, regular thudding sound, which as it overtook him drummed his thoughts, strict in step, up Whitehall, without his doing. Boys in uniform, carrying guns, marched with their eyes ahead of them, marched, their arms stiff, and on their faces an expression like the letters of a legend written round the base of a statue praising duty, gratitude, fidelity, love of England.<sup>37</sup>

[...] something was up, she [Maisie Johnson ] knew; and now all these people (for she returned to the Broad Walk), the stone basins, the prim flowers, the old men and women, invalids most of them in Bath chairs—all seemed, after Edinburgh, so queer.<sup>38</sup>

Con il personaggio di Peter Walsh entra nella rappresentazione anche l'India, non solo come paese esotico ma come componente dell'impero inglese. Da un lato viene rappresentata come realtà che pretende azioni autonome e indipendenti, spinge all'intraprendenza e al coraggio: «All India lay behind him; plains, mountains; epidemics of cholera; a district twice as big as Ireland; decisions he had come to alone—he, Peter Walsh [...]».<sup>39</sup>

Dall'altro il confronto tra India e Inghilterra fornisce lo spunto per dei cenni che incrinano in modo implicito la coscienza civilizzatrice inglese e l'idea dell'impero:

Coming as he did from a respectable Anglo-Indian family which for at least three generations had administered the affairs of a continent (it's strange, he thought, what a sentiment I have about that, disliking India, and empire, and army as he did), there were moments when civilization, even of this sort, seemed dear to him as a personal possession; moments of pride in England; in butlers; chow dogs; girls in their security.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit p.86.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp.33-34.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 71.

Gli elementi della guerra e della colonia costituiscono dei riferimenti storici precisi che evidenziano una presenza importante del dato reale nella preponderanza degli elementi psichici, e che manifestano una concretezza di sfondo su cui si articolano gli *interior monologues* dei personaggi.

### 3.2 La società per tipi

Senza che l'opera abbia l'intento di rappresentare sistematicamente la società inglese, nel corso del romanzo scorrono le diverse classi sociali dell'epoca. I riferimenti ai lavori, e alle abitudini che li caratterizzano tra esercizio del mestiere e mondanità, offrono un quadro completo preciso nella sua rapidità. È presente in primo luogo l'alta borghesia, di cui fa parte la protagonista e la sua cerchia di conoscenti, con il suo cerimoniale di cene e ricevimenti, celebrazioni di un benessere fatto di apparenze e consuetudini radicate. Nel romanzo occupano uno spazio rilevante gli psichiatri, esponenti delle scienze positive che pretendono di spiegare e controllare attraverso la loro perizia i moti interiori, le pulsioni inconscie e le malattie mentali. È presente la servitù che opera intorno alla borghesia, occupandosi della casa e delle esigenze dei proprietari con tutti quegli aspetti e gesti che sono diventati parte dell'immagine dell'Inghilterra di inizio secolo. I cuochi, i camerieri, i domestici che appaiono nel corso di questa giornata di giugno sono il simbolo di uno stato sociale e costituiscono delle comparse dal forte indice storico.

[...] and there was at once a ripple in the grey tide of service which washed round Lady Bruton day in, day out, collecting, intercepting, enveloping her in a fine tissue which broke concussions, mitigated interruptions, and spread round the house in Brook Street a fine net where things lodged and were picked out accurately, instantly, by grey-haired Perkins, who had been with Lady Bruton these thirty years [...] <sup>41</sup>

And so there began a soundless and exquisite passing to and fro through swing doors of aproned white-capped maids, handmaidens not of necessity, but adepts in a mystery or grand deception practised by hostesses in Mayfair from one-thirty to two, when, with a wave of the hand, the traffic ceases, and there rises instead this profound illusion in the first place about the food—how it is not paid for; and then that the table spreads itself voluntarily with glass and silver, little mats, saucers of red fruit; films of brown cream mask turbot; in casseroles severed chickens swim; coloured, undomestic, the fire burns; and with the wine and the coffee (not paid for) rise jocund visions before musing eyes; gently speculative eyes; eyes to whom life appears musical, mysterious [...] <sup>42</sup>

La figura di Lucrezia, che si trasferisce in Inghilterra dopo aver sposato Septimus, rende invece conto della condizione di emigrato. La differenza tra le aspettative nei confronti dell' "estero" e la sua effettiva realtà si configura come una disillusione dolorosa: per Lucrezia Londra rappresentava la modernità, con i suoi divertimenti e la sua fretta.

---

<sup>41</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., pp. 140-141.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.136.

Far was Italy and the white houses and the room where her sisters sat making hats, and the streets crowded every evening with people walking, laughing out loud, not half alive like people here, huddled up in Bath chairs, looking at a few ugly flowers stuck in pots!<sup>43</sup>

“The English are so silent,” Rezia said. She liked it, she said. She respected these Englishmen, and wanted to see London, and the English horses, and the tailor-made suits, and could remember hearing how wonderful the shops were, from an Aunt who had married and lived in Soho. [...] It must be the fault of the world then—that he could not feel.[...] it might be possible that the world itself is without meaning.<sup>44</sup>

Al suo arrivo si rivela una città fredda e caotica, in cui è costretta alla solitudine e all'infelicità anche per il peggioramento della malattia di Septimus. Si tratta di un piccolo accenno che anticipa la condizione di sradicamento che la modernità porterà con sé, e che riguarda in grande parte proprio l'Italia, di cui Lucrezia avrà presto nostalgia. Un simile sentimento di spaesamento è incarnato anche dalla comparsa di Maisie Johnson, giovane scozzese appena arrivata a Londra che osserva Septimus e Lucrezia al parco.

Everything seemed very queer. In London for the first time, come to take up a post at her uncle's in Leadenhall Street, and now walking through Regent's Park in the morning, [...] For she was only nineteen and had got her way at last, to come to London [...] and now all these people (for she returned to the Broad Walk), the stone basins, the prim flowers, the old men and women, invalids most of them in Bath chairs—all seemed, after Edinburgh, so queer. And Maisie Johnson, as she joined that gently trudging, vaguely gazing, breeze-kissed company [...] Maisie Johnson positively felt she must cry Oh! (for that young man on the seat had given her quite a turn. Something was up, she knew.) Horror! horror! she wanted to cry. (She had left her people; they had warned her what would happen.) Why hadn't she stayed at home? she cried, twisting the knob of the iron railing.

Questi frammenti costituiscono dei piccoli quadri dell'epoca concreta in cui si svolge il romanzo, ma indicano una grande consapevolezza della realtà storica in cui si situa, perché ne isolano dei segnali significativi dal valore quasi simbolico. Dimostrano inoltre che l'anima umana viene indagata anche in corrispondenza a un certo periodo, con i relativi eventi, le classi sociali, la cultura.

### 3.3 Lo spazio e il tempo come struttura e snodo

Gli spostamenti dei protagonisti sono riportati con minuzia e con un senso dello spazio cittadino che ricrea la presenza della città con precisione senza perdere la trasparenza della rappresentazione essenziale. Gli oggetti o gli elementi naturali svolgono la funzione di punti di passaggio tra le coscienze dei personaggi, assorbono l'attenzione degli individui permettendo al narratore di lasciare l'interiorità di uno per entrare in un'altra: «Virginia Woolf achieves this fluidity by means of a linear progression of object which connect characters either by being observed or by moving through space».<sup>45</sup> Da ciò deriva che il cronotopo svolge una funzione in un certo senso narrativa, perché parte integrante del romanzo come presenza significativa, fino a costituirsi come origine

---

<sup>43</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 30.

<sup>44</sup> *Ibid* p. 115.

<sup>45</sup> JOSEPHINE O'BRIEN SCHAEFER, op. cit., p.85.

delle svolte della trama. È infatti possibile considerare spazio e tempo alla luce dell'effetto che hanno sulla vicenda, e sugli incontri tra personaggi. A tal proposito, la casa di Clarissa costituisce un luogo che scandisce i movimenti del testo, rappresentando i momenti in cui la narrazione passa dai temi di peso secondario alla centrale relazione tra Clarissa e Septimus. I ritorni a casa, e gli arrivi degli altri personaggi suscitano in Clarissa sensazioni che la avvicinano alla sua controparte: il primo durante la visita di Peter Walsh, il secondo con l'arrivo di Richard, e l'ultimo durante la festa. La visita di Peter Walsh illumina aspetti fino a quel momento sconosciuti di Clarissa, che dimostra una consapevolezza interiore forte al punto da mettere in discussione la propria vita e a riconoscerne gli errori. L'incontro con Richard rivela invece la sua capacità di comprendere i tentativi altrui, gli sforzi fatti per esprimersi con l'altro, un'intelligenza empatica che resta su un livello nascosto ma non per questo di ininfluenza intensità. La festa finale rappresenta la sintesi, sia per la risoluzione dei temi proposti dal romanzo, sia per la privata esperienza di Clarissa. Il luogo domestico si configura come spazio istituzionalmente dedicato alla donna, ma nonostante nel romanzo questa sua caratteristica sia rintracciabile, la casa può essere interpretata anche come esteriorizzazione dell'interiorità, come sarà sviluppato nella terza parte.

Dal punto di vista temporale, lo scoccare dell'ora del Big Ben crea degli snodi fondamentali per il ritmo della narrazione, in cui il tempo oggettivo si alterna al tempo interiore. Il Big Ben rappresenta non solo un attante che ordina il flusso narrativo dividendone le sequenze e conferendo una pausa, ma costituisce anche la reificazione del tempo oggettivo. Questo appare divisibile e quantificabile con certezza, immutabile per tutte le coscienze; è il tempo in cui crede William Bradshaw con la sua fede nella Proporzione. A tale tempo, visto dalla scrittrice come un'illusione che non riesce a comprendere le variazioni soggettive, si aggiunge quello delle emozioni e della coscienza. Al suo interno si mescolano liberamente il passato, il presente e il futuro dei personaggi, secondo una concezione del tempo come momento vitale, e non come successione di momenti divisibili. Mirella Mancioni Billi parla di un «montaggio in cui si mostra l'infinito espandersi del momento».<sup>46</sup> Attraverso il suono dell'orologio, rappresentato sempre in senso fisico come un diffondersi d'onde concentriche, si innescano dei cambi di personalità da cui la narrazione origina.

It was precisely twelve o'clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blent with that of other clocks, mixed in a thin ethereal way with the clouds and wisps of smoke, and died up there among the seagulls—twelve o'clock struck as Clarissa Dalloway laid her green dress on her bed, and the Warren Smiths walked down Harley Street. Twelve was the hour of their appointment. Probably, Rezia thought, that was Sir William Bradshaw's house with the grey motor car in front of it. The leaden circles dissolved in the air.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> MIRELLA MINCIONI BILLI, op. cit., p. 44

<sup>47</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 122.

La presenza dell'ora scandita stabilisce dei momenti di discesa nell'interiorità dei singoli e in ciò che a volte condividono come esperienza, come è il caso di Peter e Clarissa. Per questo motivo spesso il Big Ben dà inizio a quel *tunnelling process* che è stato analizzato precedentemente, e di conseguenza può essere considerato come una funzione inerente alla forma del romanzo, non soltanto come una presenza di contorno. Lo stesso ruolo è svolto anche dall'automobile e dall'aeroplano. Questi oggetti segnano il passaggio tra più personaggi, e contemporaneamente costituiscono un riferimento su cui si concentra la loro attenzione, alternando i diversi flussi di coscienza<sup>48</sup>:

The violent explosion which made Mrs. Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologise came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry's shop window. Passers-by who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very greatest importance against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind and there was nothing to be seen except a square of dove grey. [...] <sup>49</sup>

Everything had come to a standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through an entire body. The sun became extraordinarily hot because the motor car had stopped outside Mulberry's shop window; old ladies on the tops of omnibuses spread their black parasols; here a green, here a red parasol opened with a little pop.[...] The motor car with its blinds drawn and an air of inscrutable reserve proceeded towards Piccadilly, still gazed at, still ruffling the faces on both sides of the street with the same dark breath of veneration whether for Queen, Prince, or Prime Minister nobody knew. [...] <sup>50</sup>

The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky! Every one looked up. Dropping dead down the aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose, and whatever it did, wherever it went, out fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters.<sup>51</sup>

#### 4. La mente del personaggio

L'analisi verrà condotta concentrandosi sulle modalità di percezione attraverso con cui i protagonisti interpretano gli stimoli esterni, sul significato che possiedono le loro disposizioni interiori a ciò che accade. In primo luogo si rifletterà sulla modalità di espressione del carattere, poi sulla presenza di diversi aspetti di personalità in un solo personaggio che implicano diversi ruoli nel sistema del romanzo. La somiglianza essenziale tra Clarissa e Septimus che rivela una loro vicinanza percettiva consiste in ciò che Josephine O' Brien Schaefer definisce «a similar constitution, an organization of

---

<sup>48</sup> Si tratta di due elementi strutturali del romanzo ad alto contenuto simbolico che partono però dai dati materiali concreti. Interessante osservare in particolare che consistano in due simboli tecnologici più immediatamente riconoscibili dell'epoca, e che assumono nel romanzo un valore che è indipendente dalla loro importanza storica e sociale.

<sup>49</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 17.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 25.

nerves and imagination which forms the basis of their response. Clarissa and Septimus are highly-tuned instruments, overwrought organisms whose physical responses to sensations are intense».<sup>52</sup> Questa simile costituzione sarà considerata alla luce del sentimento di meraviglia, con il quale entrambi si rivolgono alla vita.

#### 4.1 La resa del carattere

Il carattere dei personaggi prende forma attraverso due concetti complementari che contribuiscono alla sua rappresentazione. La prima è la componente più intima e essenziale, la natura privata e irriducibile di ogni individuo che non può essere condivisa, la seconda è quanto si realizza nelle relazioni che il singolo intrattiene con i suoi simili. Ciò che costituisce la natura privata di un essere umano viene definito dall'autrice "privacy of soul", intendendo con questa ciò che di una persona deve restare intimo affinché questa non perda la propria identità. Ne consegue l'impossibilità di conoscere interamente un essere umano, per l'esistenza di una zona da mantenere privata perché rappresenta il nucleo di un'intera sensibilità. La "privacy of soul" indica quelle caratteristiche che permangono immutate in un personaggio conferendogli unità e coerenza, come sostiene Jeremy Hawthorn: «The novel suggests that human beings are possessed of a central irreducible core of identity, which exists independently of other people».<sup>53</sup>

Oltre a questi aspetti della personalità che restano esclusi dal rapporto con gli altri, ci sono poi quei lati che emergono nelle relazioni, e che cambiano a seconda del personaggio con cui ci si rapporta. La metafora del diamante rappresenta le sfaccettature facenti parte di un unico elemento. Clarissa stessa dimostra di avere consapevolezza di ciò, avvertendo nell'espressione riflessa nello specchio l'azione ricompositiva che compie per non disperdersi:

She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self—pointed; dartlike; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiancy no doubt in some dull lives, a refuge for the lonely to come to, perhaps; she had helped young people, who were grateful to her; had tried to be the same always, never showing a sign of all the other sides of her—faults, jealousies, vanities, suspicions, like this of Lady Bruton not asking her to lunch; which, she thought (combing her hair finally), is utterly base! Now, where was her dress?<sup>54</sup>

La compresenza di lati per così dire privati e pubblici implica l'idea che ogni essere umano riveli il proprio carattere nel suo rapportarsi con gli altri, e che cambi a seconda del personaggio con cui si

---

<sup>52</sup> JOSEPHINE O' BRIEN SCHAEFER, op.cit., p. 97

<sup>53</sup> JEREMY HAWTHORN, op. cit., p. 12.

<sup>54</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 47.



relaziona. È interessante notare come un romanzo che appare chiuso e calato nell'interiorità comunicabile, tra le altre verità sveli la necessaria presenza dell'altro per la costituzione del carattere personale. Le incursioni improvvise degli eventi passati nella narrazione gettano luce su alcuni dettagli della personalità, precisandoli senza ricorrere a un'analisi psicologica dei personaggi. I ricordi lasciano emergere eventi determinanti per la loro vita, persone e situazioni che influiscono sulle loro scelte e sui loro comportamenti permettendo una loro conoscenza più approfondita. I personaggi in *Mrs. Dalloway* appaiono sulla pagina senza seguire un approfondimento regolare (per esempio descrizione delle abitudini da cui deriva il carattere) e senza essere presentati rispettando un ordine cronologico (cioè evidenziando un cambiamento ordinato nel tempo). Questa modalità risulta evidente nel caso dei loro ritratti, per i quali la descrizione continua a arricchirsi fino alla fine del romanzo illuminando in modo discontinuo il carattere, la personalità e l'aspetto. I tratti fisici vengono presentati senza essere approfonditi, ma una volta affermati possono ritornare quasi come epiteti e segni di riconoscimento. A questi si alternano riferimenti sociali e culturali, ma soprattutto ricordi.

To look at, he might have been a clerk, but of the better sort; for he wore brown boots; his hands were educated; so, too, his profile—his angular, big-nosed, intelligent, sensitive profile; but not his lips altogether, for they were loose; and his eyes (as eyes tend to be), eyes merely; hazel, large; so that he was, on the whole, a border case, neither one thing nor the other, might end with a house at Purely and a motor car, or continue renting apartments in back streets all his life; one of those halfeducated, self-educated men whose education is all learnt from books borrowed from public libraries, read in the evening after the day's work, on the advice of well-known authors consulted by letter.<sup>55</sup>

Yes, Miss Kilman stood on the landing, and wore a mackintosh; but had her reasons. First, it was cheap; second, she was over forty; and did not, after all, dress to please. She was poor, moreover; degradingly poor. Otherwise she would not be taking jobs from people like the Dalloways; from rich people, who liked to be kind. [...]She had been cheated. Yes, the word was no exaggeration, for surely a girl has a right to some kind of happiness? And she had never been happy, what with being so clumsy and so poor. And then, just as she might have had a chance at Miss Dolby's school, the war came; and she had never been able to tell lies. Miss Dolby thought she would be happier with people who shared her views about the Germans. She had had to go. It was true that the family was of German origin; spelt the name Kiehlman in the eighteenth century; but her brother had been killed.<sup>56</sup>

Gli altri personaggi partecipano alla resa del carattere altrui in quanto spesso i loro pensieri si inseriscono nel flusso della narrazione esprimendone il punto di vista. Tali aspetti da un lato trasmettono l'idea di un'inesauribilità nella conoscenza di sé, perché la possibilità di ricordi sempre nuovi può rendere note altre caratteristiche, dall'altro dota i personaggi di una somiglianza sorprendente con le persone reali, per i quali non è possibile ritrovare una storia consequenziale per ogni caratteristica. Tale atteggiamento comporta una diversa visione dello scrittore e della sua

---

<sup>55</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 109.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

attività, un ridimensionamento della sua presa di potere sui personaggi e sulla trama: «she rejected the whole of that hypothetical construction by which the novelist attributes to himself divine omniscience. Now she takes up her position where all of us, readers and authors alike, are ineluctably condemned to remain: outside, equipped with only our senses to apprehend the aspects of things and people».<sup>57</sup> Nemmeno i protagonisti vengono ritratti a tutto tondo, ma restano vaghi perché i moti della coscienza sono il fulcro del romanzo, e a questi è affidato il compito di comunicare la loro essenza. Da ciò deriva un'approssimazione alla conoscenza dei personaggi che viene in parte meno soltanto in chiusura del romanzo, quando su loro viene espresso un giudizio più definitivo o stabile. Tale è il caso di Miss Kilman, disdegnata più volte da Clarissa nel corso della giornata, ma profondamente apprezzata in conclusione.

#### 4.2 La scissione: compresenza e sdoppiamento

Il tema del dissidio costituisce uno dei motivi fondanti di *Mrs. Dalloway* e dell'epoca artistica in cui si inserisce. Come è possibile leggere nell'introduzione della scrittrice all'edizione americana dell'opera, la sua idea iniziale non comprendeva il personaggio di Septimus. Le tensioni autodistruttive erano interamente presenti in Clarissa, al punto da spingerla al suicidio nella conclusione del romanzo. Con il progredire della scrittura Woolf decide però di creare un nuovo personaggio, che costituisca un doppio di Clarissa in senso più drammatico. La scissione interiore viene rappresentata in *Mrs. Dalloway* non solo come convivenza di pulsioni contraddittorie, ma anche come separazione fisica: questo articola la rappresentazione del tema, concretizzandolo da un punto di vista materiale.

Clarissa possiede pensieri contrastanti, in particolare per la sua tensione da un lato verso la vita e dall'altro verso la morte. I suoi sentimenti positivi rientrano in una felicità che deriva dal percepire la realtà nelle sue dimostrazioni benefiche e belle. Come afferma lei stessa ama la vita, è estasiata dal poterne constatare l'esistenza nella natura, dal riconoscerne l'azione sulla realtà:

In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June. For it was the middle of June.<sup>58</sup>

Clarissa dimostra la capacità di apprezzare semplici momenti della giornata e ricavare profondità dalle sensazioni che la realtà le offre, riesce a trovare bellezza e piacere anche in elementi apparentemente privi di valore:

---

<sup>57</sup> JEAN GUIGUET, op. cit., p. 370.

<sup>58</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 5.

And of course she enjoyed life immensely. It was her nature to enjoy [...] She enjoyed practically everything. If you walked with her in Hyde Park now it was a bed of tulips, now a child in a perambulator, now some absurd little drama she made up on the spur of the moment.

There were flowers: delphiniums, sweet peas, bunches of lilac; and carnations, masses of carnations. There were roses; there were irises. Ah yes—so she breathed in the earthy garden sweet smell as she stood talking [...] turning her head from side to side among the irises and roses and nodding tufts of lilac with her eyes half closed, snuffing in, after the street uproar, the delicious scent, the exquisite coolness. [...] nonsense, nonsense, she said to herself, more and more gently, as if this beauty, this scent, this colour, [...] were a wave which she let flow over her and surmount that hatred, that monster, surmount it all; and it lifted her up and up [...]

Al tempo stesso però viene colpita da un sentimento di negatività angosciosa inspiegabile, derivante da una sorta di “sesto senso” privo di coscienza e riflessione, per certi versi infantile e animale: «[...] feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen».<sup>59</sup>

It rasped her, though, to have stirring about in her this brutal monster! to hear twigs cracking and feel hooves planted down in the depths of that leaf-encumbered forest, the soul; never to be content quite, or quite secure, for at any moment the brute would be stirring, this hatred, which, especially since her illness, had power to make her feel scraped, hurt in her spine; gave her physical pain, and made all pleasure in beauty, in friendship, in being well, in being loved and making her home delightful rock, quiver, and bend as if indeed there were a monster grubbing at the roots, as if the whole panoply of content were nothing but self love! this hatred! Nonsense, nonsense! she cried to herself, pushing through the swing doors of Mulberry's the florists.<sup>60</sup>

But I too, she thought, and, taking up her needle, summoned, like a Queen whose guards have fallen asleep and left her unprotected (she had been quite taken aback by this visit—it had upset her) so that any one can stroll in and have a look at her where she lies with the brambles curving over her, summoned to her help the things she did; the things she liked; her husband; Elizabeth; her self, in short, which Peter hardly knew now, all to come about her and beat off the enemy.<sup>61</sup>

Questa sensibilità che le permette di intravedere una vita più crudele, capace di infliggere sofferenza e non essere garanzia di comprensione, la rende in grado di avvertire l'oscurità che permea il reale. Josephine O. Schaefer rileva in *Clarissa* la presenza di una gioia di vivere che non è separata dalla consapevolezza della morte: «Despite her joy in living, Clarissa looks toward death as rest, as the end of pain and the need for action. Virginia Woolf does not try to present her as a single identity with consistent attitudes. Instead she gives as a first impression of *Mrs. Dalloway* two incompatible facets of her personality».<sup>62</sup> Clarissa percepisce il male che si nasconde nella vita

---

<sup>59</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 3.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 56-57

<sup>62</sup> JOSEPHINE O' BRIEN SCHAEFER, op. cit., p. 94.

e nelle sue manifestazioni, avverte ad un livello intuitivo il dolore, la morte, ma con una percezione non critica.

Then (she had felt it only this morning) there was the terror; the overwhelming incapacity, one's parents giving it into one's hands, this life, to be lived to the end, to be walked with serenely; there was in the depths of her heart an awful fear.<sup>63</sup>

Una parte delle sue tensioni ha però sede, in misura più evidente e esasperata, anche in Septimus. Pur nella mancanza di una conoscenza effettiva, o di incontri diretti, le loro due personalità sono affini e in corrispondenza per sentimenti. La loro vicinanza emotiva è tale da comportare non soltanto il completamento l'uno per l'altra della propria personalità, ma da significare in un senso più profondo il reciproco sviluppo. Nella figura di Septimus trovano espressione l'incantato entusiasmo per la vita, l'estasi per la sua ricchezza e alcuni brevi scorci di esaltazione benefica.

So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and bestowing upon him in their inexhaustible charity and laughing goodness one shape after another of unimaginable beauty and signalling their intention to provide him, for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty! Tears ran down his cheeks. It was toffee; they were advertising toffee, a nursemaid told Rezia. Together they began to spell t ... o ... f ...<sup>64</sup>

Happily Rezia put her hand with a tremendous weight on his knee so that he was weighted down, transfixed, or the excitement of the elm trees rising and falling, rising and falling with all their leaves alight and the colour thinning and thickening from blue to the green of a hollow wave, like plumes on horses' heads, feathers on ladies', so proudly they rose and fell, so superbly, would have sent him mad. But he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more. But they beckoned; leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion—<sup>65</sup>

Da questi tuttavia non è esclusa una sfumatura di dolore, che è presente in forme più o meno forti in ogni aspetto del suo rapporto con la realtà. Il suo forte attaccamento alla vita convive infatti con l'angoscia inestinguibile che ne deriva. Septimus soffre per la sopravvivenza all'amico Evans sentendosene colpevole e indegno, giunge alla convinzione dell'essenziale cattiveria umana, vede nella realtà la manifestazione di una mostruosità feroce. È raggiunto e sopraffatto dalla negatività che la vita può incarnare, la patisce interamente senza potersene difendere, assumendo su di sé il dolore di un'epoca e di una generazione. Dal senso di colpa individuale si passa al ribrezzo per la vita, che appare come ignobile e repellente:

---

<sup>63</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit. p. 242.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 28.

One cannot bring children into a world like this. One cannot perpetuate suffering, or increase the breed of these lustful animals, who have no lasting emotions, but only whims and vanities, eddying them now this way, now that. He watched her snip, shape, as one watches a bird hop, flit in the grass, without daring to move a finger. For the truth is (let her ignore it) that human beings have neither kindness, nor faith, nor charity beyond what serves to increase the pleasure of the moment. They hunt in packs. Their packs scour the desert and vanish screaming into the wilderness. They desert the fallen. They are plastered over with grimaces.<sup>66</sup>

Riconoscere l'esistenza di due personaggi distinti non significa per questo negare la loro somiglianza, le risposdenze profonde che li avvicinano al di sopra delle differenze. A tal proposito è interessante notare come la scena iniziale di Clarissa che cuce sia simbolica a più livelli: perché si rivela in grado di ricondurre gli sviluppi del romanzo a un senso complessivo, perché accoglie il messaggio di Septimus e lo inserisce nella vita, ma anche come metafora dello scrittore. Ciò assume importanza massima perché i due personaggi centrali del romanzo finiscono per essere controparti di Virginia Woolf. L'osservazione di Vito Amoroso in merito alla reazione di Clarissa di fronte alla morte sembra applicabile anche alla forma di scrittura creata da Woolf: «operazione di sottomissione e di resa che l'informe e il caotico [...] sarà decantato e accettato come parte costitutiva della nostra vita [...] e potrà anche risolversi in uno strumento di conoscenza, amico e nemico al tempo stesso».<sup>67</sup>

#### 4.3 La diversità di ruoli in Clarissa e Septimus

I flussi di coscienza di Clarissa e Septimus rappresentati nel corso del romanzo si alternano rivelando le loro affinità di carattere e di disposizione nei confronti della realtà. I due personaggi risultano uniti da una corrispondenza di stati d'animo che li configura come complementari. Come è già stato precedentemente detto, la costruzione dei personaggi in *Mrs. Dalloway* dimostra una loro concezione basata sulla compresenza di una sfera interiore non visibile all'esterno, e una parte che si rivela nei rapporti umani. Tale caratteristica comporta che a volte ci siano delle discrepanze tra quello che il lettore può percepire come la vera natura di un personaggio, e ciò che di lui pensano gli altri personaggi. Questo deriva dall'esistenza di lati interiori nascosti, non immediatamente evidenti ma che realizzano le loro diverse qualità. Prendendo in considerazione Clarissa ad esempio, la varietà delle impressioni e dei giudizi nei suoi confronti, la loro distanza rispetto a ciò che indicano i suoi flussi di coscienza, sono difficilmente ricomponibili in un'immagine unitaria.

That was the devilish part of her—this coldness, this woodenness, something very profound in her, which he had felt again this morning talking to her; an impenetrability. Yet Heaven knows he loved her. She had some queer power of fiddling on one's nerves, turning one's nerves to fiddle-strings, yes.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 116.

<sup>67</sup> VITO AMORUSO, op. cit., p. 129.

<sup>68</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 78.

Through Clarissa, she [Virginia Woolf] explores the tension between the public woman who has surrendered her name to the convenient social fiction “Mrs. Dalloway” and the private woman preoccupied with the past, the future, and the sensuousness of the present.<sup>69</sup>

Il titolo stesso del romanzo indica un personaggio che ricopre un ruolo preciso nel sistema del testo, vale a dire la moglie e per estensione la donna di casa. Entrambe queste caratterizzazioni sono fondamentali per l'evento attorno al quale si costruisce il romanzo, la festa che si terrà in casa Dalloway la sera del giorno considerato. Le feste non sono per Clarissa solo occasioni di convivialità, momenti di svago in cui ci si ritrova per passare del tempo, ma anche e soprattutto attimi che celebrano la vita e garantiscono un contatto. La festa rappresenta per lei un'offerta, un dono di condivisione dal valore estremo. Anche nei termini di trama la festa assume un ruolo fondante, perché con l'azione di Clarissa nel suo contesto prendono forma molte reazioni dei personaggi alla realtà. Vito Amoruso parla di Clarissa come «coordinata fondamentale del loro rapporto con la realtà».<sup>70</sup>

Nell'organizzare e gestire la serata Clarissa dimostra e realizza la propria componente sociale di “essere per gli altri”, agendo come elemento di raccolta per i personaggi:

[...] and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine, to create; but to whom? An offering for the sake of offering, perhaps. Anyhow, it was her gift. Nothing else had she of the slightest importance; could not think, write, even play the piano.<sup>71</sup>

And yet for her own part, it was too much of an effort. She was not enjoying it. It was too much like being—just anybody, standing there; anybody could do it; yet this anybody she did a little admire, couldn't help feeling that she had, anyhow, made this happen, that it marked a stage, this post that she felt herself to have become, for oddly enough she had quite forgotten what she looked like, but felt herself a stake driven in at the top of her stairs. Every time she gave a party she had this feeling of being something not herself, and that every one was unreal in one way; much more real in another. It was, she thought, partly their clothes, partly being taken out of their ordinary ways, partly the background, it was possible to say things you couldn't say anyhow else, things that needed an effort; possible to go much deeper. But not for her; not yet anyhow.<sup>72</sup>

La sequenza della festa è ritmata da convenevoli e frasi d'abitudine («How delightful to see you! ”; How awfully good of you to come! »), e ritrae anche con umorismo le situazioni ridicole che si creano, come ad esempio l'emozione per l'arrivo di un personaggio importante e la delusione per il suo aspetto, o la conoscenza solo di nome e mai approfondita. Questo perché la festa rappresenta innegabilmente anche quel mondo di futilità e leggerezza che caratterizza gran parte della vita di Clarissa:

---

<sup>69</sup> DAVID DOWLING, op. cit., p. 14.

<sup>70</sup> VITO AMORUSO, op. cit., p. 125.

<sup>71</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 159

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 223-224.

And behind it all was that network of visiting, leaving cards, being kind to people; running about with bunches of flowers, little presents; So [...] must have an air-cushion; a real drain on her strength; all that interminable traffic that women of her sort keep up; but she did it genuinely, from a natural instinct.<sup>73</sup>

She had a sense of comedy that was really exquisite, but she needed people, always people, to bring it out, with the inevitable result that she frittered her time away, lunching, dining, giving these incessant parties of hers, talking nonsense, sayings things she didn't mean, blunting the edge of her mind, losing her discrimination.<sup>74</sup>

Sono alcuni degli aspetti denuncianti una sorta di superficialità insita nel suo personaggio, che non sembra in grado di distinguere tra questioni etiche importanti e fatti mondani, una sua immaturità che assume tinte di scarsa elaborazione mentale, come indica la sua affermazione sulle rose e gli armeni: «[...] no, she could feel nothing for the Albanians, or was it the Armenians? but she loved her roses (didn't that help the Armenians?)— the only flowers she could bear to see cut».<sup>75</sup> She muddled Armenians and Turks; loved success; hated discomfort; must be liked; talked oceans of nonsense: and to this day, ask her what the Equator was, and she did not know<sup>76</sup>. L'autrice stessa parlava di un'antipatia e di un fastidio che le derivava dal personaggio della signora Dalloway,<sup>77</sup> presa da quelle attività da donna di casa benestante riassunte in tante piccole scene sparse nel corso della giornata: comprare fiori, rammendare vestiti, coordinare la servitù, occuparsi degli ospiti.

(And Lucy, coming into the drawing-room with her tray held out, put the giant candlesticks on the mantelpiece, the silver casket in the middle, turned the crystal dolphin towards the clock. They would come; they would stand; they would talk in the mincing tones which she could imitate, ladies and gentlemen. Of all, her mistress was loveliest—mistress of silver, of linen, of china, for the sun, the silver, doors off their hinges, Rumpelmayer's men, gave her a sense, as she laid the paperknife on the inlaid table, of something achieved. Behold! Behold! she said, speaking to her old friends in the baker's shop, where she had first seen service at Caterham, prying into the glass. She was Lady Angela, attending Princess Mary, when in came Mrs. Dalloway.)<sup>78</sup>

The obvious thing to say of her was that she was worldly; cared too much for rank and society and getting on in the world—which was true in a sense; she had admitted it to him. (You could always get her to own up if you took the trouble; she was honest.) What she would say was that she hated frumps, fogies, failures, like himself presumably; thought people had no right to slouch about with their hands in their pockets; must do something, be something; and these great swells, these Duchesses, these hoary old Countesses one met in her drawing-room, unspeakably remote as he felt them to be from anything that mattered a straw, stood for something real to her.<sup>79</sup>

---

<sup>73</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit. p. 101.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 102

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>77</sup> «[...] quando decisi di rinunciare a Clarissa perché mi pareva in qualche modo, un oro falso. Allora inventai le sue memorie; ma credo che qualche disgusto per lei mi sia rimasto», p. 116. «Ora, Clarissa mi annoia; pure la sento importante. Perché?» p. 138, VIRGINIA WOOLF, *Diario di una scrittrice*, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>78</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 49.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp.99-100.

Ciononostante il suo personaggio è caratterizzato anche da qualità che complicano il suo ruolo di “padrona di casa” rendendola molto più complessa di quanto dimostrino le sue manifestazioni sociali. Come prima cosa la consapevolezza che dimostra di certi limiti della sua vita, compromessi a cui si è adattata e sogni a cui ha rinunciato. Entrambi questi elementi emergono spesso in relazione a Peter Walsh:

It was all over for her. The sheet was stretched and the bed narrow. She had gone up into the tower alone and left them blackberrying in the sun. The door had shut, and there among the dust of fallen plaster and the litter of birds' nests how distant the view had looked, and the sounds came thin and chill (once on Leith Hill, she remembered), and Richard, Richard! she cried, as a sleeper in the night starts and stretches a hand in the dark for help. Lunching with Lady Bruton, it came back to her. He has left me; I am alone for ever, she thought, folding her hands upon her knee.<sup>80</sup>

[Clarissa] remembered possibly (for he saw her look it) something he had said—how they would change the world if she married him perhaps; whereas, it was this; it was middle age; it was mediocrity; then forced herself with her indomitable vitality to put all that aside, there being in her a thread of life which for toughness, endurance, power to overcome obstacles, and carry her triumphantly through he had never known the like of.<sup>81</sup>

She was about to split asunder, she felt. The agony was so terrific. If she could grasp her, if she could clasp her, if she could make her hers absolutely and forever and then die; that was all she wanted.<sup>82</sup>

La sua personale percezione della realtà la porta inoltre a superare l'apparenza delle cose e a cogliere un senso essenziale, avvicinandola all'esperienza di Septimus: «Somehow it was her disaster—her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman, in this profound darkness, and she forced to stand here in her evening dress».<sup>83</sup>

Anche per quanto riguarda Septimus è possibile individuare la compresenza di profondità e alcune sue relativizzazioni. Da una parte appare infatti come profeta visionario, ma dall'altro anche come uomo confuso nella propria esaltazione. Septimus intravede grazie alla sua visionarietà nuclei di significato nelle apparenze, e li attraversa affrontando le conseguenze che derivano da un'esperienza totale del mondo.

Look the unseen bade him, the voice which now communicated with him who was the greatest of mankind, Septimus, lately taken from life to death, the Lord who had come to renew society, who lay like a coverlet, a snow blanket smitten only by the sun, for ever unwasted, suffering for ever, the scapegoat, the eternal sufferer, but he did not want it, he moaned, putting from him with a wave of his hand that eternal suffering, that eternal loneliness.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 60.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 32.



La realtà gli appare spesso come un atto di accusa, a conseguenza del quale si sente destinato al castigo per la sua colpa, in particolare per l'iniziale indifferenza provata per la morte di Evans. Questo senso di colpevolezza diventa sempre più esteso al punto che Septimus finisce per sentirsi vittima di una condanna rivolta attraverso la sua persona a tutta l'umanità:

So there was no excuse; nothing whatever the matter, except the sin for which human nature had condemned him to death; that he did not feel. He had not cared when Evans was killed; that was worst; but all the other crimes raised their heads and shook their fingers and jeered and sneered over the rail of the bed in the early hours of the morning at the prostrate body which lay realising its degradation; how he had married his wife without loving her; had lied to her; seduced her; outraged Miss Isabel Pole, and was so pocked and marked with vice that women shuddered when they saw him in the street. The verdict of human nature on such a wretch was death. [...] <sup>85</sup>

A causa di questa condanna Septimus sembra avvertire un invito al suicidio, come se il mondo pretendesse la sua morte per permettere agli altri la vita: «The whole world was clamouring: Kill yourself, kill yourself, for our sakes». <sup>86</sup> Di conseguenza si sente destinato al sacrificio come l'unico capace di vincere la paura della morte, l'essere prescelto a cui si richiede il grande gesto per il bene comune. Da ciò deriva l'esaltazione per l'importanza del suo ruolo, la tendenza alla considerazione estatica di sé che lo spingono ad immaginarsi in ruoli sconfitti ma eroici:

He was too weak; he could scarcely raise his hand. Besides, now that he was quite alone, condemned, deserted, as those who are about to die are alone, there was a luxury in it, an isolation full of sublimity; a freedom which the attached can never know. [...] this last relic straying on the edge of the world, this outcast, who gazed back at the inhabited regions, who lay, like a drowned sailor<sup>87</sup>, on the shore of the world.<sup>88</sup> [...] the most exalted of mankind; the criminal who faced his judges; the victim exposed on the heights; the fugitive; the drowned sailor; the poet of the immortal ode; the Lord who had gone from life to death;<sup>89</sup>

Se da un lato tale auto-investimento gli infonde coraggio dall'altro non annulla quel sentimento di angoscia e paura che accompagna la sua visione. Septimus soffre un senso di esposizione alla ferocia insita nella vita, sentendosi sopraffare dalla minaccia che si manifesta ai suoi occhi:

He strained; he pushed; he looked; he saw Regent's Park before him. Long streamers of sunlight fawned at his feet. The trees waved, brandished. We welcome, the world seemed to say; we accept; we create. Beauty, the world seemed to say. And as if to prove it (scientifically) wherever he looked at the houses, at the railings, at the antelopes stretching over the palings, beauty sprang instantly. To watch a leaf quivering in the rush of air was an exquisite joy. Up in the sky swallows swooping, swerving, flinging themselves in and out, round and round, yet always with perfect control as if elastics held them; and the flies rising and falling; and the sun spotting now this leaf, now that, in mockery, dazzling it with soft gold in pure good temper; and now

---

<sup>85</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 119.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>87</sup> La presenza di questa similitudine, ripresa altre volte nel corso del romanzo, richiama alla mente una delle opere più significative della letteratura inglese, il poema di Samuel Taylor Coleridge *The rime of the ancient mariner*. La figura del marinaio offre molte somiglianze con Septimus. Tra queste si trovano per esempio il senso di colpa e la condanna per il proprio comportamento, l'atto sacrilego che deve essere punito affrontando l'orrore, la punizione del protagonista come capro espiatorio.

<sup>88</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 121.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 126.

and again some chime (it might be a motor horn) tinkling divinely on the grass stalks—all of this, calm and reasonable as it was, made out of ordinary things as it was, was the truth now; beauty, that was the truth now. Beauty was everywhere.<sup>90</sup>

#### 4.4 Uno sguardo comune: la meraviglia della vita

Ciò che al di sopra di tutte le differenze lega Clarissa e Septimus, rendendoli in fin dei conti due personaggi inseparabili l'uno dall'altra, è il sentimento che provano nei confronti della vita. Si può parlare di questo facendo riferimento alla poesia di Guillaume Apollinaire *Merveille de la Guerre* nella quale la morte e l'orrore della guerra si alternano e affiancano a manifestazioni di bellezza. Più precisamente, la meraviglia di cui parla Apollinaire indica quello stato d'ammirazione provocato dalla bellezza che trova il modo di manifestarsi nella morte e nella devastazione. Sembra possibile considerare la sensibilità penetrante di Clarissa e Septimus in questo senso, e vederla come la dimostrazione della loro somiglianza come personaggi “diversi”. Entrambi percepiscono che la vita comprende negatività e sofferenza, esiste un dolore connaturato al vivere che non può essere evitato, perché ne fa parte al pari della felicità e della bellezza. Le loro personalità dimostrano nei confronti della vita un interesse a cui partecipano tutte le loro facoltà, e che li spinge all'osservazione profonda delle sue manifestazioni. Lo stato di contemplazione che li isola dalle coordinate concrete delle loro esistenze è suscitato dalla bellezza che sono in grado di scorgere negli aspetti più vari dell'esistenza.

Outside the trees dragged their leaves like nets through the depths of the air; the sound of water was in the room and through the waves came the voices of birds singing. Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more. He was not afraid. At every moment Nature signified by some laughing hint like that gold spot which went round the wall—there, there, there—her determination to show, by brandishing her plumes, shaking her tresses, flinging her mantle this way and that, beautifully, always beautifully, and standing close up to breathe through her hollowed hands Shakespeare's words, her meaning.<sup>91</sup>

And then, opening her eyes, how fresh like frilled linen clean from a laundry laid in wicker trays the roses looked; and dark and prim the red carnations, holding their heads up; and all the sweet peas spreading in their bowls, tinged violet, snow white, pale—as if it were the evening and girls in muslin frocks came out to pick sweet peas and roses after the superb summer's day, with its almost blue-black sky, its delphiniums, its carnations, its arum lilies was over; and it was the moment between six and seven when every flower—roses, carnations, irises, lilac—glows; white, violet, red, deep orange; every flower seems to burn by itself, softly, purely in the misty beds; and how she loved the grey-white moths spinning in and out, over the cherry pie, over the evening primroses!<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup>VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 90.

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 182.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 16.

and the whole world seems to be saying “that is all” more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall.<sup>93</sup>

Queste sequenze di esaltazione hanno l'effetto di scaturire in Septimus la volontà di comunicare e condividere le sue “visioni”, come afferma lui stesso: «Communication is health; communication is happiness, communication—he muttered». <sup>94</sup> Infatti la conoscenza quasi mistica a cui accede lo fa sentire in dovere di rendere partecipi gli altri delle verità che riesce a intuire. La volontà di diffondere le sue scoperte è impulsiva e entusiasta, come una sorta di smania comunicativa incontenibile e confusa:

The rope was cut; he mounted; he was free, as it was decreed that he, Septimus, the lord of men, should be free; alone (since his wife had thrown away her wedding ring; since she had left him), he, Septimus, was alone, called forth in advance of the mass of men to hear the truth, to learn the meaning, which now at last, after all the toils of civilisation— Greeks, Romans, Shakespeare, Darwin, and now himself— was to be given whole to... . “To whom? ” he asked aloud. [...]first that trees are alive; next there is no crime; next love, universal love, he muttered, gasping, trembling, painfully drawing out these profound truths which needed, so deep were they, so difficult, an immense effort to speak out, but the world was entirely changed by them for ever. No crime; love; he repeated, fumbling for his card and pencil [...]<sup>95</sup>

I must tell the whole world, Septimus cried, raising his hand (as the dead man in the grey suit came nearer), raising his hand like some colossal figure who has lamented the fate of man for ages in the desert alone with his hands pressed to his forehead, furrows of despair on his cheeks, and now sees light on the desert's edge which broadens and strikes the iron-black [...]. <sup>96</sup>

Le sensazioni che Septimus prova comprendono in modo inscindibile adorazione e terrore, attaccamento e ripulsa, ma la sofferenza che gli provocano è tale che il suicidio si configura paradossalmente come l'unico modo per reagire. La sua comprensione del mondo è totale al punto da non poter trovare possibilità di esistenza nel mondo, che impone delle limitazioni. La dimensione materiale e umana non basta per placare la sua sofferenza:

Why then rage and prophesy? Why fly scourged and outcast? Why be made to tremble and sob by the clouds? Why seek truths and deliver messages when Rezia sat sticking pins into the front of her dress, and Mr. Peters was in Hull? Miracles, revelations, agonies, loneliness, falling through the sea, down, down into the flames, all were burnt out, for he had a sense, as he watched Rezia trimming the straw hat for Mrs. Peters, of a coverlet of flowers.)<sup>97</sup>

La sua scelta per quanto esito di disperazione non sembra rappresentare tanto un rifiuto ma più una rassegnata accettazione:

---

<sup>93</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 51.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 186.

It was his idea of tragedy, not his or Rezia's (for she was with him). Holmes and Bradshaw like that sort of thing. (He sat on the sill.) But he would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot. Only human beings—what did *they* want? Coming down the staircase opposite an old man stopped and stared at him. Holmes was at the door. “I'll give it you!” he cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs. Filmer's area railings.<sup>98</sup>

Se per Septimus è possibile parlare di un'esaltazione lirica che lo allontana sempre più dalla concretezza della vita, in Clarissa si trova un entusiasmo più radicato nelle cose semplici, una gioia che le permette di intuire quella stessa bellezza cosmica e applicarla agli aspetti umili del mondo. La sua sensibilità svelante salva il campo dell'esperienza umana senza perderla nell'estasi mistica che invece caratterizza Septimus. È per questo che Clarissa non costituisce solo una sua controparte leggera, ma in ultima analisi la sua possibilità di esistere nel mondo: offre in un certo senso una soluzione umana e quotidiana alle questioni esistenziali che Septimus sente. Clarissa capisce e accoglie la disperazione che il suo suicidio rappresenta, sembra sul punto di esserne travolta ma infine trova in questo una parte di vita, una manifestazione della sua grande forza. Clarissa prende atto della morte, la riconosce e l'affronta ma la dispone all'interno del vitale.

La stretta connessione tra i due personaggi è simboleggiata dal verso ricorrente del *Cymbeline* di Shakespeare, «Fear no more the heat o' the sun/nor the furious winter's rages». Queste parole non solo indicano il legame empatico tra Clarissa e Septimus ma esemplificano il suo significato, come presa di coscienza del male della vita e decisione di affrontarla. Riconoscendo il suicidio come “dono per gli altri”, Clarissa è in grado anche di raccoglierne il messaggio, come gesto che permette la continuazione della vita.

## 5. Stile: espansione e contenimento

Lo stile di *Mrs. Dalloway* è caratterizzato in primo luogo da una tendenza alla ripresa e una contraria all'ampliamento. Questa alternanza principale ne origina altre, tutte derivanti dall'azione nella scrittura di due forze di diversa natura, una volta all'originalità dell'espressione, alla creazione di una forma che dimostri la propria novità letteraria, e un'altra che invece pensi anche alla tradizione, al recupero di quanto è già consolidato. Queste due direzioni partecipano nel dare allo stile del romanzo quella ricchezza data sia dalla ripresa di immagini già presentate, sia dall'irruzione di nuove, così come di costanza nell'espressione e improvvisa rottura del ritmo.

È nel modo di ritorno che funziona la lingua woolfiana, un ritorno che è ripresa e variazione [...] La forma, del resto, Virginia Woolf non l'intende affatto nel modo rigido di uno schema, ma in quello fluido di una

---

<sup>98</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 195.

configurazione improvvisa, subito dismessa e immediatamente ripresa in un ritmo caratterizzato dall'incessante metamorfosi.<sup>99</sup>

## 5.1 La lingua tra concretezza e trasfigurazione

La scelta lessicale rivela la presenza di una ricerca attenta. L'eleganza che la contraddistingue è sofisticata senza risultare pesante in quanto sempre innovativa: esprime ricchezza con una personale percezione della realtà e dei mezzi linguistici per rappresentarla. Questa varietà conferisce al romanzo una forte vitalità che rende l'opera profonda mantenendo la leggerezza dell'espressione.

In her short sketches, which specialize in such descriptions, she tends to lose contact with the surface of things, to inhabit a territory just beyond sensuous apprehension. She stretches beyond the object and at the same time not as far as the perceiver to focus upon something in the middle-ground.<sup>100</sup>

La concretezza della realtà trova posto nel romanzo con una veste più magica, dovuta all'azione trasfigurante della lingua letteraria impiegata: gli oggetti e le immagini sono per la maggior parte ordinari e comuni; per quanto facilmente riconducibili al mondo quotidiano, la loro espressione rende però conto della loro natura più profonda.

He was alone with the sideboard and the bananas. He was alone, exposed on this bleak eminence, stretched out—but not on a hill-top; not on a crag; on Mrs. Filmer's sitting-room sofa. As for the visions, the faces, the voices of the dead, where were they? There was a screen in front of him, with black bulrushes and blue swallows. Where he had once seen mountains, where he had seen faces, where he had seen beauty, there was a screen. "Evans!" he cried. There was no answer. A mouse had squeaked, or a curtain rustled. Those were the voices of the dead. The screen, the coalscuttle, the sideboard remained to him. Let him then face the screen, the coal-scuttle and the sideboard ... but Rezia burst into the room chattering.<sup>101</sup>

Anche nel caso delle metafore gli elementi sono sempre concreti, ma presentati con una forma che li fa appartenere un livello diverso dalla realtà tangibile. In questi passaggi il campo semantico della prosa si dilata includendo sfumature liriche che la avvicinano al frammento poetico.

So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying "that is all" more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking.<sup>102</sup>

so that she filled the room she entered, and felt often as she stood hesitating one moment on the threshold of her drawing-room, an exquisite suspense, such as might stay a diver before plunging while the sea darkens and brightens beneath him, and the waves which threaten to break, but only gently split their surface, roll and conceal and encrust as they just turn over the weeds with pearl.<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> VIRGINIA WOOLF, *Opere*, a c. di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998, p. XVIII.

<sup>100</sup> JOSEPHINE O' BRIEN SCHAEFER, *op. cit.*, p. 28.

<sup>101</sup> VIRGINIA WOOLF, *op. cit.*, p. 190.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

Sempre per quanto riguarda le metafore sono presenti però anche casi in cui l'aderenza alla realtà esperibile da ciascuno è massima, e che si configurano come brevi incisi altamente verosimili:

Then, just as happens on a terrace in the moonlight, when one person begins to feel ashamed that he is already bored, and yet as the other sits silent, very quiet, sadly looking at the moon, does not like to speak, moves his foot, clears his throat, notices some iron scroll on a table leg, stirs a leaf, but says nothing—so Peter Walsh did now.<sup>104</sup>

[...] squirrels perching and preening, sparrow fountains fluttering for crumbs, dogs busy with the railings, busy with each other, while the soft warm air washed over them and lent to the fixed unsurprised gaze with which they received life something whimsical and mollified.<sup>105</sup>

La varietà lessicale alterna l'approfondimento e la lentezza alla sintesi simbolica fugace, movimentando la caratterizzazione dei personaggi e degli elementi. La scelta è fortemente segnata da una sensibilità personale, ma non perde mai il contatto con il referente di realtà a cui è legato restando precisa. Gli aggettivi coinvolgono il senso visivo e acustico secondo una propensione a cristallizzare l'istante che ad una prima lettura può apparire impressionistica, ma in realtà possiede un grado di approfondimento maggiore. Infatti nel corso della qualificazione di un elemento o di un momento, subentrano delle istanze che turbano il testo con una tendenza che è possibile definire espressionista, perché distorce il dato di realtà con il fine di rendere evidente una forza deformante. Nonostante la realtà costituisca sempre il punto di inizio delle descrizioni, nel loro svolgersi queste acquisiscono sfumature che rientrano nei motivi espressionisti di tensione sofferente e visione apocalittica, colpa e sacrificio.

La lingua di *Mrs. Dalloway* si dimostra molto varia non soltanto per la diversità di ambito a cui possono essere ricondotti i temi, ma anche per la capacità di passare dal dettaglio molto piccolo allo sguardo panoramico.

Since it was a very hot night and the paper boys went by with placards proclaiming in huge red letters that there was a heat-wave, wicker chairs were placed on the hotel steps and there, sipping, smoking, detached gentlemen sat. Peter Walsh sat there. One might fancy that day, the London day, was just beginning. Like a woman who had slipped off her print dress and white apron to array herself in blue and pearls, the day changed, put off stuff, took gauze, changed to evening, and with the same sigh of exhilaration that a woman breathes, tumbling petticoats on the floor, it too shed dust, heat, colour; the traffic thinned; motor cars, tinkling, darting, succeeded the lumber of vans; and here and there among the thick foliage of the squares an intense light hung.<sup>106</sup>

There was no recognition in it of one fortune, or fate, and for that very reason even to those dazed with watching for the last shivers of consciousness on the faces of the dying, consoling. Forgetfulness in people might wound, their ingratitude corrode, but this voice, pouring endlessly, year in year out, would take whatever it might be; this vow; this van; this life; this procession, would wrap them all about and carry them

---

<sup>104</sup>VIRGINIA WOOLF op. cit., p. 54.

<sup>105</sup>*Ibid.*, p. 34.

<sup>106</sup>*Ibid.*, p. 211.

on, as in the rough stream of a glacier the ice holds a splinter of bone, a blue petal, some oak trees, and rolls them on.<sup>107</sup>

In queste sequenze la voce narrante sembra partecipare della stessa tendenza distorcente che dimostra Septimus, e che attraversa l'apparenza delle cose fino a intravedere un fondo di rovina e distruzione:

The face itself had been seen only once by three people for a few seconds. Even the sex was now in dispute. But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. The face in the motor car will then be known.<sup>108</sup>

## 5.2 Il controllo attraverso la sintassi e l'iterazione

La sintassi del romanzo abbraccia diverse lunghezze e gradi di complicazione. Ciò è dovuto in primo luogo alla centralità della mente come fonte della narrazione e luogo al quale l'espressione fa sempre riferimento. Questo ruolo preponderante comporta il succedersi di segmenti disposti paratatticamente, secondo il graduale sviluppo di pensiero. L'aderenza ai moti dell'anima comporta anche la costruzione di sequenze più lunghe che si articolano in molte frasi soprattutto nominali. Quest'ultimo aspetto è rilevante anche per il valore che assume paragonato alla tipica semplicità e brevità dei periodi inglesi. Le ampie parabole presenti nel romanzo contengono elementi separati da parentesi e trattini che rendono anche graficamente l'improvvisa concezione del pensiero, comprendendo l'interiorità e tutto il contesto esterno.

For having lived in Westminster—how many years now? over twenty,—one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life.<sup>109</sup>

La costruzione sintattica distingue lo stile woolfiano dall'assoluta libertà della scrittura di Joyce, perché mantiene una struttura che contiene i movimenti dell'inconscio e l'azione delle forze rilevate nella realtà.

He could not feel. As he opened the door of the room where the Italian girls sat making hats, he could see them; could hear them; they were rubbing wires among coloured beads in saucers; they were turning

---

<sup>107</sup> VIRGINIA WOOLF op. cit., pp. 180-181.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 4.

buckram shapes this way and that; the table was all strewn with feathers, spangles, silks, ribbons; scissors were rapping on the table; but something failed him; he could not feel. Still, scissors rapping, girls laughing, hats being made protected him; he was assured of safety; he had a refuge. But he could not sit there all night. There were moments of waking in the early morning. The bed was falling; he was falling. Oh for the scissors and the lamplight and the buckram shapes!<sup>110</sup>

L'azione di contenimento è esercitata anche dalla disposizione nel testo di alcuni elementi che si iterano nel corso della narrazione. Tra questi è possibile trovare vere e proprie immagini ricorrenti, ma anche riferimenti allo stesso campo semantico, come è il caso degli elementi marini. Il mare e più in generale l'acqua raffigurano una costante nell'intera scrittura woolfiana. A partire dal contesto d'ambientazione di alcuni romanzi e racconti, la presenza del mare e delle sue manifestazioni costituisce un *leitmotif* dal valore profondo anche per il suo rapporto con la forma espressiva della scrittura. Il mare col ritmo della risacca, tra ripetizione e cambiamento improvviso, sembra un argomento che possiede risposnde espressive con lo stile woolfiano.

For this is the truth about our soul, he thought, our self, who fish-like inhabits deep seas and plies among obscurities threading her way between the boles of giant weeds, over sunflickered spaces and on and on into gloom, cold, deep, inscrutable; suddenly she shoots to the surface and sports on the wind-wrinkled waves; that is, has a positive need to brush, scrape, kindle herself, gossiping.<sup>111</sup>

The fountain was in the middle of a little shrubbery, far from the house, with shrubs and trees all round it. There she came, even before the time, and they stood with the fountain between them, the spout (it was broken) dribbling water incessantly.<sup>112</sup>

Sono già stati osservati gli elementi che compaiono più volte nel corso del romanzo, come gli indici storici e i punti di snodo spazio-temporali della narrazione. L'elemento della ricorrenza spinge a individuare nella prosa woolfiana la presenza di un criterio poetico di scrittura, un ordine costitutivo basato su un ritmo musicale dato dalla ripetizione e dall'associazione eufonica delle parole:

Of course I did, thought Peter; it almost broke my heart too, he thought; and was overcome with his own grief, which rose like a moon looked at from a terrace, ghastly beautiful with light from the sunken day. I was more unhappy than I've ever been since, he thought. And as if in truth he were sitting there on the terrace he edged a little towards Clarissa; put his hand out; raised it; let it fall. There above them it hung, that moon. She too seemed to be sitting with him on the terrace, in the moonlight.<sup>113</sup>

Nella sua introduzione alle opere di Virginia Woolf, Nadia Fusini parla anche di un ritmo poetico all'interno della prosa woolfiana che le conferisce grande musicalità, sia per l'attenzione riservata alla potenza fonica delle parole e alle loro associazioni, sia per la ricorrenza di immagini e campi semantici.

---

<sup>110</sup> VIRGINIA WOOLF op. cit., p. 113.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp 210-211.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 54.



## 6. L'autore tra presenza di sfondo e avanzamenti

La creazione e l'impiego di nuove tecniche espressive in *Mrs. Dalloway* non soltanto configurano un nuovo stile, ma comportano dei cambiamenti nella figura dello scrittore e nella sua attività. Ciò che maggiormente cambia rispetto alla narrazione tradizionale è il rapporto tra autore e personaggi, che sembrano pensare e agire in modo indipendente dall'autore. Contemporaneamente quest'ultimo non dimostra il proprio controllo in modo scoperto come avveniva in precedenza, ma appare più dissimulato. Tuttavia è evidente che ogni romanzo per quanto esente da grandi artifici narrativi è sempre esito di una riflessione formale sull'espressione e di un lavoro artistico. Di conseguenza l'azione dell'autore in veste del narratore è sempre presente anche se può essere nascosta in diversa misura. Nel caso specifico di *Mrs. Dalloway* Woolf agisce palesando la propria attività secondo proporzioni che variano a seconda dei temi trattati e del significato dei personaggi. Verranno quindi analizzate le due direzioni, una che tende a lasciar pensare i personaggi dando l'impressione di un'assoluta libertà, e un'altra che dimostra una presenza più attiva dell'autore, come nel caso dei medici; il riferimento alle figure femminili offre poi la possibilità di considerare entrambi questi movimenti.

### 6.1 Il narratore sottile

La posizione autoriale rivela la volontà di esprimere i pensieri e i sentimenti dei personaggi conferendo delle limitazioni non costrittive che ordinino il flusso. L'azione del narratore sembra lasciare libero sviluppo alle singole tracce ma in realtà ne controlla la progressione. Il narratore non controlla il verificarsi degli eventi con la stessa sicurezza e padronanza che caratterizzava l'epoca precedente, ma si nasconde nella struttura del romanzo senza offrire risposte stabili e certezze interpretative. A questo proposito Mirella Manciola Billi delinea l'attività di Woolf come «“sentire” gli eventi interiori che si svolgono nella coscienza dei personaggi, e a ripeterli al lettore».<sup>114</sup> In altre parole la voce narrante funziona come impalcatura che trasmette il significato senza coprirlo, esercitando un'azione capillare ma non invasiva. Questa particolare modalità d'espressione fa pensare al narratore come una presenza sottile e nascosta, perché riduce la sua azione mantenendosi ai limiti del testo. Tuttavia come verrà analizzato più avanti, in certi luoghi del romanzo sono presenti delle disposizioni che modificano il rapporto personaggi-autore evidenziando un maggior controllo da parte di quest'ultimo. La presenza dell'autore resta però complessivamente sullo sfondo, come essenziale gestione della forma. Nonostante *Mrs. Dalloway* sia un'opera che si allarga a tutti i campi esperibili non risparmiandosi lati dolorosi o spaventosi, facendosi carico di considerare la vita sui suoi aspetti più universali a quelli più particolari, non ambisce né per contenuto

---

<sup>114</sup> MIRELLA MANCIOLA BILLI, op. cit., p. 47.

né per forma a dare risposte definitive e dogmatiche. Il significato è pulviscolare, disperso nei pensieri e nelle esperienze dei personaggi ma non meno profondo per questa sua instabilità. La sua vaghezza, il suo continuo incrinarsi in quanto essenzialmente provvisorio, non ne comporta infatti una minore forza o un minor valore. Susan Dick spiega questa tendenza di Virginia Woolf parlando di un metodo euristico che muove le scelte di scrittura, «a seeking out and testing of meaning rather than an imposition and articulation of fixed theories».<sup>115</sup>

In una lettera tratta dall'epistolario privato di Woolf a Gerald Brenan (25 dicembre 1922) si trovano pensieri che corrispondono a questa tale di fondo; anche se si tratta dell'epistolario privato della scrittrice e non di un saggio, la rappresentazione appare come tentativo di ritrarre un senso completo che sfugge. Il lavoro estetico è in divenire, in ultima analisi avvicinamento a un significato che forse può essere intravisto e anche fermato per un istante ma è destinato a sfocarsi.

I add a postscript, which is intended to explain why I say that one must not renounce. I think I mean that beauty, which you say I sometimes achieve, is only got by the failure to get it; by grinding all the flints together; by facing what must be humiliation - the things that one can't do[...] One must (we, in our generation must) renounce finally the achievement of the greater beauty: the beauty which comes from completeness.[...] Only now that I have written this, I doubt its truth. Are we not always hoping? and though we fail every time, surely we do not fail so completely as we should have failed if we were not in the beginning, prepared to attack the whole. One must renounce when the book is finished; but not before its begun.

Per quanto sottile, la presenza del narratore indica però un lavoro riflessivo e tecnico che conferisce all'autore un ruolo costitutivo fondamentale. La costante esigenza di trovare i mezzi linguistici più adatti per trasmettere un senso, derivano da un'attribuzione di grande importanza alla trasfigurazione letteraria.

## 6.2 Sovrapposizioni

Nonostante la tendenza alla voce narrante non invasiva delineata nel paragrafo precedente sia maggioritaria, questa non rimane inalterata nel corso del romanzo. In alcuni luoghi del testo che trattano argomenti con un certo significato accade che la voce narrante assuma maggiore nitidezza, oppure che la visione della scrittrice e dei personaggi si sovrappongano.

Though the interior monologue has locks and flood-gates that the narrator quite openly manipulates throughout the novel, that manipulation has the effect of enacting in the reading process itself the contradictions and disjunctions Woolf felt in her society.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> SUSAN DICK, *Virginia Woolf. Modern fiction*, Edward Arnold, Londra, 1989, p. 40.

<sup>116</sup> DAVID DOWLING, op. cit., p.49.

In questi casi viene meno l'idea dei personaggi come entità indipendenti dalla personalità dell'autore, in quanto si riesce a percepire la sua disposizione verso ciò che accade. Sono caratterizzate da questo cambiamento le sequenze che riguardano i medici. La breve presenza del dottor Holmes anticipa un quadro enunciativo che diventerà più evidente, ma che si dimostra già nel suo personaggio:

«“Now what's all this about?” said Dr. Holmes in the most amiable way in the world. “Talking nonsense to frighten your wife? ” But he would give him something to make him sleep. And if they were rich people, said Dr. Holmes, looking ironically round the room, by all means let them go to Harley Street; if they had no confidence in him, said Dr. Holmes, looking not quite so kind».<sup>117</sup>

Nonostante il dottor Holmes appaia per poco nel romanzo, in queste poche righe sono già presenti gli elementi che attiveranno un'identificazione tra il punto di vista narrante e quello dei personaggi: l'inquietudine che deriva dalla percezione di una falsa bontà, dal fastidio per un'arroganza non troppo celata, dall'essere indifesi di fronte a un potere che sovrasta. Con lo psichiatra William Bradshaw, queste anticipazioni si realizzano concretamente. Il suo ritratto possiede un tono che inquadra le informazioni sul suo conto e le sue affermazioni in un'atmosfera critica nei confronti delle prime impressioni. I discorsi dello psichiatra e la vita che conduce sono descritti con un tono che mina l'apparente genuinità delle sue parole, rivelando le spinte arroganti e megalomani che guidano i suoi comportamenti. La sua professione viene presentata come manifestazione di filantropia in quanto messa a disposizione dei malati per il loro benessere, dimostrazione di altruismo e impegno per la loro guarigione. Tuttavia sono presenti degli indizi che rivelano una sua fondamentale esigenza di prevaricare dovuta a un'altissima considerazione di sé, sfumature nell'accostamento dei pensieri e nei riferimenti alla vita personale che svelano una natura maligna:

Sir William himself was no longer young. He had worked very hard; he had won his position by sheer ability (being the son of a shopkeeper); loved his profession; made a fine figurehead at ceremonies and spoke well—all of which had by the time he was knighted given him a heavy look, a weary look (the stream of patients being so incessant, the responsibilities and privileges of his profession so onerous), which weariness, together with his grey hairs, increased the extraordinary distinction of his presence and gave him the reputation (of the utmost importance in dealing with nerve cases) not merely of lightning skill, and almost infallible accuracy in diagnosis but of sympathy; tact; understanding of the human soul.<sup>118</sup>

Queste informazioni vengono messe in rilievo dalla voce narrante con un tono che oltrepassa l'aspetto referenziale o di contorno, rendendo visibile un'altra verità.

Proportion, divine proportion, Sir William's goddess, [...] Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalized despair,

---

<sup>117</sup> VIRGINIA WOOLF op. cit., p. 122.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 124.

made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion—[...] so that not only did his colleagues respect him, his subordinates fear him, but the friends and relations of his patients felt for him the keenest gratitude for insisting that these prophetic Christs and Christesses, who prophesied the end of the world, or the advent of God, should drink milk in bed, as Sir William ordered; Sir William with his thirty years' experience of these kinds of cases, and his infallible instinct, this is madness, this sense; in fact, his sense of proportion.<sup>119</sup>

Virginia Woolf sembra lasciar intravedere un senso che stravolge il significato primario delle frasi e rivela la falsità della prima impressione. La denuncia raggiunge il massimo dell'evidenza attraverso lo voce di Septimus, che possiede uno sguardo allucinato e distorto, ma in virtù di questo capace di raggiungere l'essenza. Septimus si sente minacciato dai dottori e dalla loro disposizione nei suoi confronti, perché riconosce la prevaricazione che esercitano sulle persone deboli, e intravede la loro azione su sé come invasione della *privacy of soul*.

Naked, defenceless, the exhausted, the friendless received the impress of Sir William's will. He swooped; he devoured. He shut people up. It was this combination of decision and humanity that endeared Sir William so greatly to the relations of his victims.<sup>120</sup>

Anche Clarissa avverte il timore e l'inquietudine che la persona dello psichiatra suscitano, e che rendono l'idea di esporsi alle sue "cure" spaventosa e angosciante: «Yet—what she felt was, one wouldn't like Sir William to see one unhappy. No; not that man».<sup>121</sup>

Senza cadere in letture che forzino il dato biografico su quello dell'opera, è possibile interpretare questa visione anche alla luce dell'esperienza dell'autrice, che deve aver sperimentato personalmente situazioni simili. Il cambio di tono che caratterizza queste sequenze sembra dimostrarlo.

### 6.3 La femminilità e il trattamento dei sentimenti

La presenza di riflessioni riguardanti le donne e la loro condizione è una tendenza rilevabile anche nelle prime opere di Woolf, ma diviene più esplicita soprattutto nelle opere della maturità. La questione femminile in quanto tale era stata fatta oggetto di veri e propri saggi, dimostrando la presa di posizione chiaramente femminista dell'autrice (*Three Guineas*), l'esistenza di una riflessione sulle donne e la scrittura (*A room of one's own*) e anche diventando trama del romanzo (*Night and day*). Nell'introduzione del suo recente lavoro, Sara Sullam si dedica all'analisi dei diversi generi letterari nella produzione di Woolf: viene fatto riferimento alla varietà che la scrittura abbraccia interpretandola alla luce delle dinamiche *gender*, considerando la presenza della forma poetica

---

<sup>119</sup> VIRGINIA WOOLF op. cit., pp. 129-130

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 239.

come allusione «a uno statuto autoriale ben preciso tradizionalmente negato alle donne».<sup>122</sup> Nello specifico di *Mrs. Dalloway* non sono presenti intenti dichiaratamente femministi, ma il tema della donna diviene centrale nell'*interior monologue* di Clarissa, spesso dedicato all'essenza della femminilità, alle istanze che la individuano dal punto di vista intimo e sociale.

Strange, she thought, pausing on the landing, and assembling that diamond shape, that single person, strange how a mistress knows the very moment, the very temper of her house! Faint sounds rose in spirals up the well of the stairs; the swish of a mop; tapping; knocking; a loudness when the front door opened; a voice repeating a message in the basement; the chink of silver on a tray; clean silver for the party.<sup>123</sup>

But one must do Clarissa justice. She wasn't going to marry Hugh anyhow. She had a perfectly clear notion of what she wanted. Her emotions were all on the surface. Beneath, she was very shrewd—a far better judge of character than Sally, for instance, and with it all, purely feminine; with that extraordinary gift, that woman's gift, of making a world of her own wherever she happened to be.<sup>124</sup>

Spesso il personaggio di Richard viene ritratto in una luce che lo delinea come rifugio sicuro ma contemporaneamente come inconsapevole di sé e incapace di comunicare i suoi sentimenti. Richard viene presentato come un uomo senza particolari qualità, tuttavia Clarissa gli si rivolge sempre con spirito comprensivo accettandone i difetti:

He was a thorough good sort; a bit limited; a bit thick in the head; yes; but a thorough good sort. Whatever he took up he did in the same matter-of-fact sensible way; without a touch of imagination, without a spark of brilliancy, but with the inexplicable niceness of his type. He ought to have been a country gentleman—he was wasted on politics.<sup>125</sup>

He was holding out flowers—roses, red and white roses. (But he could not bring himself to say he loved her; not in so many words.) But how lovely, she said, taking his flowers. She understood; she understood without his speaking; his Clarissa. She put them in vases on the mantelpiece. How lovely they looked! she said.<sup>126</sup>

“An hour's complete rest after luncheon,” he said. And he went. How like him! He would go on saying “An hour's complete rest after luncheon” to the end of time, because a doctor had ordered it once. It was like him to take what doctors said literally; part of his adorable, divine simplicity, which no one had to the same extent; which made him go and do the thing while she and Peter frittered their time away bickering.<sup>127</sup>

In *Mrs. Dalloway* la femminilità viene ritratta come un'accettazione che comprende tutto, in un'accoglienza in grado di gestire diverse istanze e ricomporle in armonia. Questa caratterizzazione ha in parte valore superficiale, ma anche profondo perché propone un'idea di femminilità pura non intaccata da retoriche politiche o secondi fini. Partecipano a quest'idea anche riferimenti scherzosi al rapporto tra donne che prende forma in quel taciuto che forma la “solidarietà femminile”:

---

<sup>122</sup>SARA SULLAM, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Milano, Mimesis, 2016.

<sup>123</sup>VIRGINIA WOOLF op. cit., pp. 48-49.

<sup>124</sup>*Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>125</sup>*Ibid.*, p. 97.

<sup>126</sup>*Ibid.*, p. 154.

<sup>127</sup>*Ibid.*, pp. 156-157.

Nevertheless her inquiry, “How's Clarissa?” was known by women infallibly, to be a signal from a well-wisher, from an almost silent companion, whose utterances (half a dozen perhaps in the course of a lifetime) signified recognition of some feminine comradeship which went beneath masculine lunch parties and united Lady Bruton and Mrs. Dalloway, who seldom met, and appeared when they did meet indifferent and even hostile, in a singular bond.<sup>128</sup>

Quando però il flusso narrativo si sposta dalla donna come essere ai ruoli femminili, emergono sfumature che portano la riflessione su un livello più “programmatico”, pur senza costituirsi come esplicite denunce della condizione femminile. Soprattutto quando degli uomini viene sottolineato il ruolo sociale e pubblico, sia politico che professionale, la successiva presentazione delle mogli assume significati provocatori. Il trattamento di Clarissa in relazione a Richard semina nel testo segnali molto significativi in merito a questo tema, caratterizzati da un tono sarcastico: «[Richard] told Clarissa not to be a fool. That was what she liked him for perhaps—that was what she needed. “Now, my dear, don't be a fool. Hold this—fetch that, ” all the time talking to the dog as if it were a human being».<sup>129</sup> Similmente Lady Bradshaw viene ironicamente ritratta come completamente che vive in funzione del marito, seguendo la sua scia di successo e vivendo nella sua ombra.

Her ladyship waited with the rugs about her knees an hour or more, leaning back, thinking sometimes of the patient, sometimes, excusably, of the wall of gold, mounting minute by minute while she waited; the wall of gold that was mounting between them and all shifts and anxieties (she had borne them bravely; they had had their struggles) until she felt wedged on a calm ocean, where only spice winds blow; respected, admired, envied, with scarcely anything left to wish for, though she regretted her stoutness; large dinner-parties every Thursday night to the profession; an occasional bazaar to be opened; Royalty greeted; too little time, alas, with her husband, whose work grew and grew; a boy doing well at Eton; she would have liked a daughter too; interests she had, however, in plenty; child welfare; the after-care of the epileptic, and photography, so that if there was a church building, or a church decaying, she bribed the sexton, got the key and took photographs, which were scarcely to be distinguished from the work of professionals, while she waited.<sup>130</sup> [...] she embroidered, knitted, spent four nights out of seven at home with her son.<sup>131</sup>

Le relazioni tra mariti e mogli, oppure semplicemente il trattamento dei rapporti affettivi, danno luogo a riflessioni innovative sui sentimenti e sui legami. In particolare l'amore viene rappresentato in modo indiretto dai monologhi interiori dei personaggi come distruzione della propria individualità, in quanto corrisponde alla condivisione forzata e alla rinuncia alla propria essenzialità segreta. In questo senso comporta l'eliminazione di quella *privacy of soul* a cui è già stato fatto riferimento, causando un'irrimediabile perdita di sé. Clarissa in particolare avverte quest'insidia nell'attaccamento amoroso, al punto essere stata spinta a rinunciare al suo legame con Peter Walsh per la paura che un sentimento tanto forte portasse alla condivisione totale. Quello che generalmente può apparire come il coronamento dell'amore, la simbiosi comunicativa e l'immediata

---

<sup>128</sup> VIRGINIA WOOLF op. cit., p. 138.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp.123-124

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

comprensione reciproca, assume nel romanzo sfumature di altro tipo che ne approfondiscano la visione. In modo conseguente il matrimonio, spesso scelta di convenienza e comodità, appare come la soluzione migliore per un quieto vivere, ma anche come compromesso a volte deludente. Da questa complessità di rappresentazione derivano rapporti ambigui, difficilmente interpretabili in modo univoco. Peter Walsh e Clarissa possiedono una profonda conoscenza l'uno dell'altro, condividono una complicità muta ma forte.

They had always this queer power of communicating without words. She knew directly he criticised her. Then she would do something quite obvious to defend herself, like this fuss with the dog—but it never took him in, he always saw through Clarissa. Not that he said anything, of course; just sat looking glum. It was the way their quarrels often began.<sup>132</sup>

Al tempo stesso però provano anche altri sentimenti, che variano dal fastidio alla scarsa considerazione, secondo un'irrisolta dinamica di approvazione e rifiuto. Questa caratteristica appare già nelle rievocazioni della loro gioventù ma si acuisce con il passare del tempo. Da un lato Peter vede Clarissa come una donna molto attenta alla mondanità, interessata alle cose futili e incapace di seguire i propri sentimenti con coraggio. Dall'altro Clarissa ammira Peter ma rileva difetti che ne rendono evidenti i limiti, come la sua necessità di giudicare i comportamenti altrui, la pretesa indipendenza nei confronti degli altri, il suo attaccamento a certe abitudini. Per tali motivi il loro rapporto oscilla tra momenti di perfetta sintonia e grande coinvolgimento e altri di reciproca insofferenza e critica.

For Heaven's sake, leave your knife alone! she cried to herself in irrepressible irritation; it was his silly unconventionality, his weakness; his lack of the ghost of a notion what any one else was feeling that annoyed her, had always annoyed her; and now at his age, how silly!<sup>133</sup>

And Clarissa had leant forward, taken his hand, drawn him to her, kissed him,—actually had felt his face on hers before she could down the brandishing of silver flashing—plumes like pampas grass in a tropic gale in her breast, which, subsiding, left her holding his hand, patting his knee and, feeling as she sat back extraordinarily at her ease with him and light-hearted, all in a clap it came over her, If I had married him, this gaiety would have been mine all day!<sup>134</sup>

Peter Walsh had got up and crossed to the window and stood with his back to her, flicking a bandanna handkerchief from side to side. Masterly and dry and desolate he looked, his thin shoulder-blades lifting his coat slightly; blowing his nose violently. Take me with you, Clarissa thought impulsively, as if he were starting directly upon some great voyage; and then, next moment, it was as if the five acts of a play that had been very exciting and moving were now over and she had lived a lifetime in them and had run away, had lived with Peter, and it was now over.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> VIRGINIA WOOLF op. cit., p. 78.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

But it was Clarissa one remembered. Not that she was striking; not beautiful at all; there was nothing picturesque about her; she never said anything specially clever[...] <sup>136</sup>

Il personaggio di Sally Seton aggiunge uno sguardo diverso ai sentimenti perché rappresenta un amore come rarefatto, e in un certo senso mentale. A Sally viene associata un'inspiegabile felicità che in fondo coincide con la giovinezza, e le infinite possibilità che allora si aprivano alle soglie della vita.

She sat on the floor—that was her first impression of Sally—she sat on the floor with her arms round her knees, smoking a cigarette. [...] But all that evening she could not take her eyes off Sally. It was an extraordinary beauty of the kind she most admired, dark, large-eyed, with that quality which, since she hadn't got it herself, she always envied—a sort of abandonment, as if she could say anything, do anything; a quality much commoner in foreigners than in Englishwomen. <sup>137</sup>

The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one's feeling for a man. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women, between women just grown up. It was protective, on her side; sprang from a sense of being in league together, a presentiment of something that was bound to part them (they spoke of marriage always as a catastrophe), which led to this chivalry, this protective feeling which was much more on her side than Sally's. For in those days she was completely reckless; did the most idiotic things out of bravado; bicycled round the parapet on the terrace; smoked cigars. Absurd, she was—very absurd. But the charm was overpowering, to her at least, so that she could remember standing in her bedroom at the top of the house holding the hot-water can in her hands and saying aloud, “She is beneath this roof... . She is beneath this roof!” <sup>138</sup>

Nel presente Sally dimostra solo la mancanza tutto quello che la caratterizzava, ha perso l'energia e la fantasia della sua giovinezza, non ha più quella spregiudicatezza che la rendeva così forte e diversa da Clarissa, libera e indipendente. Ha sposato un uomo ricco, si è dedicata alla cura dei suoi cinque figli facendo essenzialmente la moglie e la madre:

For herself, she scarcely ever read the papers. She sometimes saw his name mentioned. But then—well, she lived a very solitary life, in the wilds, Clarissa would say, among great merchants, great manufacturers, men, after all, who did things. She had done things too!

“I have five sons!” she told him. <sup>139</sup>

Il suo personaggio può esistere come tale solo nel ricordo, non intaccato dal tempo trascorso e dai compromessi che ha portato con sé, alla festa c'è un'altra Sally, legata a Clarissa solo per il passato condiviso e quello che significava in rapporto al loro futuro.

## 7. La scrittura e l'intersecazione con la vita

La scrittura non riguarda Virginia Woolf solo dal punto di vista per così dire attivo, e cioè in quanto produttrice di testi, ma anche passivo in quanto letta da un pubblico. Come dimostrano i saggi che

<sup>136</sup> VIRGINIA WOOLF op. cit., op. cit., p.99.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp.43-44.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 245.



completano la produzione romanzesca, nel corso della sua attività di saggista si occupa in maniera continuativa della questione della lettura, e di conseguenza dei lettori ai quali le opere sono destinate. Il movimento di apertura ai campi dei saperi più diversi nei romanzi, con rapidi cambi di argomento e digressioni variegata, è caratteristica condivisa anche dai saggi woolfiani. In questi ultimi le riflessioni sullo scrittore e sulla pratica artistica si intrecciano a riflessioni sull'essere umano, sulla sua mente e i suoi sentimenti che esulano dal dominio della letteratura e comprendono psicologia e filosofia. Al lettore viene conferito un ruolo fondamentale di significazione del testo, in un'attribuzione di importanza che riconosce una simbiosi non solo tra l'artista e la sua creazione, ma anche tra quest'ultima e il pubblico. La scrittura viene ad assumere il valore di messaggio da diffondere perché la sua sola intuizione non è sufficiente a realizzarne il significato, acquisisce completezza nella sua condivisione.

[Il committente] è legato a lui [al croco] da qualcosa di più di un legame materno; che in realtà devono considerarsi gemelli; se l'uno muore, muore l'altro, se l'uno prospera, prospera anche l'altro; che il destino della letteratura dipende dalla loro felice alleanza.<sup>140</sup>

Allo scrittore non basta intuire una nuova tecnica e applicarsi per la sua realizzazione, non può pensare la sua opera dissociata dalla reazione di un pubblico. Il momento di ricezione è l'obiettivo che spinge alla ricerca costante di una forma più adatta, ciò che guida il lavoro sull'espressione. Il pubblico viene concepito come parte integrante dell'attività letteraria, partecipante al processo della scrittura secondo una visione che anticipa alcune riflessioni basilari della scuola di Costanza e della teoria della ricezione. Queste considerazioni sulla lettura sono legate ad altre più generali che riguardano l'arte e la sua ricezione, l'equilibrio tra la creazione di un prodotto artistico e un destinatario da cui dipende la sua riuscita. Il saggio *Il committente e il croco*, tratta questa stretta relazione attraverso la metafora del fiore, sottolineando come la scelta del destinatario e la condizione complessiva del pubblico sia fondamentale per una buona realizzazione dell'opera.

Dal momento che il libro è sempre scritto perché qualcun altro lo legga, e che il committente non è soltanto colui che paga ma anche, e in un modo sottile e insidioso, l'istigatore e l'ispiratore di quanto viene scritto, è di estrema importanza che si tratti della persona giusta [...] È inutile dire: "lasciali perdere tutti; pensa solo al tuo croco", perché scrivere è un mezzo per comunicare; e il croco resta un croco imperfetto se non lo si condivide con qualcuno. [...]<sup>141</sup>

Queste parole dimostrano una visione della scrittura come atto comunicativo e di conseguenza di condivisione che esclude una concezione elitaria dello scrittore, affermando invece la sua appartenenza alla società contemporanea e la sua volontà di raggiungere un contatto con il lettore. Quest'ultimo viene a configurarsi come giudice della qualità dell'opera, con il compito di valutare

---

<sup>140</sup> VIRGINIA WOOLF, *Come si legge un libro e altri saggi*, a c. di Paola Splendore, Baldini e Castoldi, Milano, 1991, p. 74-76 e ss.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 74.

soprattutto l'espressione dei sentimenti, elemento nel quale lo scrittore rischia di eccedere in sentimentalismo:

[Il lettore] dovrà pronunciarsi sulle emozioni e non c'è settore in cui possa svolgere lavoro più utile del diffidare un autore dal farsi prendere troppo la mano dal sentimentalismo da un lato, e dalla vile paura di esprimere le proprie emozioni dall'altro. Gli dirà che è peggio, e forse più comune, aver paura dei sentimenti che averne troppi.<sup>142</sup>

Anche una breve panoramica sulla vita di Virginia Woolf rivela un'esistenza incardinata sull'arte, e in particolare sulla scrittura, sul costante lavoro per avvicinarsi ad un senso più profondo e significativo. A dimostrazione di ciò basta considerare la costanza nella compilazione del diario, che rende conto dei diversi generi di scrittura praticata e dei sentimenti della scrittrice sempre relazionati al successo o al fallimento della sua attività artistica. La pratica della scrittura comprende la saggistica, passando evidentemente per la prosa ma anche per le lettere, le recensioni e il genere biografico. Le giornate di Woolf sono interamente dedicate al suo esercizio, differenziato sì a seconda della tipologia ma costante per la continua ricerca espressiva. Il processo tormentoso attraverso il quale prendono forma i suoi romanzi appare in forma esplicita nel diario, dove sono riportati tutti i passaggi, le intuizioni, le idee da sviluppare. Ne emergono la serietà di disposizione, la sofferenza della ricerca e la delusione per i risultati non raggiunti, il massimo di felicità dovuta alla sua riuscita e contemporaneamente il dolore più grande per il suo fallimento. Si tratta del classico paradosso della scrittura tra estasi e pena, al quale corrispondono fasi di serenità e di depressione cronica. Proprio in rapporto alla depressione della scrittrice scrivere assume al tempo stesso il significato di aggravante del malessere, per via degli abbattimenti causati dal mancato raggiungimento dell'obiettivo, ma anche di terapia perché rende possibile un certo tipo di serenità e di pienezza di senso. A questo proposito colpiscono le ultime righe scritte sul *Diario* appena venti giorni prima del suicidio dell'autrice: «Mi accorgo che sono le sette e che devo preparare la cena. Merluzzo e salsicce. Credo sia vero che scrivendone, ci si rende in qualche modo padroni del merluzzo e delle salsicce».<sup>143</sup> Proprio poco prima di togliersi la vita, Virginia Woolf dimostra di possedere ancora lo stesso attaccamento alle parole, concependole come strumento di acquisizione della realtà e relativo controllo, con un valore persino pragmatico. Soprattutto però queste parole confermano la scrittura come modalità dell'esistenza, su tutti i livelli della persona.

---

<sup>142</sup> VIRGINIA WOOLF, *Diario di una scrittrice*, Mondadori, Milano, 1979, p. 76.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 471.

*Aracoeli*, Elsa Morante

## 1. Interpretazioni e modelli

### 1.1 La critica

La fortuna critica di Elsa Morante è stata controversa, e il conflitto delle interpretazioni, oltre alle forme e ai testi, ha chiamato in causa il successo di pubblico, il contesto storico e i movimenti letterari dell'epoca. I suoi romanzi sono stati e continuano a essere oggetto di polemiche e di lodi, sia per quanto riguarda l'ambito accademico sia per le reazioni dei lettori. Anche la pubblicazione dell'ultimo romanzo ha dato luogo a discussioni e scontri d'opinione su pagine dei giornali e riviste. Le opinioni degli studiosi su *Aracoeli* sono molto discordanti, non solo per quanto riguarda i giudizi di valore sull'opera, ma anche per il significato che questo ultimo romanzo assume in rapporto alla produzione precedente. I critici si dividono nell'affermare l'esistenza di una bipartizione nell'opera di Morante, interpretata o come vera rottura, oppure come cambiamento all'interno di un quadro sostanzialmente immutato. Alcuni individuano infatti una cesura tra le prime opere (*Menzogna e Sortilegio*, *L'isola di Arturo*) e le ultime (*Il Mondo salvato dai ragazzini*, *La storia*, *Aracoeli*) che dimostra uno stravolgimento nelle pratiche scritte dell'autrice, mentre altri attenuano la differenza tra la prima e la seconda maniera. Cesare Garboli rileva una cesura nell'opera di Morante a partire dalla metà degli anni Sessanta, parlandone come di una crisi durante la quale l'autrice ha dato inizio a un'attività di rigenerazione della propria scrittura:

*L'anxiety of influence*, il complesso della fonte, viene vissuto drammaticamente dalla Morante nei confronti di se stessa. [...] si tratta dunque di un processo non tanto narcisistico quanto evolutivo, di maturazione e crescita.<sup>144</sup>

Nel corso della produzione narrativa di Morante alcuni cambiamenti intervengono sullo stile in un'opera di riflessione e rifondazione della propria poetica. Ciò nondimeno lo stesso Cesare Garboli parla della persistenza nella scrittura morantiana di un sistema dotato di corrispondenze stilistiche tra i vari romanzi, un tono costante che dota le opere di coerenza. All'interno di questo sistema, una delle cifre più significative che riguarda tanto i temi quanto lo stile, è la presenza del cambiamento, della mutazione come grande sfera di senso e di espressione. Nelle opere di Elsa Morante si trova una particolare relazione tra variazione e mantenimento che determina una poetica sempre coerente ma mai ripetitiva, una scrittura che non tradisce le sue componenti essenziali senza rinunciare a un suo sviluppo. La scrittura morantiana «ha per oggetto la metamorfosi, mentre è in se stessa, ad ogni libro, una metamorfosi».<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> CESARE GARBOLI, *Il giardino segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 21.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.12.

Due romanzi come *Aracoeli* e *La storia*, dei quali l'uno sembra la palinodia dell'altro, rinviano a una stessa radice; né in *Aracoeli* si possono seguire le degradanti abiezioni materne raccontate dalla voce umiliata di un narratore-figlio, senza riudire, resi irriconoscibili da un'eco perversa, il timbro, l'accento, il suono lo stile pieno di nerbo, d'intelligenza e di vita della voce di Arturo<sup>146</sup>.

Concetta D'Angeli individua invece una frattura fin dai tempi del *Mondo salvato dai ragazzini*, quando si sarebbero verificati importanti cambiamenti nello stile il cui significato complessivo «si può identificare con l'irruzione della dimensione storica e dell'attualità storico-culturale all'interno del mondo artistico di Morante».<sup>147</sup> Questo elemento comporterebbe una differenza considerevole tra la prima produzione e la seconda, e sarebbe l'esito di un cambiamento che non modifica solo lo stile specifico dei romanzi ma anche la poetica di Morante nel suo insieme. È Pier Vincenzo Mengaldo a inserire *Aracoeli* all'interno di una «continuità, sebbene nello strappo», constatando attraverso l'analisi precisa dello stile dei romanzi precedenti e di *Aracoeli* una sostanziale fedeltà della scrittrice a se stessa. I cambiamenti di stile e poetica vengono descritti e analizzati mantenendo una prospettiva che individua le differenze ricordando le somiglianze. Pier Vincenzo Mengaldo sottolinea infatti la presenza di una costante di fondo che caratterizza lo stile di Morante e che può essere individuata in modo esemplificativo negli «investimenti di invincibile creaturalità della narratrice».<sup>148</sup> Riferendosi all'atteggiamento tenuto dalla critica letteraria nei confronti di Morante, Guido Paduano parla di «ingiustizia storiografica». Lo studioso cerca di trovare una spiegazione ai giudizi negativi che molti critici hanno espresso sull'ultimo romanzo, giungendo alla conclusione che questi derivino dall'aumento della presenza storica a discapito del mondo immaginario che caratterizza i romanzi da e dopo *La storia*:

Da un lato la variazione qualitativa rispetto alle opere precedenti, e alle conseguenti attese, è stata senz'altro registrata come nostalgia o delusione, e trattata come uno scadimento, senza chiedersi come e quanto l'ovvia diminuzione di omogeneità e purezza chimica che discendeva dai nuovi scenari fosse compensata da sconosciuta ricchezza.<sup>149</sup>

In accordo con la posizione di Pier Vincenzo Mengaldo, Guido Paduano sostiene che la svolta nella produzione morantiana sia da ricondurre all'interno di una rilevante continuità stilistica. Oltre a queste opinioni che seppur differenti riconoscono Morante come grande autore, sono presenti anche posizioni molto critiche nei confronti sia dell'ultimo romanzo, sia della produzione completa.

In particolare *Aracoeli* è stato anche interpretato come atto di resa personale e poetica in cui sono evidenti alcuni cedimenti formali e contenutistici, tra i quali la fragilità della costruzione narrativa, la presenza di un protagonista eccessivamente vittimista e di un tono lacrimevole. Queste

---

<sup>146</sup> CESARE GARBOLI, op. cit., p. 25.

<sup>147</sup> CONCETTA D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, p. 30.

<sup>148</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», a. 21, n. 47-48 (giu.-dic. 1994), p. 11-36, p. 165.

<sup>149</sup> GUIDO PADUANO, *La svolta nella produzione di Elsa Morante. Domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su Aracoeli)*, in «Studi Novecenteschi», a. 21, n. 47-48 (1994), p. 304.

osservazioni venivano a volte inserite in un complessivo giudizio negativo su *Aracoeli* come dimostrazione del crollo di fede nella letteratura. Nel romanzo sono infatti presenti temi e motivi che rimandano all'universo poetico dei grandi sentimenti, ma in una luce di disincanto e volontà di desacralizzazione. Fino alla fine degli anni Sessanta Elsa Morante considerava la letteratura come una delle massime possibilità umane, riconoscendole valore estremo. Questo è evidente non solo per la profondità e la statura dei suoi romanzi, dai quali emerge una coscienza autoriale solida e orgogliosa, ma anche per le esplicite dichiarazioni presenti in *Pro o contro la bomba atomica* o nel *Diario 1938*. Tuttavia dall'ultimo decennio si può osservare un indebolimento del valore accordato alla letteratura o se non altro un ridimensionamento del suo ruolo e delle sue possibilità. Nell'ultima Morante insomma si riscontra un'esigenza di riflessione e autoanalisi, una volontà di presa di coscienza che la obbliga a confrontarsi con il proprio passato in modo impietoso. Per questi motivi *Aracoeli* viene interpretato anche come una riscrittura a posteriori della poetica morantiana, una verifica autocritica che non si risparmia nulla ma intende accusarsi per mettere in luce l'illusorietà e gli errori. Molti critici hanno interpretato di conseguenza il romanzo sia come palinodia che come parodia.<sup>150</sup>

Importante è come si è compiuto lo strano viaggio di quest'Autore, il suo ritorno inaspettato e finale, per antifrasi, alle fonti di se stesso. *Aracoeli* seppellisce perfino il ricordo delle voci e dei passi che riempiono la Storia. È un romanzo che riepiloga, con un gusto amaro di vendetta e di sfida, la storia di un fallimento totale.<sup>151</sup>

Si può interpretare la messa in discussione della letteratura da parte di Morante nel modo in cui si ritiene più opportuno, come dimostrano le diverse opinioni dei critici. Certa appare però la presenza di una tendenza all'auto-mortificazione che riguarda il romanzo, e che prende concretamente forma nelle reincarnazioni avviliti e degradate di *Aracoeli* nella vita di Manuele adulto. Se è innegabile che *Aracoeli* costituisca una visione caratterizzata da un senso di disperazione estrema, meno certa appare la caduta di stile che alcuni critici denunciano, e ancora meno la negazione di valore dell'opera letteraria. Nel romanzo è possibile riscontrare la persistenza di un valore residuale che permane nonostante "il secolo della degradazione", una proposta di realtà ferita che per quanto instabile è pur sempre totalizzante.

## 1.2 Le fonti

La ricerca delle influenze di autori e opere precedenti nella scrittura di un autore è un campo di studi stimolante che può condurre alla scoperta di nessi significativi e alla formulazione di nuovi spunti di analisi. Questa indagine può evidenziare somiglianze e differenze, particolarità o richiami che migliorano la comprensione non solo dell'opera singola, ma anche delle relazioni tra autori e

---

<sup>150</sup> CONCETTA D'ANGELI, op. cit.

<sup>151</sup> CESARE GARBOLI, op. cit., p. 17.

opere. Si tratta di un approccio che considera l'intertestualità come un'opzione feconda, una possibilità di ricercare motivi, modalità espressive, elementi che possano rivitalizzare l'interpretazione di un testo. Riflettere su quali opere e quali scrittori possano avere influito sulla poetica di un autore non significa ricercare sistematicamente richiami o riferimenti da riunire in elenchi: se questo tipo di ricerca mirasse alla creazione di liste con possibili riferimenti letterari, si tratterebbe evidentemente di un'attività sterile. Nel caso specifico di Elsa Morante esiste tuttavia tra gli interpreti l'opinione che tale prospettiva sarebbe da evitare, sia per espresso desiderio dell'autrice, sia perché nei suoi romanzi non possono essere rintracciati modelli reali e stabili. La critica infatti si è divisa tra coloro che affermano una sostanziale estraneità e originalità di Morante a modelli e fonti, e coloro i quali invece ritrovano influenze molto varie. Tra i primi spicca la posizione di Cesare Garboli, secondo il quale Morante costituisce un autore "senza padri". Nel secondo volume delle *Opere* Garboli afferma «questo Autore, letterariamente, non si sa da dove venga [...] fuori da ogni regola, estranea a qualsiasi tradizione consacrata dal Novecento [...] la scrittura di Morante non lascia intravedere modelli».<sup>152</sup>

Tuttavia sembra troppo assoluto negare la presenza di altri autori nell'opera della scrittrice, anche alla luce della sua instancabile attività di lettura. Senza ridurre l'interpretazione dell'opera alla ricerca delle sue influenze, un'analisi intertestuale condotta con buon senso, permette di considerarla nella sua interezza e complessità. Un simile approccio non mira all'eliminazione del criterio di originalità di un'opera, ma piuttosto ad apprezzarne la sua letterarietà, in virtù della presenza di altri autori. Si tratta di una prospettiva che arricchisce la comprensione di un testo:

L'intertestualità limita cioè l'autonomia dell'opera letteraria, e stabilisce invece la fitta serie di relazioni che necessariamente intercorrono tra i testi: non si elimina la cosiddetta "originalità", ma si cerca soltanto di trovarla secondo binari critico-teorici inclusivi invece che esclusivi.<sup>153</sup>

Nel presentare la reazione della critica all'uscita del primo romanzo *Menzogna e sortilegio*, Garboli denuncia la diffusa incomprensione dei critici dell'importanza dell'opera e l'errore che li spinse a interrogarsi sulle fonti. Definisce come «sindrome delle fonti» l'atteggiamento dei critici delle riviste dell'epoca, spaesati di fronte al romanzo perché incapaci di riconoscere la grandezza dell'autrice e di coglierne la modernità. In particolare Garboli imputa tale reazione alla mancata conoscenza della raccolta *Il gioco segreto*:

l'ignoranza di quella che si può ben definire la preistoria di uno scrittore [e che fu] fu causa di una ricerca affannosa e infruttuosa delle fonti e dei modelli di un romanzo inspiegabile, condotta nelle più *svariate* direzioni e seguendo piste, di volta in volta, puntualmente sbagliate.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> ELSA MORANTE, *Opere*, a c. di Cesare Garboli e Carlo Cecchi, Mondadori, Milano, 1988, p.1650.

<sup>153</sup> STEFANIA LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze, 1998, p.29.

Il successivo romanzo *L'isola di Arturo* porta in sé segni di una tradizione più facilmente identificabile ed esce in un altro panorama critico, che consente l'apprezzamento dell'opera e permette il riconoscimento del valore di Morante. È Giacomo Debenedetti a riaccendere il dibattito critico su *Menzogna e sortilegio*, con il suo saggio sulla struttura fiabesca dell'*Isola di Arturo*. In questo contesto di rivalutazione si inserisce anche il famoso giudizio di Lucács «Elsa Morante mi sembra uno dei massimi talenti di scrittore che io conosca. Per me è il più grande romanzo italiano moderno». Stefania Lucamante delinea una condizione di originalità e genio di Morante nella ripresa e nella variazione di influenze letterarie, evidenziando da un lato la curiosità intellettuale che la spinge verso i saperi condivisi più lontani e diversificati, dall'altro la ripresa e la riflessione sulle conoscenze personali e le esperienze private:

la scrittrice appare da un lato impegnata in un'operazione di mitica ed eterna *recollection* privata, tesa a rendere tale substrato di elementi personali in un'immagine universale, e dall'altro, parallelamente, accosta al mito personale incubi, tragedie e storie dell'umanità intera.<sup>155</sup>

Sempre riflettendo sull'argomento delle fonti e delle influenze nella scrittura di Morante, la studiosa riscontra la presenza della forma romanzo ottocentesco e tardo ottocentesco, ripresa che entra a far parte, in modi e proporzioni diverse, in tutti i romanzi. Stefania Lucamante sottolinea anche la diversità culturale e geografica che caratterizza la sua scrittura: è infatti importante osservare che suggestioni e spunti da letterature e patrimoni stranieri si integrano a un fondo di appartenenza italiano, in opere che hanno il respiro di romanzi-canone del panorama europeo. Anche Concetta D'Angeli osserva l'importanza dell'importanza intertestuale nell'opera Elsa Morante, considerando anche la sua intensa attività di lettura:

era oltretutto intellettuale dalle ampie e stratificate letture; è inevitabile che alcune letture convergano in alcuni punti, a operare quelle “cristallizzazioni” che [...] strutturano per ogni artista i percorsi delle letture, le predilezioni artistiche, le curiosità intellettuali, in personaggi, azioni, situazioni, immagini<sup>156</sup>.

Se da un lato sembra irrealistico negare ogni influenza sull'opera di Morante, l'alternativa non deve essere la ricerca febbrile di ogni riferimento letterario. È importante essere consapevoli che una ricerca puntuale e ristretta non può tenere conto dell'interezza dell'opera e che quindi può condurre a un suo impoverimento. Esiste tuttavia un compromesso che cerca influenze e suggestioni pur tenendo in conto che ogni autore le rielabora attraverso la propria soggettività.

### 1.3 Micro e macrostoria

In *Aracoeli* l'effetto della tragedia familiare si unisce agli eventi storici che portano alla seconda guerra mondiale e alle sue conseguenze, fino a giungere alla contemporaneità, in un'universale perdita di legami sani e benigni. Sia sul piano temporale rivolto al passato e che su quello dedicato

---

<sup>154</sup> ELSA MORANTE, *Opere*, a c. di Cesare Garboli e Carlo Cecchi, p. 1659

<sup>155</sup> STEFANIA LUCAMANTE, op. cit., p.4.

<sup>156</sup> CONCETTA D'ANGELI, op. cit., p. 28.

al presente, alle vicende individuali di Manuele e della sua famiglia corrispondono gli eventi storici collettivi. Dalla compresenza di entrambi i livelli e le sfere d'azione del testo scaturisce «una fosca ironia [che] torna a ripercuotersi sulla vicenda privata, indirizzandola insieme all'altra verso la catastrofe».<sup>157</sup>

Se *La storia* è l'epoca violenta in modo scoperto e distruttivo delle guerre mondiali, del nazifascismo, *Aracoeli* comprende parte di questo periodo ma il suo esito e le forze che lo determinano sono in parte diverse. La storia assume connotazioni subdole, invasive ad un livello sotterraneo, come una malattia dai sintomi difficilmente riconoscibili. Non per niente il personaggio politico scelto per fare da portavoce ai totalitarismi del secolo è Francisco Franco, non il dittatore più immediatamente riconoscibile, identificato subito con il terrore; è invece un tipo particolare, più marginale e meno violento in modo evidente, apparentemente più mite. La dittatura franchista, e lo spettro della contestazione giovanile del '68 acquisiscono per confronto con gli eventi storici precedenti una connotazione più umiliante e ridicola, non nel senso di una minore atrocità ma di un diverso modo di manifestarsi e agire sulla coscienza delle persone che rappresenta l'inizio dei fenomeni storici della tarda modernità.

L'umanità piccolo-borghese è sentita, dalla Morante, come lo stereotipo dell'umanità. È forse questa una delle chiavi per comprendere la coesistenza simultanea, nel nostro Autore (coesistenza diventata così proverbiale), di due registri in apparente contraddizione: l'alto e il basso, il mitico e il qualunque, la favola e la realtà.<sup>158</sup>

*Aracoeli* racconta la storia di un ritorno alle origini, delineando un percorso rivolto all'indietro sia in senso mentale che fisico. Il protagonista Manuele intraprende un recupero memoriale della sua infanzia, e contemporaneamente si mette in viaggio verso il paese d'origine materno. La narrazione si sviluppa come un “monologo sregolato” interrotto soltanto da bianchi tipografici, senza la solida partizione che presentano i precedenti romanzi. Manuele racconta l'incontro e l'unione dei suoi genitori, Eugenio, militare piemontese e Aracoeli, giovane spagnola. Il padre appartiene all'alta borghesia italiana dalle grandi speranze, mentre la madre è una contadina senza titoli e senza cultura. Per questo motivo inizialmente la sua permanenza in Italia verrà tenuta nascosta agli occhi della società dove ha luogo la vita di Eugenio; la prima sistemazione a Totetaco (Monte Sacro) è motivata con la necessità di impedire le maldicenze che potevano derivare dall'insolita unione, non autorizzata dai canoni borghesi. Nel quartiere Monte Sacro, aiutata dalla compagnia della zia Monda, Aracoeli mette alla luce Manuele, che trascorre qui i suoi primi quattro anni di vita per poi trasferirsi ai Quartieri Alti con la madre. Nella casa dei Quartieri Alti viene alla luce Carina, la secondogenita che però morirà dopo circa un mese. In seguito alla sua morte, una misteriosa

---

<sup>157</sup> GUIDO PADUANO, op. cit., pp. 315-316.

<sup>158</sup> CESARE GARBOLI, op. cit., p. 25.



malattia prende il sopravvento su Aracoeli, che perde ogni traccia del suo pudore originario e si trasforma in una creatura dominata dal desiderio sessuale, per soddisfare il quale si spinge fino a lasciare la propria famiglia per trasferirsi in una casa di incontri. Il progredire della malattia la porta in una clinica dove viene sottoposta a un'inutile operazione, mentre Manuele viene mandato a casa dei nonni paterni. La malattia porterà Aracoeli alla morte, mentre il resto della famiglia proseguirà l'esistenza seguendo un inevitabile percorso di discesa. Alle sequenze che riguardano la rievocazione dell'infanzia di Manuele e la triste storia della sua famiglia, si affianca il racconto del viaggio verso El Almendral. Alla conclusione di questo viaggio, il protagonista non troverà altro che un deserto sterile, senza alcuna risposta o consolazione.

La trama appare abbastanza scarna dal punto di vista dell'intreccio, e determina una preponderanza di tono riflessivo - descrittivo che si concentra più sulla sfera interiore che su ciò che accade materialmente. A questo proposito Franco Fortini sottolinea «quanto il peso degli eventi sia [in Aracoeli] inconfutabile con la loro organizzazione, ossia con l'intreccio».<sup>159</sup> Gli elementi fattuali esistono e sono fondamentali per lo sviluppo della vicenda, ma non costituiscono la forza propulsiva dell'opera; è pur sempre vero però che la storia dei fatti, gli eventi realmente accaduti che incorniciano la storia privata di Manuele, sono stati scelti e disposti dall'autrice con grande attenzione compositiva. L'importanza degli eventi storici emerge anche dai manoscritti preparatori al romanzo nei quali si possono notare i processi di cambiamento nell'associazione tra eventi privati e avvenimenti storici; come dice Concetta D'Angeli, le variazioni di Elsa Morante nelle scelte di date e vicende fanno riflettere sulla sua disposizione nei confronti della letteratura e del ruolo che questa può svolgere. In merito a tale problema la studiosa afferma: «nemmeno nell'ultimo romanzo la scrittrice ha dunque contraddetto al mandato che, fin da *Pro o contro la bomba atomica*, ha riconosciuto all'arte, e cioè il compito, storico oltre che morale, di ridare realtà al mondo».<sup>160</sup>

La stretta relazione tra storia privata e pubblica in *Aracoeli* è evidente in primo luogo per i rimandi a carattere rappresentativo di eventi realmente accaduti. Se si considera l'opera da un punto di vista ampio, la microstoria e le vicende della famiglia di Manuele sono legate da una relazione di corrispondenze con la macrostoria che copre l'intero arco del romanzo, stabilendo connessioni simboliche tra i due piani che funzionano da punti di svolta della trama. Concentrando l'attenzione su elementi più circoscritti, si trovano interventi della voce narrante che assumono un valore altamente significativo. Un esempio di questo tipo di intervento può essere dato dal peso che assumono le brevi descrizioni dei condomini ai Quartieri Alti, presentati prima e dopo le catastrofi (private e storiche) con folgorante e tragica sintesi.

---

<sup>159</sup> FRANCO FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 242.

<sup>160</sup> CONCETTA D'ANGELI, op. cit., p. 18.

## 2. Il trattamento del tempo

Nel romanzo sono presenti il passato e il presente, lungo piani temporali che si alternano in diversi sviluppi nel romanzo. Ricoprono funzioni diverse e hanno valori propri che li distinguono per ragioni molto più profonde della semplice distanza temporale. Per utilizzare due termini fondamentali nel lessico di Elsa Morante, potremmo dire che il passato è la *realtà*, con le accezioni di totale, inclusivo, integrante mentre il presente è *irreale*, alienante, distruttivo.<sup>161</sup> Tra il passato e il presente però avvengono contatti che determinano delle intrusioni l'uno nell'altro e che di conseguenza diversificano il loro statuto. Ad ognuno dei tempi sono associati valori e funzioni che dipendono dalla percezione che Manuele ne ha; spesso questi valori prendono la forma di emozioni contrastanti delle quali il protagonista è preda, in un circolo di continuo ritorno e sottomissione che non riesce ad evitare pur essendone consapevole. Il trattamento del tempo rivela una tensione che da un lato ritrae il passato come tempo mitico del benessere, ma dall'altro ne anticipa, o rivela per il confronto col presente, la sostanziale illusorietà.

### 2.1 Il passato come tempo trascorso ma non finito

Il passato è la zona della felicità perduta, il periodo in cui Manuele è partecipe dell'armonia del mondo grazie al rapporto simbiotico che lo unisce a Aracoeli. È il luogo del testo vivo e vitale, dove la realtà appare come un susseguirsi di possibilità positive e benefiche. Il tempo dell'infanzia di Manuele è descritto attraverso il lessico della rigogliosità, del profumo e del buon sapore, di animali fantastici e di luce. Madre e figlio vivono insieme costituendosi a vicenda, perché ognuno rappresenta per l'altro il riferimento per cui esistere e con cui agire: «Nella casa clandestina di Totetaco non ci siamo che noi due soli: Aracoeli e io. Congiunzione inseparabile per natura e di cui pareva a me naturale anche l'eternità».<sup>162</sup>

La notte, 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 beato come un atto sostanziale della maternità: un adempimento di là da ogni domanda.<sup>163</sup>

I ricordi di questo periodo vengono offerti a volte con la prospettiva di Manuele adulto, che vi si rivolge per fuggire dalla sofferenza della sua vita presente, mentre altre volte riprendono lo sguardo del bambino felice, e vengono raccontati come se si stessero ancora svolgendo. Questa mescolanza tra i periodi annulla la distanza tra i due Manuele a cui sono rapportati, confondendo lo stadio

---

<sup>161</sup> Come verrà osservato, anche il passato a volte prende sfumature irreali che minano la sua validità. Tuttavia si tratta delle interferenze della memoria mistificatrice, dell'azione confusa e allucinatoria che rende tutto incerto, e non di una "irrealtà sostanziale" quale invece è quella nel presente.

<sup>162</sup> ELSA MORANTE, *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 2016 p.120.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.119

infantile con l'età adulta. La mancanza di distinzione che ne deriva comporta l'alternarsi di improvvisi infantilismi e di inserimenti di uno sguardo adulto nel ricordo di bambino.

Dicono infatti che i nostri ricordi non possono risalire più indietro del secondo o terzo anno d'età; ma quella scena intatta, e quasi immobile, risale a me da più indietro. Ci si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante. Essa appoggia al letto un piede nudo, e in terra, sul tappeto francese, c'è una babbuccia rovesciata. Non distinguo bene il suo vestito [...]ma riconosco il suo modo di scostarsene l'allacciatura dal petto, badando a sporgerne appena la punta della mammella, con un pudore addirittura comico: di una che si vergogni perfino davanti al suo proprio cucciolo. Siamo, difatti, solo noi due nella camera; e sono io quel lattante dalla testolina nera che ogni tanto leva gli occhi verso di lei.<sup>164</sup>

Nonostante l'epoca di Totetaco appartenga ad un tempo ormai trascorso, e in quanto tale sia qualcosa che non può esistere più, i sentimenti che la caratterizzano e gli effetti che ne derivano esistono nel presente. Il passato sembra rappresentare il possesso di una sintonia con il mondo che permette di viverlo con serenità e completezza contribuendo al suo esistere.

«Avevamo un giardino, con fiori non comuni, assai più grandi dei soliti. Le margherite erano grandi come girasoli, e al sole infatti nella forma facevano da specchio e ne ricevevano anche il nome: fiorisol. C'erano poi, si capisce, anche i fioriluna, i fioricometa... Gran parte dei fiori, invero, si formavano a imitazione degli astri. Ma nemmeno mancavano i fioriconchiglia, i fioripaloma, i fioridrago... Bisogna dire che esisteva una parentela stretta fra tutte le cose: tutte apparentate dalla luce. Era un segno universale grandissimo, ma delicato. Un'erba, un capello, solo a toccarli cambiavano luce. E Totetaco, nella giornata, cambiava luce infinite volte: non solo alla salida del sol, e a mediodia o al tramonto. Ogni minuto. Bastava un passaggio di vento, una nuvola. Il cielo si travoltava nella terra e nell'acqua, e sempre meglio si riconoscevano le parentele. Tutti i colori si scambiavano. [...]«Anche la notte era colorata. Le stelle avevano infiniti, diversi colori, oltre all'oro e all'argento. Anche figure: ci si riconosceva la corona di spine di Dio. E i gioielli, i merletti di Nostra Signora.è [...] «Intorno alla nostra casa, non c'erano altre case: solo prati e alberi, e anche un fiume. Questo fiume era immenso, più del Nilo e del Gange e dello stesso Tevere: difatti si chiamava il Teverone. Io non dubitavo che l'intero territorio fosse nostro. E la nostra casa, dentro e fuori, era bellissima: io non ho mai più visto una dimora simile. Con le finestre aperte, essa pure cambiava sempre colore: per via che girava sempre, come un carosello».<sup>165</sup>

Manuele guarda a se stesso bambino come al detentore di una felicità, una possibilità di vivere accettato e apprezzato persa da adulto, e che cerca ostinatamente di riportare in vita attraverso il ricordo. In un primo momento il passato sembra rappresentare la positività felice a cui rivolgersi per proseguire, e in questo senso comprende le qualità propulsive della memoria, custode di un insegnamento che può essere seguito per proseguire e migliorare. Tuttavia si rivelerà un'illusione di felicità, perché la sua promessa viene negata e distrutta. Come l'amore materno prometteva un'accoglienza senza fine poi negata, così il ricordo sembra offrire una promessa poi disattesa. La maggiore responsabile del dolore che da ciò deriva è soprattutto Aracoeli, il cui immenso amore è causa prima di tutte le sofferenze successive; le sue carezze e i suoi giochi cantilenanti si dimostrano infine una menzogna che nascondeva una condanna all'infelicità. In questo senso

---

<sup>164</sup>ELSA MORANTE, op. cit., p. 11.

<sup>165</sup>*Ibid.*, p. 116.

l'affetto e la cura che Aracoeli rivolge a Manuele bambino vengono interpretati come un tradimento della sua fiducia, perché tengono nascosta la verità della vita umana e l'infelicità che la caratterizza.

## 2.2 La memoria: dipendenza e autoinganno

Come è stato già affermato, inizialmente i ricordi sembrano lo strumento grazie al quale rientrare in possesso del rapporto pacifico con l'esterno. Tuttavia nel corso del romanzo verranno demoliti al pari delle altre illusioni, perché la memoria passerà dall'essere considerata capacità evocatrice a macchinazione fallace:

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 con i sensi. Tutti essa li espone oggi alla mia coscienza 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.<sup>166</sup>

Ricordare si configura quindi come atto di auto-mistificazione, uno spettacolo che la mente malata produce e al quale Manuele assiste a metà via tra la consapevolezza della sua falsità e la volontà di crederla vera. Questo tema viene esposto con una grande ambiguità di rappresentazione, perché da un lato sembra essere l'unico elemento confortante ma dall'altro comporta una manipolazione della realtà che la falsifica:

Tale, o poco diversa, mi si presenta, coi suoi dintorni, la casa di Totetaco, se qui ne tento una ricostruzione logica. Ma si tratta, invero, di una ricostruzione forzata, ossia fabbricata dalla mia ragione «reale», senza nessun aiuto della mia memoria.<sup>167</sup>

La facoltà della memoria viene più volte paragonata allo svolgersi di una pellicola cinematografica difettosa. L'associazione porta con sé diverse implicazioni che concorrono nel delineare una delle attività più marcate nel protagonista. Manuele proietta nella sua mente dei ricordi che scorrono come al cinema, e che in quanto accaduti dovrebbero rendere conto fedelmente di un certo evento. Tuttavia come ammette egli stesso si tratta di rielaborazioni che in un certo senso si avvicinano a veri e propri film. L'idea di pellicola cinematografica comunica una sensazione di spettacolo costruito, finzione visiva che appartiene al campo dell'intrattenimento e non alla verità. Ad ampliare la dimensione d'incertezza che caratterizza la memoria, partecipa anche la mancanza di fine di questa proiezione, che sembra riprodursi perennemente seguendo un ciclo asfittico.

Io sono stato sempre una fabbrica enorme di sogni. E se è vero che il nostro tempo finito lineare è in realtà il frammento illusorio di una curva già conclusa: dove si ruota in eterno sullo stesso circolo, senza durata né

---

<sup>166</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.120.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 113.

punto di partenza né direzione; e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è la stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua [...] <sup>168</sup>

Chi può dire dove e quando la macchina dei ricordi inizia il proprio lavoro? In genere si suppone che, al momento della nascita, la nostra memoria sia un foglio bianco; però non è escluso che, invece, ogni nuovo nato porti in sé la stampa di chi sa quali soggiorni anteriori, con altre nature e altre luci. Forse queste, agli esordi del suo soggiorno terrestre, interfe-riscono ancora, simili a una lente aberrante, nelle nuove apparenze quotidiane offerte alla sua retina. E allora il suo campo s'inonda di forme e colori favolosi, per via via ridursi, impallidendo nel tempo, alla povertà di una sinopia dopo lo strappo dell'affresco. Finché la memoria adulta (comunemente, almeno) provvede a dissipare fino all'ultima ombra di quel primario spettro luminoso. Considerandolo, a distanza, nient'altro che un effetto equivoco, falso e strumentale: il quale forse, con le sue fantasmagorie precarie, voleva consolarci della nascita, così come le visioni leggendarie dell'al di là vorrebbero consolarci della morte. <sup>169</sup>

Li chiamo tutti larve o miraggi: vale a dire fumo, zero. Però se a questo, veramente, essi sono ridotti, tanto più problematici mi si fanno i loro ritorni inaspettati: dove essi erompono accesi dalle loro mura di cenere. Io li rivedo attivi, e intatti nei loro corpi, come se, nella loro lunga latitanza, il mio proprio sangue li avesse nutriti; e mi si scoprono, anzi, più vividi e freschi di quando io li conobbi in persona: come se le correnti del famoso Oblio li avessero lavati e risciacquati, detergendoli di ogni crosta. Si direbbero portatori attuali di una risposta ai miei miseri interrogativi di allora; ma la risposta sarebbe, ormai, tardiva, e comunque inservibile. Non si dà, infatti, riapprodo dall'Oblio se non attraverso il suo gemello, la Restituzione. E in quest'altro fiume che si ribevono le memorie perdute; ma come accertarsi che le sue acque non siano drogate, e inquinate da presagi o seduzioni, fabulazioni o inganni? <sup>170</sup>

Il richiamo della sua infanzia costringe Manuele a un continuo ritorno dipendente, una sorta di ossessivo riportare alla mente ricordi che si sono rivelati inganni ma che continuano a esercitare un'attrazione alla quale non può resistere. Queste accezioni della memoria fanno pensare ad alcuni versi di Montale in *Voce giunta con le folaghe*, <sup>171</sup> dove ricordare il passato rappresenta un'ossessione che impedisce un proseguimento in senso vitale, un ostacolo alla vita realmente esistente che intrappola in rievocazioni alienanti.

Memoria

non è peccato finché giova. Dopo  
è letargo di talpe, abiezione  
che funghisce su sé...-,

Uno degli aspetti più interessanti nel trattamento della memoria è dato dalle connotazioni che la avvicinano all'allucinazione. Il protagonista denigra e condanna più volte la dipendenza che dimostra nei suoi confronti, ma risulta incapace di farne a meno. Secondo una particolare concezione che le attribuisce capacità creative, la memoria non riguarda solo il passato, ma si confonde con l'immaginazione di scenari futuri, al punto da poter essere considerata sia

---

<sup>168</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 291.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>170</sup> *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>171</sup> EUGENIO MONTALE, *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 2011, p. 67.

rammemorazione che invenzione. Entrambi i suoi sviluppi però, in senso retrospettivo e progressivo, non costituiscono altro che autoinganni del protagonista. Il circolo masochista che si instaura tra riconoscimento della menzogna rappresentata dai ricordi e assuefazione agli stessi rende conto della scissione interiore di Manuele, come se si trattasse effettivamente di due persone che agiscono in modo contrario:

Se getto uno scandaglio nella mia memoria, fino a toccarne l'intimo fondo, ne riporto alla luce un tutt'altro Totetaco: tanto veritiero e lampante che tuttora, mentre ne parlo, io rimango incerto e diviso fra i due. E denuncio così (non per la prima volta) la mia natura scissa, che spesso invalida la mia testimonianza perfino al giudizio mio proprio. Quale, dei due, fu il vero Totetaco?

Il conflitto assume i toni di una vera battaglia interiore dove Manuele si vede come nemico sconosciuto, condannato a subire un attacco che gli appare esterno ma di cui in realtà è il responsabile: «Ma pure, in qualche occasione, una certezza innominata batte alla nostra coscienza con un fragore assordante: come i passi di un esercito straniero in marcia verso i nostri confini per una devastazione inaudita, che non sappiamo spiegarci; mentre sottovoce una spia ci insinua che noi stessi lo abbiamo chiamato».<sup>172</sup>

### 2.3 Il presente e il nulla

Il presente in cui si trova Manuele è la sopravvivenza, la decomposizione che contamina ogni cosa, l'esilio nel torpore o nella sofferenza. Il tempo da adulto rappresenta la sua vita di escluso, di incontri omosessuali degradanti, di frustrazioni e umiliazioni; è l'epoca in cui Manuele non ha posto nella sinergia del mondo ma anzi è da questo irriso e offeso. Le manifestazioni naturali, sono sintomi di dolore e malattia, le presenze animali sono segnali inquietanti della solitudine dell'uomo, il senso di malsano e nocivo permea ogni aspetto della vita.

L'edificio del terminal, basso e giallastro, si leva nel mezzo di un vasto terreno brullo, dalle scarse costruzioni disordinate, simili a murature provvisorie alzate dopo un cataclisma [...] bruttezza informe senza duomi né insegne [...]<sup>173</sup>

[...] non riesco a distinguere, di fronte a me, nessuna linea di confine fra la terra e l'acqua. Salvo un'allungata ombra massiccia, che mi indica il molo, e le sagome incurvate di un paio di barconi spenti, la distesa d'acqua e terra alla mia vista appare tutta un'unica superficie piatta pietrificata. Il porto è buio, e dalle nubi un chiarore sparso rimanda in basso per l'aria la stessa tinta grigia di quella immensa lastra di pietra.<sup>174</sup>

L'umanità che appare in questi luoghi è povera di sentimenti e di intelligenza, è trascinata da slogan e movimenti senza ideali, non esiste una condivisione fertile e benefica perché il contatto è sempre degradazione o offesa. Nella rappresentazione del presente si susseguono comparse che incarnano la mancanza di grandi valori e l'inaridimento intellettuale-morale, situazioni che simboleggiano il

---

<sup>172</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 17.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.53.

degrado della società e del tempo, non in tono passatista, ma in quanto crisi dell'umanità come specie senza direzione. Si tratta di cenni precisi e veloci che ritraggono tendenze in procinto di espandersi, con una capacità di anticipare quelli che saranno contesti caratteristici dei decenni successivi.

[...] folle trafelate che già da qualche anno corrono la città, urlando una loro presunta rivoluzione che al mio giudizio sprovveduto suona soltanto strepito, come una furia acefala. E una zuffa di sigle e motti per me indecifrabili, scanditi in coro, e che al mio cervello assordato gridano, fatalmente, chi sa quali minacce vendicative contro di me.<sup>175</sup>

E adesso, qui nell'Andalusia, come a Milano e dovunque altrove, sarebbe tardivo e demenziale aspettarsi altro che indifferenza, per me, da parte di vivi; né io voglio altro. Anzi, sono grato ai vivi di questa indifferenza, che mi permette di passare io stesso, fra loro, come un'ombra insensibile.<sup>176</sup>

“È ora! È ora Il Potere a chi lavora!”

È uno dei loro slogan prediletti. E anche stamattina, lungo il mio percorso vero il Terminal fin quasi al centro, le squadre della Rivoluzione Giovanile si sono accanite a urlarlo in coro, quale un'aperta denuncia contro di me [...] lo spettacolo circostante, coi suoi pupazzi di fumo, è trapassato via via verso quella punta remota dove il giorno è notte. E di lì a poco perfino il ballo atroce delle auto, coi suoi strombettii dementi, è dileguato con un forte murmure d'addio.<sup>177</sup>

Il presente è anche però il momento in cui Manuele decide di iniziare il suo viaggio, e di conseguenza è segnato dalla volontà di cercare una soluzione che combatta l'insensatezza dei suoi giorni. Sembra quindi poter generare una reazione, condurre a una svolta che possa risollevarle le sorti del protagonista e dimostrare che un recupero è ancora possibile. Manuele parte con la speranza di trovare delle risposte, con l'aspettativa che El Almendral possa condurre a una scoperta.

Quel magico giardino, fiorito stamane dentro la stanzuccia buia dal chiuso delle mie palpebre, intende significarmi che, in realtà, la corriera di El Almendral mi riporterà a Totetaco. Da un pezzo ormai so che nel quartiere di Monte Sacro a Roma sarebbe inutile cercarlo. I nostri felici 1400 giorni sono stati cacciati via di là. Il nostro Totetaco - mio e di Aracoeli - è emigrato nel piccolo paese della Sierra da dove lei, nelle mie ultime notti milanesi, già mi chiamava - e adesso mi richiama - e dove mi aspetta oggi per l'appuntamento promesso.<sup>178</sup>

Anche se la decisione di intraprendere il viaggio ha inizialmente alcuni accenni che fanno pensare a una conclusione positiva, con il suo proseguire aumentano sempre più i presagi di sconfitta. Il tono di alcuni passaggi lascia intravedere una possibilità di riuscita felice, ma è resa instabile da un soggiacente tono disilluso. Il viaggio è marcato da un diffuso senso di minacciosa angoscia, al punto che il suo inizio si configura quindi più come principio di una caduta, una partenza che appare più come ritorno sconfitto.

---

<sup>175</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 14.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 123.

Questa attesa, che fino da ieri sera, e poi nel corso della notte, mi si era decomposta in una bassa materia di noia, fatica e impostura, repentinamente, dopo il mio risveglio sulla soglia dell'alba, ha ripreso a palpitare verso i suoi tesori lontani, che già mi erano stati promessi.<sup>179</sup>

Da lei stessa - attraverso i suoi accenni avari, malinconici e pudichi - io fin da ragazzino udii che El Almendral non era un mandorleto (come pretende il suo nome) bensì una sassaia bruciata dal vento. Però quella sassaia nasconde - invisibile ad occhi estranei - il mio giardino d'amore.<sup>180</sup>

## 2.4 Plasticità del tempo e cortocircuiti

Il tempo assume consistenza plastica perché si mostra in maniera diversa a seconda dei momenti del romanzo, si dilata, si comprime e si confonde. Al tempo viene applicata la stessa forza di deformazione che agisce sui personaggi: come questi cambiano sotto la spinta dei moti interiori o dello sguardo di Manuele, così il tempo si modifica attraverso la sua percezione allucinata. Quello che accomuna il passato e il presente è il loro essere presentati come entità fisiche: la loro caratterizzazione onnisensoriale supera le coordinate temporali per darsi come presenza spaziale, e in quanto tale possibile di essere connotata materialmente. È spesso difficile tentare di distinguere tra spazio e tempo nelle opere letterarie, perché formano un insieme all'interno del quale non sempre è facile stabilire cosa rappresenti spazio e cosa rappresenti tempo. Nel caso specifico di questo romanzo, il cronotopo appare ancora più denso, perché le due componenti sono intrecciate l'una all'altra secondo un rapporto molto stretto. Lo spazio all'interno del romanzo è spesso individuato dal suo cambiamento nel tempo, che investe lo spazio e lo realizza, lo rende tale per l'effetto che ha. Il tempo acquista caratteristiche spaziali che lo individuano come luogo di un evento o contesto di una persona, è capace di includere o rifiutare Manuele perché da un lato gli offre la possibilità di rivivere i pochi momenti positivi della sua esistenza, ma dall'altro rende sempre più evidente la sua esclusione dall'attualità. Gli eventi emergono attraverso continui andirivieni che sfumano le distinzioni tra presente e passato, e che tuttavia non movimentano la narrazione in senso vitale ma ne sottolineano l'ossessione inerte. Lo scorrimento logico e lineare viene sostituito da un andamento concentrico dove un attimo del passato conduce verso un altro più interno per poi ricongiungersi improvvisamente al presente. Tutte queste caratteristiche concorrono nel rappresentare il tempo non soltanto come contesto della vicenda ma anche come realtà complessa che partecipa alla narrazione. Tra i piani temporali del romanzo ci sono di conseguenza dei "versamenti" che li mettono in contatto, perché le apparizioni di personaggi in contesti diversi rispetto ai propri creano cortocircuiti tra passato e presente. Lo sguardo di Manuele adulto interviene nella rievocazione di se stesso bambino incrinando la positività dell'infanzia con la consapevolezza della tragedia che avverrà: «In verità, sullo stampo primitivo del mio viso, che

---

<sup>179</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 123.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.123.



tanto la innamorava, già cominciava a lavorare quel pollice oscuro e maligno che doveva deformarlo senza rimedio, per la mia eterna disgrazia».<sup>181</sup> A sua volta la parte di bambino riemerge a tratti nel presente, conferendo alle scene attuali uno sguardo infantile e disarmato. Manuele sembra invecchiato senza essere cresciuto, ha mantenuto le stesse debolezze, ma ha perduto la visione rassicurante e fiduciosa di cui godeva, le esperienze non l'hanno reso più maturo. È un uomo che possiede gli svantaggi di entrambe le età, senza avere i pregi né dell'essere adulto né dell'essere bambino:

E adesso dove mi porti? Forse, El Almendral non esiste. E uno dei raggiri che tu inventi per cacciarmi su piste false, dopo avermi già ingannato bambino. Ora ti sei dileguata come una ladra; mentre io mi ritrovo qua, solo e nudo [...] <sup>182</sup>

Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimangiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa. <sup>183</sup>

Questa sovrapposizione dell'infanzia al presente è evidente nel gesto di togliersi gli occhiali per non essere costretto a vedere. Non essendo sufficiente nascondersi al mondo restando in disparte, Manuele nasconde il mondo a se stesso, attraverso la rinuncia alla correzione della vista: «E per difendermi da intrusioni esterne - come uso in certi casi - mi tolgo gli occhiali, così che i muri e i selciati mi diventano gli scavi confusi di una qualche contrada già da me percorsa in crepuscoli immemorabili». <sup>184</sup>

L'episodio ricorrente rimanda al momento in cui il piccolo Manuele viene portato dall'ottico per provare gli occhiali, e che verrà analizzato più avanti.

Sul principio del viaggio - forse per meglio iniziarmi alla mia clausura - io con atto quasi involontario m'ero tolto gli occhiali. E nel séguito, per un lungo tratto ho dimenticato di servirmene, immemore perfino della mia deficienza visiva. <sup>185</sup>

### 3. La corporeità del personaggio

In questo capitolo ci si concentrerà sulla percezione che Manuele dimostra degli eventi e della realtà. In primo luogo si rifletterà su come il corpo venga concepito tenendo conto delle sue reazioni agli eventi e seguendo il ruolo che ricopre nel romanzo in relazione ai ricordi. In seguito lo si analizzerà come elemento che porta segni della deformazione degradante in azione diretta su tutta la realtà.

---

<sup>181</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.175.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.124-125.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.129.

### 3.1 Il corpo come vergogna e condanna

Nel romanzo il corpo rappresenta un mistero insolubile perché ha esigenze e spinte che non possono essere comprese razionalmente, impone i propri motivi senza che ci si possa efficacemente opporre. Per quanto la mente si sforzi di analizzarlo, di riflettere sui moti che lo governano, il suo segreto resta oscuro e incomunicabile. La malattia pestilenziale che affligge Aracoeli dimostra l'azione distruttiva del corpo che si sostituisce al pensiero razionale esercitando il suo potere, è un morbo che getta in uno stato animale, del tutto privo della grazia salvifica di cui erano portatori gli animali nei libri precedenti. Il corpo di Aracoeli conduce se stesso alla rovina, secondo un modulo tipico del romanzo che sovrappone il ruolo di vittima e carnefice, suggerendo l'idea che spesso i due ruoli coesistano in un'unica persona.

Di tale eruzione infame, taluno, in séguito, mi fornì una diagnosi pietosa, che io respinsi, e che tuttora misconosco (sia questo un segno distorto di amore? o una oscura volontà di calunniare mia madre?) Ma se a tratti voglio ammetterne la verità e lo strazio, mi domando fuori tempo, con un brivido, quali forze impossibili, allora, dovette invocare mia madre, nei suoi poveri tentativi di sopraffarsi. E quali tumulti e frane (invisibili a tutti, e a lei per prima) dovettero prorompere, allora, nel buio fitto del suo corpo<sup>186</sup>.

Da ciò deriva l'idea che la propria corporalità sia qualcosa che appartiene totalmente all'individuo ma che tuttavia può agire in modo tanto indipendente da provocarne la distruzione. Quanto è d'abitudine definibile la parte più immediatamente riconoscibile di sé, diventa nel romanzo un nodo di forze su cui si non si riesce a imporre il proprio controllo:

Ma quando i panni, che mi scollavo di dosso meccanicamente, sono caduti sparsi in terra d'intorno a me, d'un tratto mi ha sorpreso, nello specchio, l'apparizione del mio corpo nudo. E subito ne ho ricevuto una sensazione già nota, ma pure sempre dubbiosa, disorientata e stupefatta: come all'intrusione di un estraneo. Mi è sempre più difficile (quasi un esercizio innaturale e penoso) riconoscermi nel mio corpo, voglio dire in quello esteriore.<sup>187</sup>

La profondità fisica del corpo diventa un abisso su cui la razionalità non può tentare di indagare perché finisce per venirme risucchiata. I corpi portano l'uomo alla sofferenza non solo perché sono destinati a deteriorarsi, ma anche perché decretano la sua dipendenza e la sua sottomissione alla materialità. Il processo di invecchiamento deteriorante che investe molti altri elementi del libro non è dato soltanto dal semplice trascorrere del tempo, ma comprende una forza corrosiva che sfigura tutto ciò su cui si abbatte. L'invecchiamento assume connotazioni malsane e ripugnanti, come se il corpo diventasse sede di una decomposizione insita nella corporalità per sua natura. Esempio a questo proposito è la descrizione di quanto vede Manuele specchiandosi:

---

<sup>186</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 235.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 106.

Nell'interno di me, secondo il mio senso nativo, il mio me stesso s'incarna ostinatamente in una forma perenne di fanciullo. Questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all'esterno, dev'essere una formazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale.<sup>188</sup>

Questa scena di nudo segue quella della vecchia prostituta, il cui corpo diventa simbolo di una pena vergognosa alla quale l'uomo non può sfuggire:

La Signora ebbe un mezzo sorriso di accomodamento ironico; e con un gesto apatico, ma piuttosto di spregio che di compiacenza (*Beh, sèrviti. Arràngiati da solo. Per quello che paghi, questa è la mia merce*) allargando le gambe si sollevò la corta sottoveste sul pube ignudo. Questa parte del suo corpo rimaneva fuori dal cerchio della lampada, così che al mio sguardo sorpreso si offerse abbuaiata dalla penombra, con la violenza delle cose oscure. 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; e lo stomaco mi si torse dal ribrezzo, così che distolsi lo sguardo di là, risalendo involontario verso il capo della donna distesa.<sup>189</sup>

Ciononostante sono presenti in *Aracoeli* luoghi del testo in cui il corpo sembra sfuggire a questa maledizione che grava su sé, portando inscritta una scia che conduce indietro nel tempo, e permette di riacquisire ricordi altrimenti persi.

### 3.2 Il ricordo e il corpo

I processi memoriali che Manuele compie seguono percorsi che passano attraverso il corpo. Questo costituisce lo strumento con cui risalire indietro nel tempo, perché contiene le tracce sensoriali che permettono di ricreare il passato. Attraverso la mediazione del corpo umano Manuele ricorda la propria infanzia con una percezione che coinvolge tutti i sensi: «La storia sta inscritta nel corpo e nelle tracce che altri corpi hanno lasciato. È su queste tracce che si mette Manuele, “come un animale sbandato va dietro agli odori della propria tana” [...]».<sup>190</sup>

Come dichiara Manuele stesso «i corpi possiedono, a causa della loro materialità, una sapienza remotissima, assoluta e eterna, quella biologica appunto, di cui mantengono segnali intermittenti e flebili».<sup>191</sup> Il corpo funziona come ricettore di una sensazione che, se seguita nelle sue manifestazioni fisiche, porta indietro fino a quella particolare sollecitazione già vissuta. La percezione materiale della memoria dimostra una sua concezione intrisa di fisicità che richiama Proust, come verrà analizzato in seguito.

Ho riavuto sul palato la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca; e la notte, in questo freddo milanese, ho avvertito il suo fiato ancora di bambina, come un velo di tepore ingenuo sulle mie palpebre invecchiate. Non so come gli scienziati spieghino l'esistenza, dentro la nostra materia corporale, di questi

---

<sup>188</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p 106

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>190</sup> CONCETTA D'ANGELI, op. cit., p.39.

<sup>191</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p . 44.

altri organi di senso occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti; ma pure capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura, e anche di altre. Si direbbero forniti di antenne e scan-dagli. Agiscono in una zona esclusa dallo spazio, però di movimento illimitato. E là in quella zona si avvera (almeno finché noi viviamo) la resurrezione carnale dei morti.<sup>192</sup>

Il corpo appare come l'elemento essenziale in cui è inscritta la storia, la verità ultima dell'uomo senza civiltà: si tratta di un accesso primordiale al passato, e alle vie che permettono una sua momentanea ri-acquisizione. Questo tipo di memoria con le sue preveggenze e le sue impressioni irrazionali, costituisce però anche uno strumento di creazione volto al futuro e di modifica, per quanto apparente, del passato. Attraverso le tracce che sono rimaste incise dall'infanzia, per Manuele è possibile ricreare scene che la "memoria cosciente" non ricorda, ma anche considerare i ricordi in una prospettiva che renda conto degli sviluppi successivi.

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 séguito senza fine io dovevo rivivere, da sveglio, la prova già subita in quei miei primi sogni.<sup>193</sup>

Questa concezione del corpo come deposito memoriale e materiale fa parte della più generale valorizzazione della materialità minimale, in cui è riposta la fiducia di un riscatto. La vicinanza a uno stato naturale in un certo senso istintivo e privo dei condizionamenti della cultura concedeva ad alcuni personaggi della prima produzione morantiana di fuggire dalla distruzione del mondo. In *Aracoeli* scompare anche questo interstizio, e la materialità intima, sia essa umana o animale, non offre conforto; l'intelligenza di tipo animale che Manuele intravede nello sguardo di *Aracoeli* è inutile alla salvezza.

Questo, essa lo sentiva senza saperlo, attraverso una sua intelligenza quasi fisica, nascosta perfino a lei stessa, ma che oggi io credo di riconoscere, (quasi l'ombra stellata di notti innumerevoli) nella profondità dei suoi occhi. La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e malinconia. (In questo, forse, un poco io le somiglio; ma tale eredità di *Aracoeli* si è degradata, nello scendere in me, riducendosi a una copia contraffatta e guasta, come la mia favola di Totetaco<sup>194</sup>).

### 3.3 La deformazione espressionista

*Aracoeli* è attraversato da una forza sofferente che investe ogni componente del libro, mantenendo la narrazione su un tono che protrae il senso di tragicità. Nella prima parte del romanzo tutti i personaggi sono qualificati da un senso del bello che non corrisponde necessariamente a una bellezza reale o oggettiva, ma deriva dal loro benessere morale. Pur non venendo ritratti secondo

---

<sup>192</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 10.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 178.

forme idealizzate, in quanto i “difetti” sono esplicitati e riconosciuti, questi appaiono in una luce positiva perché a guardarli è ancora Manuelito. La sua prospettiva è pacificata, di conseguenza quasi ogni aspetto della realtà che lo circonda gli appare sotto questa luce. Le persone attorno hanno pregi e difetti, e questi ultimi vengono ammessi senza apparire segnali inquietanti. Si tratta semmai di piccole “debolezze” che li rendono più reali e vivi nella loro imperfezione, dettagli che si caricano spesso di tenerezza. Manuele bambino vede sua madre Aracoeli bella pur con le sue irregolarità, riconosciute con “affetto irrimediabile” perché anche queste fanno parte della sua persona e le conferiscono esistenza reale.

Ancora oggi, io penso che difficilmente la natura, nella sua varietà, potrebbe produrre un volto più bello. Però, a battere con insistenza speciale sulla mia memoria - gridandomi una unicità irripetibile - sono certe irregolarità e difetti di quel volto: una piccola cicatrice di bruciatura sul mento; i denti troppo piccoli e piuttosto radi; il labbro inferiore che sporge di sotto al superiore, dandole, nella serietà, un'aria sospesa, o interrogativa, e nel sorriso un che d'indifeso, o attonito. Così pure, del suo corpo di allora, mi si rifanno vive per prime, con un affetto irrimediabile, certe sproporzioni, o bruttezze, o goffaggini da me allora non percepite: la testa forse troppo grossa per le sue spalle magroline; le gambe rustiche e ben piantate, dai polpacci troppo robusti, in contrasto con le braccia e il corpo ancora gracili; qualche impaccio nell'andatura (specie mentre si avvezzava a portare i tacchi alti) e i piedi corti e grossi, con le dita disuguali e un poco distorte, e le unghie malcresciute.<sup>195</sup>

Anche gli altri personaggi sono descritti con lo stesso tono inclusivo, una sorta di sguardo benevolo che accoglie anche gli elementi privi di bellezza per integrarli alla rappresentazione: tale modalità provoca nel lettore una simpatia immediata e spontanea. Il ritratto della zia Monda incarna perfettamente questo processo, perché presenta sullo stesso piano imperfezioni fisiche e fragilità di carattere, offrendo con pochi tratti la concretezza di una persona:

A più di quarant'anni (era di parecchi anni maggiore di mio padre) essa portava la sua verginità senza amarezze e serenamente, quasi felice nella sua solitudine casta. [...] Di persona, essa aveva quell'aspetto caratteristico, e quasi predestinato, con cui la tipologia volgare usa rappresentare le zitelle. Di altezza quasi pari a mio padre [...] era scarsa di fianchi e di petto, larga di spalle, e, nell'andatura, poco elastica, dura e quasi militaresca. La sua carnagione era di un rosa sbiadito (con certe chiazze più accese che le si dilatavano - quasi scarlatte - nell'arrossire); il mento troppo pronunciato, gli occhi, di un azzurro scialbo da miope, alquanto sporgenti; e la bocca irregolare, dai denti lunghi e cavallini, la quale pure aveva, nel sorriso, una sua povera grazia disarmata, ingenua e ancora immatura. E il fatto era che nell'interno profondo, dentro il suo corpo disarmonico, la zia Monda in realtà manteneva, come il motivo di una canzonetta, un suo sogno romanzesco di ragazza.<sup>196</sup>

Il sentimento che conferisce bellezza a Manuele stesso e a tutta la realtà esterna deriva dall'affetto e dall'attaccamento materno: quando questo viene meno, nessun elemento interno o esterno potrà ambire alla salvezza prima garantita. L'indebolimento del legame con Aracoeli inizia con la necessità da parte di Manuele di portare gli occhiali. La percezione della realtà avverrà sempre in

---

<sup>195</sup> ELSA MORANTE, op. cit., pp. 12-13.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

seguito sotto il segno della deformazione, perché la bellezza e la serenità saranno privilegi perduti e al loro posto resterà solo ciò che è malfatto e degradato. L'episodio è fondamentale nella struttura del romanzo, poiché la madre vede improvvisamente il figlio brutto, che da parte sua vede per la prima volta il mondo nelle sue vere fattezze. La sequenza contiene però numerosi spunti di riflessione che hanno nel senso della vista il loro centro: questa diventa infatti percezione illusoria che una volta corretta segna l'inizio del malessere del protagonista, come verrà approfondito nella terza parte.

Ma il peggio mi aspettava fuori dalla bottega: dove la strada affollata, rutilante di neon e di fanali, m'investì col suo mai veduto spettacolo di orrore. Gli aspetti del mondo avevano preso, ai miei occhi, una chiarezza e un rilievo inusitati, che me li accusavano come un'unica violenza proteiforme. Non m'ero accorto mai, prima, di quanto fossero duri e brutali i segni sulle facce umane. Le loro pelli sembravano tutte conciate, e ostentavano rughe feroci, simili a sfregi incruditi con la sgorbia e anneriti con catrami. Fra l'uno e l'altro marciapiede, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze, spaventosi occhioni bistrati e bocche tinte a sangue di macello. Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte. E sul marciapiedi di fronte, le vetrine esponevano busti decollati, lame bifide, cotenne capellute, forbici e coltelli, giacche gesticolanti senza mani, gambe tagliate, cinti erniari, ventriere e denti. Sbigottito, io m'impuntai coi piedi su quel selciato nauseabondo, conforme all'istinto dei cagnòli recalcitranti.<sup>197</sup>

L'esilio dal mondo di positività e bellezza avviene con la malattia di Aracoeli, in seguito alla quale si realizzano tutte le premonizioni negative che segnano la giovinezza e la maturità del protagonista. Nel caso dei parenti per esempio, il loro aspetto presente stride con il ricordo di Manuele rendendoli sinistri ai suoi occhi; la loro presenza che dovrebbe rassicurarlo e accoglierlo in virtù del legame familiare, gli risulta penosa e sofferente. L'esito di questo processo di deformazione è visibile nella descrizione dell'ultima visita di Manuele al padre. L'episodio costituisce un'immersione totale nel fallimento senza possibilità di risoluzione, una denuncia senza patetismo che si arrende alla constatazione dello sfacelo, è un quadro incentrato sul particolare che però riguarda l'uomo e il suo tempo in quanto categorie universali. La realtà delle cose è ben diversa da quanto il piccolo Manuele immaginava, il mondo che ha conosciuto durante la simbiosi con Aracoeli e per conseguenza con l'altro in generale non esiste nella vita che si trova a vivere. Il passaggio del tempo si traduce in abbruttimento e sconfitta, la maturità e la vecchiaia rappresentano degradazione e non acquisizione di uno stato superiore di saggezza. Risulta difficile riconoscere il Comandante nell'uomo trasandato che Manuele trova nell'appartamento sudicio, così diverso dalla figura nobile e quasi eroica che è presente durante l'infanzia. Eugenio è in uno stato di abbandono fisico che dimostra le condizioni disastrose in cui vive, in un quadro desolato che Manuele osserva impotente e disgustato:

---

<sup>197</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.175.

L'unico, istantaneo sentimento che ho provato, a rivederlo, è stato di ribrezzo. Non portava altro addosso che una vestaglia a me già nota, di leggerissima seta indiana, sgualcita e fradicia di sudore. Stranamente, infatti, in quel clima di primavera, il suo corpo seminudo, di una bianchezza malsana quasi indecente, era tutto madido come nella canicola. A prima vista, lo giudicai, con mia sorpresa, ingrassato e florido; ma presto, a vederlo più da vicino, mi resi conto che là dove pareva grasso era, invece, gonfio. Il ventre e lo stomaco sporgevano all'eccesso, innaturalmente, dal suo corpo smunto - sedentario e malnutrito; mentre certe chiazze sanguigne, estese e lievemente tumefatte, gli tendevano la pelle delle guance, colmandone i solchi e le rughe: per cui la sua faccia non compariva invecchiata, ma piuttosto regredita a una strana immaturità. Di barba, aveva appena un corto strato irregolare, prova di una rasatura abbastanza frequente, anche se svogliata e nervosa.<sup>198</sup>

La sfera semantica del malsano, del corrotto e del brutto coinvolge lineamenti, vestiti e mobilia, ma investe anche la percezione olfattiva e tattile, obbligando a confrontarsi interamente con la situazione e i significati che questa comporta: «per me il senso ultimo di quella visita, invero, si conchiude nel pozzo, nel disagio, e nella smania di andarmene via di là dentro».<sup>199</sup> L'illusione generata e nutrita dall'amore materno è stata svelata dalla malattia, che con la sua deformazione ha reso evidente un male diffuso nella vita, una forza che la rende *brutta*, in senso fisico e interiore.

#### 4. L'amore e le sue forme

L'amore è un sentimento che dimostra la sua centralità in tutta la produzione morantiana.<sup>200</sup>

I romanzi ne indagano le diverse manifestazioni, le stranezze non spiegabili per via razionale ma anche i motivi che possono originarlo, evitando sempre i luoghi comuni e concentrandosi su quanto ne costituisce la natura più intima. Soprattutto l'amore genitoriale è trattato in modo approfondito, come dimostrano i grandi legami tra figli e madri/padri che sono al centro delle trame. Le opere spesso dimostrano una ricerca sul sentimento che accosta la corporalità alla sfera psichica, tanto intrecciate nella questione della nascita. Si procederà all'analisi delle forme che assume l'amore in *Aracoeli*, concentrandosi sul legame fondante del romanzo, quello tra Manuele e la madre, e su quello complementare di Manuele con il padre. Più in particolare si prenderà in considerazione l'evoluzione del rapporto confrontandola con il progredire della vicenda, e evidenziandone le dinamiche contraddittorie.

---

<sup>198</sup> ELSA MORANTE, op. cit., pp. 321-322.

<sup>199</sup> *Ibid.*, pp. 324.

<sup>200</sup> Più critici hanno sottolineato la presenza e il valore dell'amore come elemento fondante dei romanzi morantiani. In merito a questa qualità della sua scrittura Gabriella Sica vede una «necessità nella sua opera che era anche un "transumanare", un riportare le ragioni della poesia alle ragioni molto umane dell'amore. L'amore è il filo d'oro indistruttibile di tutti i suoi libri, la potenza profetica che le permette di sacralizzare il quotidiano, l'amore esclusivo e assoluto che trasforma l'amato in unica fonte di felicità, [...] Un amore che Elsa trasformava con entusiasmo senza pause in carne e corpo di una lingua straordinariamente ricca e unitaria come una perenne, luminosa giornata di primavera, così da diventare, quella lingua, visione, apertura sui linguaggi comuni degli uomini, altissima legge sovrana».

#### 4.1 La madre e la malattia che rende orfani

Le figure materne costellano la produzione di Morante variando aspetti e caratteri ma manifestandosi con costanza nella sua scrittura. Pur senza interpretare la sua opera alla luce della sua mancata maternità, la centralità di questo tema si configura come elemento caratterizzante. A partire dal primo romanzo e passando attraverso i successivi fino a giungere all'ultimo, la coppia madre-figlio si ripresenta mutando forma parallelamente alla poetica morantiana. In *Aracoeli* il sinolo si spezza in modo drammatico e doloroso, nel segno di una fine che riguarda non solo l'ultimo romanzo, ma anche le poetiche alla base dei precedenti.

Il periodo di gestazione può essere considerato a tutti gli effetti il momento in cui madre e figlio condividono un sentimento, inaccessibile a tutti gli altri, non comunicabile a parole perché riguarda una materialità ancestrale. In generale si tratta di qualcosa che riguarda madre e figlio in esclusiva soltanto fino al momento del parto, perché poi anche il padre si mostra come genitore. Tuttavia nel caso di questo romanzo l'assenza della figura paterna sarà costante per il protagonista. Manuele dimostra più volte quanto relativa sia per lui Eugenio, privo di un'importanza indipendente dalla madre e incapace di stabilire un vero contatto con il figlio. Questo particolare equilibrio nella relazione tra i genitori e il bambino contribuisce a sottolineare il valore quasi metafisico del legame che unisce Manuele e Aracoeli. Il loro rapporto è simbolo di una «maternità, mitica nella sua onnipotenza partenogenetica, che il [suo] monologo sregolato prima celebra e poi rovinosamente distrugge, invero il senso ultimo del *familienroman* morantiano».<sup>201</sup> Il soggiorno nella casa di Totetaco, dove madre e figlio vivono in segretezza a riparo da maldicenze indiscrete, si configura come un periodo in cui in un certo senso si prolunga la permanenza nel grembo materno. Nonostante Manuele non sia più protetto com'era quando Aracoeli lo portava dentro di sé, Totetaco offre loro la possibilità di vivere in isolamento condividendo ogni momento senza intrusioni esterne. La mancanza di contatto con l'esterno e l'alone di segretezza fanno sì che Manuele e Aracoeli vivano l'uno in relazione all'altro; la casa e il giardino diventano lo scenario della simbiosi totale, delle giornate trascorse insieme a comunicare con un codice privato di parole e gesti.

Aracoeli è per Manuele fonte di amore puro e disinteressato, figura di protezione e di felicità che lo considera come l'essere vivente più bello e importante al mondo. Agli occhi della madre ogni cosa che fa parte del bambino è meravigliosa, uno spettacolo della natura e un miracolo da ammirare. Questo flusso di sentimenti positivi ed entusiasti si trasmette a Manuele, che inizia la sua esplorazione del mondo circostante forte dell'amore che gli viene rivolto, nell'inconscia illusione che questo sia infinito. Manuele si sente bello e importante in virtù del sentimento che la madre gli dedica, lo stesso sentimento che gli fa avere un'esperienza del mondo privilegiata. Questo periodo

---

<sup>201</sup> GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il saggiatore, 1995, p. 328.



di simbiosi amorosa è ritratto all'interno di un processo di idealizzazione che avvicina i protagonisti alla sfera divina, come dimostrano le numerose scene di “sacre maternità”. La rievocazione di questo rapporto assume connotati che giungono fino alla mitizzazione, e che lo rendono in fin dei conti per ammissione del protagonista stesso una «favola». Il rapporto con la madre sembra agire da modello per i rapporti futuri in quanto rapporto primo e fondamentale, ma costituisce un'esperienza con l'altro effimera e irripetibile. L'unione perfetta si incrina prima con il parto, che sancisce una separazione tra le due metà credute inseparabili, e poi viene definitivamente smembrata dalla malattia. La maternità assume quindi le tinte di grande inganno che nasconde una condanna all'infelicità. Manuele incolpa Aracoeli per averlo illuso, con l'amore assoluto di quei primi anni di vita, dell'eternità di quel sentimento e della felicità insita nel vivere. La nascita si rivela espiazione perché priva il neonato della protezione del grembo materno per consegnarlo alla furia del mondo. Le recriminazioni deliranti di Manuele non sono rivolte soltanto a Aracoeli come essere individuale, ma diventano estese accuse alla maternità stessa. La nascita, tradizionalmente vista come massimo valore positivo e bene senza difetti, appare un atto crudele che impone sofferenze a cui non è possibile sottrarsi: «tutto il racconto di Aracoeli ha [...] come oggetto di indagine proprio il rapporto della madre col figlio dopo la separazione del parto: qui è il nodo della colpa sconosciuta e innominabile: e la richiesta di pietà dal parte del figlio è [...] di cancellare proprio quella separazione». <sup>202</sup>

E chi, già ospitato in quel nido e nutrito da quel frutto gratuito, potrà adattarsi al territorio comune, dove gli si contende cibo e ogni riparo? Avvezzo a una fusione incantevole, creduta eterna, e certi di un ringraziamento gaudioso per la propria ingenua offerta, il principiante impallidirà stupefatto all'incontro con l'estraneità e l'indifferenza terrestre; e allora si abbruttirà o si farà servo. <sup>203</sup>

Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. E il giorno e l'ora della mia nascita, mia prima separazione da lei, quando mani estranee mi strappano dalla sua vagina per espormi alla loro offesa. E s'è udito, allora, il mio primo pianto: quel tipico pianto di agnello, che secondo i dottori avrebbe una semplice spiegazione fisiologica, per me balorda. Io so difatti, che il mio è stato un vero pianto, di lutto disperato: io non volevo separarmi da lei. Devo averlo già saputo che a quella nostra prima separazione sanguinosa ne seguirebbe un'altra, e un'altra fino all'ultima, la più sanguinosa. Vivere significa: l'esperienza della separazione. <sup>204</sup>

La maternità viene interpretata in *Aracoeli* senza cadere in letture semplificanti, ma includendo aspetti che difficilmente trovano espressione. Tradizionalmente la figura della madre è “sacra”, e salvo casi isolati (come il grande esempio di Medea), non le sono imputabili violenze perché non comprende zone oscure di minaccia o pericolo. Come dimostra l'equivalenza tra donna e madre che trova molto spazio sia in letteratura che nell'immaginario collettivo, spesso la donna è stata ridotta a un'univoca immagine di fertilità pacificata, come se tutto nel suo essere fosse dedicato a creare la

---

<sup>202</sup> BRUNA CORDATI, *Aracoeli l'innocenza punita*, in «Studi Novecenteschi», a. 21, n. 47-48 (1994), p. 281.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 18.

vita senza conseguenze negative. Morante invece scava nei significati della femminilità tra sublimazione e carnalità per darne un'immagine critica, aderente alla realtà nel senso di contraddizione e dinamicità.

Il morbo che si impossessa di Aracoeli agisce in modo devastante sulla sua personalità e sul suo corpo, costringendola ad esistere soltanto in funzione dell'istinto sessuale. La malattia che la colpisce annulla tutte le sue qualità materne perché si configura come rinuncia al ruolo asessuato di genitrice. Nell'episodio-cesura dell'entrata sacrilega in chiesa è lei stessa ad affermarlo disconoscendosi: «E invece, io non sono più la tua mammita». La malattia fa scempio dell'amore materno sostituendolo con la ricerca del sesso, ne esaspera l'impulso fino a rendere quella che appare come la manifestazione universale di vitalità un sintomo di malattia mortale: «il carattere mortifero del sesso si lega alla sua ripetitività coatta e alla disumanizzazione che induce colei che dalla violenza dell'istinto sessuale viene trasformata in una creatura senza volontà, lungo lo stesso cammino che la accompagna a un destino di morte».<sup>205</sup>

L'insinuarsi del morbo nella vita della famiglia è spesso paragonato all'invasione di una bestia:

Tornava l'estate; e intanto, s'era introdotta nella nostra casa una presenza animalesca, invisibile, che di giorno in giorno se ne impadroniva. [...]. E un oscuro allarme quasi ne suggeriva la sagoma, sinuosa, rintanata negli angoli a spiarci, o vagante col suo passo inquieto e molle fra i nostri piedi. Sembrava addirittura di avvistate la sua pelle maculata, e il suo muso vorace che si affacciava di sotto i mobili. E io, sebbene inetto a percepirla, pure in qualche modo - forse attraverso i pori - ne avvertivo la specie indistinta, quale un'intrusione ferma, innominata, che magicamente (a intervalli sempre meno radi) s'incorporava in Aracoeli. [...]

Questa indefinita “pestilenza” ha origine dalle profondità del corpo e non può essere spiegata con ragioni medico scientifiche, come osserva Franco Fortini «Manuele non vuole credere che sia stato il tumore cerebrale a indurre ninfomania e morte della madre perché, come la Morante, vuole una tragedia non una disgrazia».<sup>206</sup> Tale aspetto è sottolineato anche dal fatto che Manuele oscilla tra il considerare sua madre innocente e il condannarla, riconoscerne la colpa o ridurla, come evidenzia il suo scambio di battute con la zia Monda sul finire del libro.

La tua mamma si è sempre comportata da Signora! da vera Signora! E quella sua condotta...strana degli ultimi tempi era un sintomo... una conseguenza della sua malattia. Sono effetti che si verificano, in certi casi. Me l'ha spiegato un Professore: uno specialista esimio. [...] “Quella brutta malattia”, ripigliò, premendosi il fazzoletto sugli occhi, “non dice dove, né quando s'impianta di dentro. Cammina nel sangue - da una parte- e dall'altra- e non si sa dove tocca- finché è troppo tardi [...] tu devi rispettare la memoria della tua mamma. Perché la tua mamma fu sempre IRREPENSIBILE, senza nessuna colpa...” (A questo, io di nuovo pensai: non ci credo. E invero non ci ho mai creduto. Forse non ci credo nemmeno adesso).<sup>207</sup>

<sup>205</sup> CONCETTA D'ANGELI, op. cit., p. 21

<sup>206</sup> FRANCO FORTINI, op. cit., p. 242.

<sup>207</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.318-319.

Quella di Aracoeli è una malattia che la priva della sua natura materna, imponendo su questa la ricerca spasmodica del piacere. Estrae dalla sua profondità una componente oscura e animalesca fino a sopraffare ogni altra possibile espressione, rendendola irriconoscibile agli occhi di Manuele. Aracoeli dimostra infatti in sua presenza una parte di sé che lui in quanto bambino e figlio non può conoscere; lo stravolgimento comporta che invece egli assista agli attacchi della malattia, e che ne ricordi le conseguenze. È attraverso lo sguardo infantile che il lettore viene messo a conoscenza degli eventi, riportati con ingenuità e innocenza disarmate. Questo punto di vista è di un candore che contrasta con la realtà di quel che accade sotto il suo sguardo, turbato e impotente: «Io non capivo affatto il significato della scena; però cominciava a penetrarmi la stessa inquietudine sospettosa e balorda che pervade i ciechi nel mezzo di un confuso rumore».<sup>208</sup> Manuele bambino non capisce razionalmente quel che accade ma avverte la gravità di quel che osserva in uno stato di incredulità. Una sorta di incomprendimento sembra protrarsi anche in età adulta, durante la quale le dissacranti e violente offese di Manuele alla memoria di sua madre si alternano alle più improbabili giustificazioni dei suoi comportamenti. Da un lato trova sfogo un risentimento ferito per l'illusione di felicità che l'amore materno sembrava garantire, dall'altro prendono forma contorte immaginazioni che vedono la madre protagonista di allucinazioni degradate:

Al modo della Traviata, che fingeva una parte odiosa per amore del suo sciocco Germont: così tu, coi tuoi svelti ditini di morta, mi fabbricavi una tua sosia dall'anima nera, che al tuo comando mi maltrattava peggio di una matrigna. E mi ostentava le sue bruttezze di vecchia puttana, fin quasi a denudare il suo sesso deforme. E convocava testimoni venduti, per la tua parodia. Tutto apposta. Tutta una tua trovata, nella quale io, da sciocco, mi son lasciato impaniare. Tu eri, alla mia futile credulità, davvero quella strega vecchia, il mio COCO, il mio scandalo. Tu mi facevi schifo. Ma intanto la tua furbizia, col proprio spettacolo osceno, riusciva a straniarmi dal vero scandalo impossibile. Di là dal tuo schermo, difatti, travolta in una frana d'ombra, mi si è nascosta la tua povera materia in dissoluzione: sola, dentro una piccola cassa inchiodata.<sup>209</sup>

All'interno di quel sistema simbolico che associa ad ogni evento della trama un valore ulteriore, il fatto che il morbo distruttivo per l'equilibrio familiare si sviluppi in seguito alla morte di Carina, non sembra essere casuale. La malattia che stravolge Aracoeli, e quanto in lei la legava a suo figlio Manuele, può essere interpretata come reazione alla maternità ferita. La perdita di Carina si traduce in una sessualità coatta e sterile, in una sorta di spregio contro il "fallimento" della maternità. Giovanna Rosa osserva in merito che «la mancata elaborazione del lutto sembrerebbe trasformarsi subito in sindrome patologica: la natura femminile si ribella all'esito ferale di una maternità tanto invocata».<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> ELSA MORANTE, op. cit., pp.236-237.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>210</sup> GIOVANNA ROSA, op. cit., p.327.

## 4.2 Il padre e la pretesa della virilità

Durante l'infanzia di Manuele il padre è descritto come bello e forte, nobile e degno di ammirazione, è il Comandante, un uomo di responsabilità che viene identificato con il suo compito militare e con l'onore che questo comporta. Agli occhi di Manuelito il padre possiede delle caratteristiche che lo rendono più grande degli altri uomini, appare in una luce idealizzata che lo dota di capacità eroiche.

Ma quei tratti comuni di famiglia che in lei [zia Monda] risultavano stonati, o scombinati, o fuori posto, invece in lui concordavano a un effetto di prestanza virile, ammorbidito da una sorta di freschezza adolescente. Così, in lui faceva bellezza la statura alquanto più alta della media, con le spalle larghe sul corpo snello. E una certa rigidità quasi meccanica dei movimenti era un segnale positivo del suo carattere risoluto, e insieme disciplinato. Lui pure, come la sorella, era biondo; ma il suo era un biondo sano e solare, [...] E gli occhi, anche in lui grandi e sporgenti, di colore azzurro slavato e piuttosto inespressivi, in lui, però, non erano guastati dalla miopia (godevano, anzi, di vista ottima) e avevano, inoltre, una orlatura di ciglia corte e fitte d'oro ramato che li accendeva, intorno, di un piccolo sfavillio. Così pure, il suo colorito anch'esso era di fondo roseo, ma unito e senza chiazze, e irrobustito dall'abbronzatura; e se anche a lui, poi (ma a lui molto più di rado) in qualche circostanza capitava di arrossire, il suo rossore non tradiva vergogna o imbarazzo; ma piuttosto uno straordinario candore interno che, scoprendosi agli altri, quasi li consolava. Il suo mento era regolare, non troppo pronunciato; e la sua dentatura, più grossa e robusta - forse - della norma, era ben fatta, però, bianchissima e luminosa, a differenza di quella della zia Monda.<sup>211</sup>

Tuttavia ci si accorge presto che tutte le qualità di cui appare ricco Eugenio derivano dal rapporto privilegiato che lo lega a Aracoeli: la sua personalità esiste solo in relazione a lei. Anche il suo aspetto genericamente "virile" deriva dal suo rapportarsi alla moglie,<sup>212</sup> come se fosse determinato dal modo in cui lei lo percepisce e di conseguenza lo realizza: «Al mio culto (quasi astratto) lo consacrava la fede assoluta di Aracoeli; e da me si onorava lo sposo di Aracoeli, non certo il padre della mia carne». <sup>213</sup> Come parola che lo descriva in modo più immediato e completo Manuele sceglie "assenza". Questo termine comprende significati molto distanti, perché se da un lato evoca l'idea di irraggiungibilità perfetta, di essere imperturbabile che partecipa di un'armonia superiore, dall'altro è anche cifra di irrilevanza. Il fatto stesso che Eugenio scambi con il figlio pochissime parole nel corso del romanzo spinge a pensare che non sia in grado di fare fronte al suo ruolo e dimostrarsi riferimento per Manuele. Tra padre e figlio sembra vigere una tacita presa in conto

---

<sup>211</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 37.

<sup>212</sup> È necessario notare però che anche Aracoeli vive e si sente in funzione di Eugenio, e che quando tra loro esiste ancora l'amore, questo li individua l'uno agli occhi dell'altro:

Essa si lasciava a mio padre non per piacere dei sensi, ma per sentimento e fiducia. Tutto quanto le veniva da lui lei pareva benefico, e in un certo modo, santo. Il loro amore le trasfigurava non solo i luoghi e i tempi dove lui le stava vicino, ma anche gli intervalli dell'assenza. [...] Io capisco, difatti, che secondo il suo codice, non solo esse infettavano, alla mia presenza, la sua maternità; ma oltraggiavano, anche nell'assenza, mio padre. Il massimo valore del suo corpo era, per lei, di appartenere a mio padre: e lei lo difendeva dagli altri, come una cagna, per quanto cucciola inesperta, difende la proprietà del padrone. (ELSA MORANTE, op. cit., pp.172-173).

<sup>213</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 183.

d'esistenza che non si configura come relazione ma come condotta in parallelo. Guido Paduano parla di un «corto circuito» che riguarda la figura di Eugenio. L'assenza è “segno dei numi”, ma anche cifra di qualcuno che non è in grado di imporre la sua presenza nel mondo, o che non riesce a rispondere agli eventi: «si rovescia [...] in una assenza che è “inettitudine” a fare il padre, e conseguentemente rinuncia».<sup>214</sup>

Aracoeli influenza Eugenio non soltanto quando è in salute ma anche quando si ammala. Come la vitalità primitiva, energica e sana di Aracoeli si rifletteva sul marito rendendolo più di un uomo normale, così il morbo lo contamina e lo degrada. La sua figura risente dell'azione della malattia sia dal punto di vista fisico che comportamentale. Il suo aspetto peggiora così come la sua condotta, perdendo quelle caratteristiche di grandezza e forza che sembravano appartenergli. Non ritroverà nel corso del romanzo la statura originaria, ma sarà destinato a perdere sempre di più la sua capacità di presa e azione sulla realtà, facendosi trascinare dagli eventi e finendo per diventarne vittima sottomessa. Emblematiche della sua incapacità di accorgersi del pericolo per la sua famiglia sono le sue dichiarazioni d'amore a Aracoeli, durante l'estate che la fa precipitare nella malattia; Eugenio ripete instancabilmente le stesse parole come fossero delle formule salvifiche, offrendole come l'unica cosa che può fare da parte sua. Se Manuele riconosce l'intensità di sentimento che dimostrano, è non di meno vero che queste stesse decretino la fine tragica della storia.

Amore mio. Nel teatro infetto e convulso di quella ultima stagione, dove ancora le loro due voci s'incrociano, fra le note irriconoscibili di lei, torna sempre a riecheggiare, da ogni punto delle stanze, quella piccola risposta inesauribile.

Amore mio

Amore mio Amore mio Amore mio

Amore mio Amore mio Amore mio.<sup>215</sup>

Solo per i suoi ministeri lui riusciva a strapparsela di dosso; avendo operato sul proprio ego, dopo la sparizione di Aracoeli, una sorta di scissione in due se stessi. Dove l'uno dei due fantoccio malinconico, sbiancato e fisso - puntualmente alle ore dovute rigenerava l'altro, il Comandante, ligio alla propria norma giornaliera.<sup>216</sup>

Quando Eugenio saluta il giovane Manuele in partenza per la casa dei nonni, gli rivolge un invito conciso: «E comportati virilmente». Questa battuta ha un effetto a metà tra il ridicolo e il grottesco perché appare come una formula fissa privata di un vero significato, pronunciata perché è l'unico contenuto morale a essere percepito da Eugenio come insegnamento trasmissibile. La congiunzione coordinante con cui si apre la frase sembra suggerire un'aggiunta all'ultimo momento come un qualcosa di accettato come vero senza elaborazione, e infine consegnato al figlio. Si tratta della qualità da lui probabilmente ritenuta più importante, e che sente come fondamentale per la sua vita, ma che non è riuscito a dimostrare nel momento di crisi della propria famiglia. Se si riflette

---

<sup>214</sup> GUIDO PADUANO, op. cit., p. 314.

<sup>215</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 239.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 285.

sull'etimologia della parola “virilità” si incontra la parola *vis* = forza, ma questa è del tutto assente nella personalità di Eugenio. Egli appare forte, il suo aspetto e il suo portamento lo sembrano dimostrare ma in nessuna occasione prova realmente di esserlo, anzi esibisce passività e debolezza. Similmente a quanto avviene per la figura materna di Aracoeli anche per la figura paterna di Eugenio trova spazio una dinamica dissacrante nei confronti del tradizionale patrimonio di valori attribuiti. Il personaggio cambia in modo pressoché irriconoscibile in seguito alla malattia e alla morte di Aracoeli, come dimostra l'ultimo incontro che avviene tra Manuele ormai adulto e Eugenio. Nonostante il sempre mancato riconoscimento del *padre* nel corso del romanzo, e il ribrezzo penoso che la sua vista provocano su Manuele giovane adulto, il libro si conclude con una dichiarazione d'amore nei suoi confronti. Nel momento di massimo degrado, quando ogni sensazione negativa ne implica un'altra negativa in un alto grado di tragicità, Manuele lo riconosce per la prima volta come figura paterna realmente esistente e realmente legata a lui da un vincolo genitoriale. Arriva in chiusura d'opera quell'amore che non aveva mai trovato spazio, in un'«estrema ammissione della “duplicità senza soluzione” dei moti interiori»: <sup>217</sup> «mai finora nel corso del tempo avevo amato costui. Ma durante la mia visita su all'interno 15 oggi, mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore». <sup>218</sup> La conclusione stravolge solo apparentemente il senso del romanzo, perché rimarca in via definitiva un fondamento su cui è costruito, la contraddizione e l'ambiguità dei sentimenti. L'amore che emerge dall'ultima pagina raccoglie l'eredità delle sue manifestazioni precedenti e trova nuova forma: «la scintilla di un altro contatto tra opposti, per cui l'amore, da sempre concepito come inferiorità adorante, si scopre superiorità pietosa, senza con ciò affatto cambiare natura, e soprattutto senza rinunciare agli altri contrari che lo costituiscono». <sup>219</sup>

### 4.3 Identificazione e realizzazione

L'amore assoluto che Manuele ha potuto vivere attraverso il rapporto con sua madre è reciproco riconoscimento e reciproco investimento di senso. Il sentimento materno ricopre una doppia funzione generatrice, come evidente causa della vita e come seconda messa al mondo, identificazione di un individuo. La tragedia di Manuele adulto è la ricerca fallimentare di un altro amore che lo motivi, e che lo renda un essere umano sia agli occhi di se stesso che degli altri. Il sentimento della madre nei confronti del figlio è acquisizione di senso e il viaggio di Manuele è una ricerca del senso, una domanda d'amore al mondo.

---

<sup>217</sup> GIOVANNA ROSA, op. cit., p.352.

<sup>218</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 328.

<sup>219</sup> GUIDO PADUANO, op. cit., p. 316.

...Fra tutti i possibili beni, di cui la gente è ghiotta, io, per tutto il mio tempo, domandavo quest'unico: d'esser amato. 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. Ho rinunciato, alla fine ad ogni domanda; ma la colpa e la vergogna perdurano. Addirittura, anzi, io direi che formano, la sostanza stessa del mio protoplasma, e disegnano la mia forma visibile, che mi denuncia al mondo.<sup>220</sup>

Come è già stato evidenziato, il cambiamento ferale che colpisce Aracoeli privando Manuele di sua madre, lo spinge a reinterpretare il sentimento materno in luce negativa: «il tuo falso eccessivo amore, a cui mi rendesti assuefatto, come a un vizio incurabile».

Ah, amore! amore! [...] Però in seguito si verrà alla scoperta che i tuoi erano rimedi provvisori: ossia di quei farmaci detti sintomatici, i quali rimedi curano i segni superficiali del male, senza distruggerne i germi, che lavorano nel profondo. Essi non cessano dunque dal loro lavoro, e il male crescerà di dentro, attaccando il sangue in tutti i suoi rami, e masticandone le radici fino al midollo: né allora tornerà più la manina che ci illudeva, almeno, con le sue medicazioni precarie.<sup>221</sup>

In questa sequenza l'amore diventa malattia, mostrando concrete somiglianze di rappresentazione con quella di Aracoeli: è contaminazione, vera e propria neoplasia che pur non conducendo alla morte fisica dell'individuo, ne confina l'esistenza in una modalità che non ha più diritto al vitale. Se il sentimento materno di Aracoeli poteva essere considerato dal punto di vista del sentimento ricevuto, ciò che prova Manuele per il suo compagno di collegio Pennati invece chiama in causa l'amore offerto. Quando il bambino si rifugia nel suo letto, Manuele viene investito di un ruolo fondamentale, perché la paura e la sofferenza di Pennati sembrano chiedergli un'assunzione di responsabilità nei suoi confronti. Manuele si sente in dovere di proteggere e consolare il bambino, e nel fare questo fortifica se stesso. La stima che gli viene rivolta nel momento di bisogno lo fa sentire degno di fiducia. La domanda di aiuto dell'amico sembra renderlo improvvisamente maturo, e Manuel si trova a doversi mostrare all'altezza del compito richiestogli. La responsabilità che prova per il contatto del piccolo Pennati costituisce un vero sentimento materno che astrae dalla sua condizione di bambino e di umano, fino al configurarsi come pura maternità animale:

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 da passero, coi battiti fiduciosi del suo cuore. [...] 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.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> ELSA MORANTE, op. cit., pp. 14-15.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>222</sup> *Ibid.*, pp.91-92.

È importante sottolineare che si tratta di una delle poche accezioni positive dell'animalità in *Aracoeli*. Manuele si identifica più nella specie animale che umana, percependo il suo sentimento ad un grado di purezza forse superiore rispetto a quello degli uomini: a ciò che prova non segue una vera e propria riflessione o assimilazione, perché si configura come emozione al suo stadio essenziale. In questo caso l'animalità funge da connettore tra due esseri umani, e non da sottolineatura della loro estraneità. È l'unico atto che Manuele realizza in prima persona non destinato né al fallimento né alla frustrazione, ma che anzi gli fa provare un senso di completezza e realizzazione. Si trova a costituirsi riferimento per una persona: in altre parole gli viene chiesto di accettare e ricambiare un atto d'amore che non ha alcun secondo fine. Nel fare da madre a Pennati Manuele comprende una verità esistenziale e vive un momento di armonia con il mondo che aveva provato solo con Aracoeli. In questo episodio i ruoli abituali del romanzo si stravolgono, Manuele passa dall'essere figlio a madre, in una trasformazione che non di meno lo rende forse per l'unica volta nella sua vita un essere umano felice: «Manuele e Pennati sono infatti innocenti non solo perché ignari ma perché il rapporto madre-figlio è in loro fittizio: non c'è tra loro, a creare un ambiguo legame, la strage del nascere».<sup>223</sup>

## 5. La lingua tra morte e vita

La lingua dell'opera rivela, sia come materia che riguarda il romanzo nel suo complesso che come espressione precisa dei personaggi, una cura che può far pensare alla persistenza, nella coscienza dell'autrice, di un grande valore accordato alla letteratura: «Nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l'atto miracoloso, alla resurrezione dei corpi».<sup>224</sup> Sembra impossibile non interpretare “l'atto miracoloso” come la capacità dello scrittore di ridonare nuova vita alle parole attraverso la sua attività. La lingua utilizzata in *Aracoeli*, fa da controparte alla fragilità della trama nei termini in cui è stata descritta, e in un certo senso dimostra anche il tentativo di respingere l'aggressione della contemporaneità da parte dello scrittore, con la difesa che la sua arte offre. La riflessione verterà sull'analisi di questa resilienza, che agisce conferendo da un lato varietà all'espressione e dall'altro struttura, e infondendo vitalità alla lingua della coppia madre-figlio.

---

<sup>223</sup> BRUNA CORDATI, op. cit., p. 280.

<sup>224</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 239.



## 5.1 Plurilinguismo e pluristilismo

La forma espressiva del romanzo comprende molte varietà di lingua, ognuna delle quali svolge una funzione caratterizzante indicando un certo ambiente sociale o un un'epoca. I diversi contesti storici sono evocati attraverso propri modi espressivi che non hanno solo il compito di renderli verosimili, ma di incarnare l'atmosfera del periodo dal punto di vista comunicativo. Il tono del registro cambia a seconda del luogo della trama, includendo i livelli più vari: da parole del lessico solenne e aulico a quelle del lessico basso e volgare. La compresenza di registri evidenziati nelle loro differenze e scelti per trasmettere la realtà nella sua interezza, dà luogo a una lingua letteraria forte della sua originalità. Nel romanzo è presente l'italiano stentato di Aracoeli, con la sua caratteristica scarsa padronanza da italiano popolare, la sua mescolanza con lo spagnolo e i riferimenti magico-scaramantici. Si trova la lingua elegante e corretta della zia Monda con i suoi cenni ai pilastri della cultura borghese dell'epoca, tra cinematografo e moda francese, le buone apparenze e la giusta condotta femminile. Si trova l'italiano di Eugenio, la cui voce diretta è presente per poche battute come nel caso del litigio con Daniele, e che è espressione della sua cultura militare e autoritaria, riflesso del patrimonio di valori ereditato dalla generazione precedente destinato a fallire miseramente. Anche la lingua delle comparse ricopre un importante ruolo caratterizzante. Emergono le varietà di italiano parlate dai personaggi incontrati da Manuele: il Siciliano, i vicini di casa ai Quartieri Alti, i "partigiani" con il loro repertorio di lessico bellico e la retorica degli estremismi politici, il linguaggio di vuota protesta di Mario.

All'interno di questa varietà si passa dal registro alto e aulico, al basso e volgare, con un senso del comico che può ricordare lo stile dell'*Inferno*.<sup>225</sup> Sono molti gli elementi che possono ricordare l'opera di Dante. Da un punto di vista più generale lo stile comico che associa grandi sentimenti a realtà abiette, la presenza di tutto ciò che è brutto o cattivo metafisicamente e storicamente. Anche il diffuso senso del tragico si configura come un'importante somiglianza tra le due opere. Se però nell'*Inferno* le grandi figure incontrate da Dante trovano una sorta di riscatto nel tragico, in *Aracoeli* la sofferenza non eleva, ma anzi seppellisce perché inchioda alla materialità, è cieca e malata come l'epoca della bomba: «L'approdo che lo accoglie non è il luogo terribile ed eccezionale del grande poema: volgarmente è soltanto una povera osteria con i segni dell'inferno reale: la fotografia del Generalissimo e le riviste pornografiche».<sup>226</sup>

Una vicinanza ad un livello più specifico e preciso con l'*Inferno* dantesco si trova nella consistenza fonica delle parole, nella preponderanza del campo semantico del dolore e del degrado, nella

---

<sup>225</sup> Cfr. CONCETTA D'ANGELI, op. cit.

<sup>226</sup> ANNA MARIA DI PASCALE, *Senza i conforti di alcuna religione*, in «Studi novecenteschi», a. 21, n. 47-48 (giu.-dic. 1994), p. 299.

sostanziale compresenza di sentimenti alti e contesti di degradazione. Inoltre il pluristilismo che si riscontra nel romanzo determina un vitale incastro tra argomenti alti e bassi che aumenta la forza comunicativa dell'opera. In *Aracoeli* alla varietà espressiva e stilistica corrisponde l'ampia varietà dei temi e dei riferimenti che chiamano in causa gli ambiti più diversi. Il romanzo infatti presenta un'ibridazione tra motivi psicanalitici, scientifico-biologici e del *familienroman*, sequenze di simbolismo lirico e espressionista e scorci impietosi nel mondo contemporaneo di televisione e slogan.

## 5.2 La lingua cattedrale

È già stato osservato che la struttura formale del romanzo dimostra l'indebolimento della fede nel potere costruttivo della scrittura. L'architettura si rivela più esile, come se lo scrittore avesse meno controllo sulle vicende che si svolgono, il libro procede per accostamenti e scene scanditi dall'attività mentale del protagonista, tra ricordi, allucinazioni e riflessioni coscienti. Tutto ciò che accade è motivato attraverso l'azione della mente di Manuele, che si sposta dal passato al presente connettendo i passaggi del libro. Di conseguenza non è la trama a mettere in moto gli eventi e a sostenere la vicenda ma la sua mente, che fa progredire la storia attraverso il suo "monologo sregolato". La centralità dell'attività mentale, nei suoi aspetti di ragionamenti coscienti e momenti irrazionali avvicina *Aracoeli* ai capolavori modernisti: «L'analisi non rispetta le ragioni del racconto, è il racconto che deve adattarsi alle ragioni dell'analisi. In *Aracoeli* non si può parlare di costruzione del testo: si avverte invece una spontanea pulsazione».<sup>227</sup>

La lingua di *Aracoeli* è composita e dimostra una forza espressiva tale da sostenere il romanzo nell'assenza della struttura consueta. L'importanza e la consistenza di questo aspetto supera la questione formale e investe anche il contenuto, perché la lingua si fa quasi personaggio tra gli altri. Nonostante l'instabilità dei moti psichici tra fluttuazioni di sentimenti e sovrapporsi di pensieri, la tenuta sintattica non viene meno, e la materia inquietante del romanzo non comporta l'abbandono della lucidità d'espressione. La scrittura appare come la forma ragionata in grado di dare voce alle forze sotterranee che fa parte l'uomo: questo magma irrazionale non prende il sopravvento sulla comunicazione letteraria, che si dimostra in grado di mantenere un certo ordine formale e strutturale. La punteggiatura, che caratterizza i periodi dell'autrice secondo quel tono modulato, attento e elegante che fa parte del suo stile, orchestra il fluire del discorso con grande sapienza autoriale. La scrittura ha un ritmo che appartiene ai grandi romanzi del tardo ottocento, un tono affabulante che contrasta con il lessico e i temi della contemporaneità. La costruzione sintattica prova il sostegno e contenimento, mentre la scelta lessicale dimostra una tale ricchezza e una tale

---

<sup>227</sup> BRUNA CORDATI, op. cit., p. 282

varietà da far pensare a una dispersione incontrollata della materia. Proprio a proposito della sintassi Pier Vincenzo Mengaldo osserva che:

non è in sé particolarmente complessa [...] la complicazione è di tipo ornamentale, creata soprattutto dalla foresta intricata degli aggettivi e delle similitudini. Detto altrimenti, la complessiva normalità della sintassi è coperta [...] dalla fitta complessità della retorica. [...] In *Menzogna e sortilegio* si aveva nello stesso tempo complessità sintattica e retorica: si può anche dire che lì il parallelismo rivelava qualcosa di organico, qui la divaricazione rivela forse qualcosa di scisso.<sup>228</sup>

Il critico cerca quindi di motivare questa distanza stilistica da un punto di vista anche tematico: la separazione irreparabile tra madre e figlio in cui è contenuta tutta la sofferenza che lo isola dal mondo, viene rappresentata dallo scarto tra lessico e sintassi. La varietà lessicale è tale da coinvolgere gli ambiti più lontani, secondo una tendenza che sottolinea intensamente la forza significativa dei termini, perché li costringe a scontrarsi con contesti d'appartenenza diversi. La prosa assume così colorito poetico perché acquisisce un alto tasso figurativo. L'aggettivazione è ricca ma senza perdere coerenza d'espressione e senza diventare accessorio decorativo, mantiene quella funzione rivelatrice presente anche nella produzione precedente che rende tanto forti i ritratti dei personaggi. Proprio l'aggettivo costituisce uno dei componenti della frase sul quale continua a manifestarsi una tipicità di stile che riguarda l'intera produzione di Morante, e che conferisce a un elemento per definizione aggiuntivo un valore essenziale, colmo di importanza per la costruzione del personaggio, dell'oggetto o del momento cui viene associato. Tale aspetto verrà considerato in particolare più avanti.

La lingua sembra l'unica forza rimasta “contro il lager”, il solo luogo dove lo scrittore può infondere ciò che ha potuto osservare della realtà e costruire qualcosa che difenda dal caos della modernità. Si può pensare che Elsa Morante abbia intrapreso una sorta di riduzione della scrittura: l'elaborazione del pensiero sul suo ruolo porta i segni di un processo di “essenzializzazione” del lavoro dello scrittore. La letteratura ha perso autorità e capacità di influenza sulla società, lo scrittore non è più una guida intellettuale per gli individui; Elsa Morante prende atto di questa perdita di importanza, riversando nella scrittura i risultati della riflessione al riguardo. Alla fine di questa riduzione resta la scrittura alle fondamenta, la concentrazione sull'espressione con cui comunicare quel contenuto di verità che all'arte si richiede. Sembra dunque possibile affermare che la forza e la consistenza di cui Elsa Morante dota la lingua di *Aracoeli* sorregga il romanzo. La lingua è il materiale primario per la letteratura, e assume forse ancora più significato il fatto che tale processo avvenga nel suo ultimo romanzo, come se l'ultima parola dell'autrice potesse essere consegnata solo attraverso questa forma.

---

<sup>228</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, op. cit., p. 164.

Come in quasi tutti i grandi scrittori tragici moderni l'eccellenza e raffinatezza dello stile nella Morante è *anche* un argine contro le derive della psiche e del mondo. In questo senso dunque il magnifico stile morantiano da una parte è una salda muraglia, ma dall'altro è abitato da un eccesso di psichismo, come tutti sanno (non uso eccesso in senso negativo ma descrittivo).<sup>229</sup>

La trasfigurazione letteraria dunque agisce nella comunicazione delle tragedie del romanzo, e appare come l'unico modo per renderne conto. Il rispetto che Morante ha della forma per certi aspetti tradizionale comporta anche che la chiarezza d'espressione non venga mai meno, per quanto il contenuto sia tormentato.

### 5.3 La lingua viva di madre e figlio: tra denotazione e creazione

Per analizzare più precisamente la forza linguistica del romanzo ci si soffermerà su due aspetti: la lingua di Aracoeli come singolo, e la lingua che parla con il figlio. Manuele adulto dice che la madre non aveva mai imparato con sufficiente padronanza l'italiano, e che anzi la sua dimestichezza con questa lingua era minima. Nonostante per i primi anni di scuola affianchi il bambino nello studio, presto il livello richiesto sarà troppo elevato per affrontarlo. Il suo modo di esprimersi conserverà per tutta la vita un timbro provvisorio e imperfetto.

Per l'onore del suo spozalizio, essa stimava suo compito di crescermi da figlio di italiani: per cui, dopo la mia nascita, raddoppiò l'impegno nella sua propria conquista della lingua italiana. E si può dire, così, che imparammo a parlare insieme: poiché, nel tempo stesso che imparava l'italiano, essa m'insegnava a parlare (di là mi proviene l'uso - che tuttora conservo - di raddoppiare le erre all'inizio delle parole). Presto io volli pure ingegnarmi a imitare i suoi volonterosi esercizi sul sillabario.<sup>230</sup>

Le frasi che Aracoeli pronuncia nel romanzo sono sempre brevi, nella loro costruzione vengono mescolate le due lingue dando luogo a filastrocche dall'alone magico che rendono l'espressione varia e movimentata. Come osserva Mengaldo si tratta di «un continuo agallare di parole, frasi, canzoni spagnole alla superficie dell'italiano, costante sovratono espressivo che quasi fiacca le strutture razionali dell'italiano».<sup>231</sup> I riferimenti all'infanzia di Aracoeli sono scarsi e privi di contesto, emerge solo qualche personaggio che diventa parte del patrimonio di conoscenze condivise con Manuele, come le caprette Saudade e Abuelita e il gatto Patufè. Nonostante lo spagnolo sia la prima lingua udita da Manuele, in età adulta l'ha completamente dimenticata. Non è un dato da considerare superficialmente, perché lo spagnolo costituisce la sua prima forma di espressione, il primo strumento con cui comunicare in quanto essere umano. Assieme al mondo di tenerezza è scomparso però anche il codice a cui dava espressione, e di questo a Manuele non è rimasto che il ricordo, esausto e ingannevole.

---

<sup>229</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, op. cit., p. 149.

<sup>230</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.122.

<sup>231</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, op. cit., p. 163.

Sui nostri primi tempi nella cameretta di periferia, ancora essa parlava in prevalenza lo spagnolo, specie nei suoi moti istintivi. E certo nel suo discorso, che ora ascolto, riconosco gli accenti spagnoli. Non ne intendo, però, nessuna frase. Ne colgo solo i suoni, che piovono su di me dalla sua bocca ridarella come un tubare dall'alto. E allora d'un tratto mi attraversa una sensazione orribile: quasi che in questo incomprensibile balbettio lei mi significasse un avvertimento che non riesce ad articolare. Questa non è più la mia solita «rimembranza apocrifia»; ma forse è l'anamnesi postuma di un male senza nome, che continua a minarmi da quando sono nato.<sup>232</sup>

C'è poi la lingua fantasiosa e magica con cui comunicano madre e figlio, fatta di parole inventate, creature immaginarie e invenzioni giocose. La forza poetica del loro linguaggio inverte il contesto domestico al tempo stesso lo trasfigura in qualcosa che evade dalla realtà di ogni giorno, perché ha origine dalle piccole cose della quotidianità ma crea vocaboli dell'immaginazione.

Con le sue prime nenie di culla (che furono, in realtà, il primo linguaggio umano da me udito) essa accompagna invariabilmente, in queste mie «rimembranze apocrife» l'atto di porgermi il petto o di dondolarmi. E proprio la sua tenera voce di gola, intrisa di saliva, che mi ricanta all'orecchio quelle sue canzoncine di paese. Essa le mischia con certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti. E in queste, sembra che la sua lingua si scioglia a tenermi un discorso. Sui nostri primi tempi nella cameretta di periferia, ancora essa parlava in prevalenza lo spagnolo, specie nei suoi moti istintivi.<sup>233</sup>

Ma le bellezze più belle, chi le teneva? Io! Dal naso agli orecchi al culillo alle dita dei piedi, non c'era luogo del mio corpo che lei non giudicasse perfetto. E tanto le piacevo, che a volte fra i suoi baci schioccanti mi dava dei morsetti innocui, dicendo che mi mangiava, e decantando i miei vari sapori. [...] Le guance: manzane. Le cosce: pane fresco. I capelli: grappoletti de uvas. A guardare i miei occhi, poi, s'insuperbiva, come a un segnale gaudioso del suo grande sposalizio esotico: los ojos azules la cara morena<sup>234</sup>

Questa lingua conferisce espressione al sentimento che li unisce e al tempo stesso li isola perché si tratta di un codice comprensibile soltanto a madre e figlio. Il mondo dove vivono Manuele bambino e Aracoeli cambia sotto la forza della lingua fantasiosa e variegata attraverso la quale comunicano. La casa e il giardino di Totetaco vengono trasfigurati in senso magico dal loro linguaggio:

Si può supporre che Aracoeli bambina, non avesse mai veduto approdare a El Almendral un carrettino dei gelati. E certo che per lei, non meno che per me, l'apparizione di uno di questi veicoli, a Totetaco, veniva salutata con plauso e gaudio, quasi che, su quattro ruote, ci si presentasse un altare. L'oggetto era dipinto a colori con figure di esseri straordinari ai nostri occhi (trichechi, foche, famiglie di esquimesi) e il gelataio stesso era un ometto affascinante: armato di uno scacciamosche a fettucce di tutti i colori e di un grosso mazzo di campanelli.[...].

Aracoeli e Manuele creano il mondo nel quale agiscono da un lato perché nei confronti delle cose esercitano un'azione eponima che le inventa, dall'altro perché questo loro denominare è risultato del sentimento che li lega. L'amore che la madre dona al figlio prende forma comunicabile attraverso le parole che Aracoeli rivolge a Manuele, e si identifica nel linguaggio condiviso al punto che nelle parole stesse sembra racchiuso il valore di questo rapporto. Le parole del lessico standard perdono il

---

<sup>232</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 13.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p.121.

loro significato esclusivamente denotativo per acquisire sfumature connotative date dall'azione di questo linguaggio. Il risultato è una lingua ricca di riflessione letteraria, in ultima analisi viva e vitale perché è continuamente rimodellata e perché comporta un'intensa attività di fantasia.

Le nostre 1400 giornate a Totetaco sono tutta una balera fantastica, dove il giorno e la notte ripetono i loro giri allacciandosi e rincorrendosi in una coppia ballerina; e attraverso i soffitti e i muri, come fossero d'aria, a passi o a voli circolano le dee. E la nostra Corte domestica dai molti nomi (che sono poi, tutti, nomi di Dio). La nostra Signora de los Reyes, armata di spada. La Virgen del Rocio, vestita d'oro massiccio e rose fresche. La Virgen de las Angustias, recante lo scettro. E nel mezzo la Macarena, dalle lagrime solidificate, quali piccoli sassi. Aracoeli non piangeva mai. Se a me capitava di piangere, essa beveva le mie lagrime coi suoi bacetti («Ah che buone! Sanno di cannella!») Quindi, per asciugarmele, mi carezzava lesta lesta le guance con le sue palme dicendo: «Zape! zape! zape!» Se un cane si affacciava col muso al nostro cancello, essa mi chiamava festante: «Mira! que bonito!» E quando passava un gregge di pecore, o un volo di storni: «Mira! mira! belli!» A tutte le ore, capitava sempre qualche bellezza di passaggio, da mirar.<sup>235</sup>

Alla luce di queste considerazioni la coppia Aracoeli-Manuele può essere considerata doppio dello scrittore, poiché il loro linguaggio ricorda infatti alcune caratteristiche della sua attività, come la capacità di inventare nuove parole, sfruttarne le suggestioni, cogliere e sottolineare significati più profondi.<sup>236</sup> Il potere che questa lingua rivela, suggerisce la persistenza di una ricerca profonda e estesa di Morante nei confronti della letteratura. Se dunque la sua fede nella *pars costruens* della scrittura può risultare ridimensionata rispetto alla produzione precedente, la fiducia nell'elemento primo e essenziale della letteratura, e cioè la lingua stessa, conserva ancora la sua importanza. Il plurilinguismo e il pluristilismo di *Aracoeli* aderiscono alla materia raccontata con una ricerca stilistica che dimostra il persistere, seppure relativizzato, della fede di Morante nella scrittura.

#### 5.4 Le parole come formiche: la dissacrazione della letteratura

Il lavoro di Manuele riguarda in parte la letteratura, essendo incaricato di leggere e eventualmente tradurre testi di uso professionale, «opuscoli o trattatelli divulgativi, di argomento scientifico-pratico, o politico-sociale, o anche istruttivo-mondano».<sup>237</sup> Si tratta di un lavoro che prevede un rapporto con testi di svago o utilità pratica, manuali strumentali o divulgativi. Manuele si occupa quindi di una produzione che non possiede vero valore artistico, ma che all'apparenza non sembra da meno. È un tipo di letteratura svuotata dei suoi significati profondi, perché implica un linguaggio

---

<sup>235</sup> ELSA MORANTE, op. cit., pp.120-12.

<sup>236</sup> A questo riferimento risulta vicino anche il commento alle dichiarazioni d'amore di Eugenio a Aracoeli. Queste parole comunicano il sentimento nella sua interezza, opponendo la loro autenticità al diffuso impoverimento semantico che colpisce le parole nell'epoca contemporanea.

«Ma, dette da lui a lei, le due comuni scadute parole riprendevano integro il loro valore primigenio. Amore significava proprio AMORE, e così mio voleva dire MIO. Nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi; restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l'atto miracoloso, alla resurrezione dei corpi.» (*Ibid.*, p 239)

<sup>237</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 7.

esclusivamente denotativo, non stratificato e simbolico. Manuele afferma di essere stato un appassionato lettore ma in seguito di aver abbandonato questa pratica e di aver perso qualunque interesse nella lettura. La frase «quando ero un lettore» introduce l'argomento presentando la lettura come “magia” che permette di scoprire realtà altre e ampliare i propri confini, offrendo evasione e sogno:

Quando ero un lettore. Così potrebbe intitolarsi una fase della mia vita, che prese inizio con la mia scoperta dei libri e durò fin oltre il collegio, e ancora dopo, e di nuovo ancora dopo, finché è cessata. Mi prende il capogiro se ripenso alla promessa di avventura e smania di esplorazioni e sorprese che una volta veniva a me dalle pagine ancora intonse dei volumi, e dai caratteri di stampa; e alla continua rivelazione (realtà decifrata, oracoli o enigmi stupendi) che mi significavano quelle parole in fila.

È una dichiarazione di valore emozionata, un riconoscimento di importanza che deriva dalla considerazione della letteratura come arte viva e vivificante. Tuttavia queste affermazioni, che inizialmente possono essere lette come sincero elogio, vengono poi ridimensionate e anzi annientate dalla fine della fertile relazione con i testi. La sconsolata confessione della sua perdita assume valore duplice, perché non comporta soltanto un ulteriore impoverimento delle poche gioie di Manuele, ma anche una confessione implicita da parte della scrittrice, che sembra rinnegare la sua attività e sancire il termine della sua relazione con la letteratura: «Da quando non sono più lettore, sarebbe il titolo della ulteriore e ultima fase: dove quei caratteri neri, pullulanti nei fogli a migliaia, solo a vederli mi danno la nausea: come eserciti di formiche su un corpo decomposto».<sup>238</sup>

I libri si offrivano a Manuele come una fonte ricca di interesse e entusiasmo, ma anche questi si sono rivelati un inganno tanto grande quanto le promesse che annunciavano. Come la favola di Totetaco si dimostra una crudele finzione, così la letteratura passa dal rappresentare un mondo ricco e denso di significato a formiche su un corpo in decomposizione. Questo cambiamento di prospettiva comprende vita e morte riassumendo così il percorso di uno scrittore dal punto di vista della lettura. Secondo un procedimento di edificazione e distruzione che riguarda anche gli altri miti presenti nel romanzo, anche il mondo della letteratura viene lodato e in seguito denigrato seguendo quella spinta annichilente che segue sempre il momento positivo e fertile. Ciò sembra rispondere all'esigenza di demolire le credenze del passato, come una volontà di accanirsi contro i sogni e gli ideali in cui una volta si credeva fino a metterli in ridicolo. In *Aracoeli* il passaggio dall'amore e dallo stato di adorazione a quello di ripulsa comprende gli altri cambiamenti collaterali. In questo modo tutte le manifestazioni di separazione, ferita e umiliazione sono riflessi del precedente abbandono materno:

---

<sup>238</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 178.

Il processo di disillusione dell'essere amato da parte dell'individuo divenuto adulto trova così un risvolto linguistico nella figura ora grottesca della persona per un disinnamoramento che, dapprima limitato alla sfera affettivo-psicologica, è diventato poi totale, una sorta di disgusto fisico.<sup>239</sup>

## 6. Creare per distruggere

*Aracoeli* appare costruito su due movimenti successivi di costruzione e distruzione. Il romanzo può essere interpretato nel suo insieme come un'opera che mette in scena la “destituzione” di un ideale: in un primo momento questo viene costruito nei suoi dettagli con completezza, e successivamente viene distrutto seguendo proprio quelle precisioni che costituivano il mito iniziale. Questo perché un'opera di auto-annientamento può essere portata avanti soltanto dopo aver ricostituito l'oggetto nei suoi tratti distintivi, dopo aver conferito quella piena esistenza che si vuole eliminare. Quasi tutti gli elementi del romanzo costituiscono una versione imbruttita o depauperata di una figura o tema alto, con una sorta di gusto dell'auto mortificazione: l'interiorità di Manuele è presentata e esibita apertamente per essere dunque sbeffeggiata e attaccata con ferocia, le illusioni vengono espresse senza risparmiare debolezze e senza mostrare reticenze per poi essere smascherate nella loro fragilità.

E poi, nel séguito, dietro alla brutta sosia contraffatta, anche le altre *Aracoeli* tutte belle mi si dispersero - travolte in quella frana d'ombra - fino a farmisi dimenticare. Accade, per leggi naturali, che certe esperienze fuori di misura, consumate da un io troppo bambino, poi si rigettano dallo stesso bambino in crescita, come le larve dei trapassati dalle tribù selvagge. E così le mie diverse *Aracoeli* s'erano date a una latitanza che pareva eterna; ma era invece, a quanto sembra, un loro gioco a nascondersi. Dopo, esse dovevano più volte affacciarsi di ritorno, ora l'una, ora l'altra, ora intrecciate insieme; ricadendo poi di nuovo nella loro frana d'ombra. I loro periodi di latenza sono stati sempre capricciosi, nella frequenza e nella durata; e nemmeno è impossibile, d'altra parte, che fossero tutti una finta. Forse, mentre mi si pretendeva bandita, chi sa quante volte, invece, *Aracoeli* mi si è presentata in incognito, innominata o camuffata, sotto diversi titoli, sessi, età. Perfino i miei più effimeri incontri serali, di quando a Milano battevo a caccia le strade, potevano essere incarnazioni di *Aracoeli*. Forse, anzi, mai nessun incontro, nella mia vita, è stato un caso. Tutti erano preordinati e recitati da una sola donna. Era sempre *Aracoeli* travestita, che li eseguiva.<sup>240</sup>

Le dichiarazioni contenute in *Aracoeli* sull'uomo moderno e le sue relazioni con gli altri uomini, con il mondo, obbligano a confrontarsi sulle questioni che sollevano dimostrando un'urgente esigenza di riflessione. Mentre si può sostenere una minore riuscita del romanzo rispetto ai precedenti, non si può negare la portata dei problemi chiamati in causa e l'impatto che hanno sul lettore.

In questi “monumenti” al genere del romanzo si cerca di distruggere il mito della grande narrativa ottocentesca, accettandone solo apparentemente i canoni. Resta però il dubbio che poi lo spessore e la coscienza di quel mito letterario stiano, in fondo, troppo a cuore alla scrittrice perché li possa realmente abbandonare.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> STEFANIA LUCAMANTE, op. cit., p.43

<sup>240</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 303.

<sup>241</sup> STEFANIA LUCAMANTE, op. cit., p. 9.



Nel lascito poetico di Morante tuttavia il contenuto di verità viene comunicato attraverso immagini residuali, resti prossimi al dissolvimento, personaggi deboli perché consumati dagli eventi. L'epoca contemporanea sembra non risparmiare nemmeno il bello e il buono, la forza estetica non può più contare su queste qualità per farsi portavoce di verità, è stata anche questa sconfitta da ciò che è laido. L'unica cosa che resta dopo le tragedie del Novecento e i suoi umilianti strascichi sono le macerie, e solo di queste può disporre lo scrittore. Forse però le sue forze riescono a comunicare proprio in virtù della loro minimalità, perché possono trasmettere ancora un senso che resiste perché essenziale, ultimo oltre il quale non c'è più significato. Senz'altro *Aracoeli* è la cicatrice che resta dopo una lotta, ma il fatto che trovi in se stessa la forza di comunicare ancora attraverso ciò che la sostanzia, autorizza a pensare che questi elementi minimi siano ciò che sopravvive, non come lenta putrefazione ma come spiragli. In merito a questa osservazione, le parole contenute in un articolo di Andrea Zanzotto su Eugenio Montale risultano illuminanti: il poeta in veste di critico individua nell'ultima produzione di Montale un cambiamento nel trattamento della scoria e del detrito, da durezza residuale a putrefazione immonda. Tuttavia vi si rileva una forza che si dimostra anche nel caso della natura corrotta che la poesia montaliana sceglie di rappresentare:

Vi persiste infatti un “declamato” che attraversa di forza la negazione che pure porta con sé, [i veri terrori sono] presenti ma non ancora soli in campo, se è pur vero [...] che si può distinguere almeno la voce che li deplora; e li presenti per costringere a un'ultima scelta, con un'estrema intimazione alla responsabilità. È comunque importante che il nadir di una situazione dimostratasi tanto attiva nella poesia montaliana [...] appaia librato [...] nel suo stesso constatare il fallimento; e ciò grazie a un'oggettivizzazione distanziante che si effettua nell'ostinata tensione a un discorso pieno e pienamente strutturato.<sup>242</sup>

Queste parole possono essere valide anche per una riflessione su *Araoceli*, per il quale sembra possibile affermare che nel riconoscere il brutto e il male, possa esistere il modo per vivere il mondo senza subirlo. Uno dei motivi per cui sembra riduttivo affermare che *Aracoeli* costituisca la caduta stilistica e qualitativa dell'opera di Morante, considerandolo come rinuncia totale al valore della letteratura, è la forza che dimostrano i personaggi del libro. Si può senz'altro constatare che la struttura portante di *Aracoeli* appare “scarnificata” rispetto ai romanzi precedenti. Il paratesto né presenta né sostiene i momenti del libro, ma scompare dal romanzo lasciando solo il flusso del testo. Aspetto più importante, non si trova la stessa compattezza di trama, quella padronanza da romanziere ottocentesco che plasma e dirige la materia narrata. Tuttavia i personaggi che si incidono nella pagina con le loro caratteristiche ma soprattutto per loro debolezze, obbligano il lettore a confrontarsi con le proprie dimostrando un forte significato riservato alla scrittura. Nessuno di questi personaggi, in tempi e modi diversi, riesce ad avere la meglio sulle difficoltà della vita, tutti ne restano feriti in modo irrimediabile. È la loro perdita che paradossalmente li rende forti,

---

<sup>242</sup> ANDREA ZANZOTTO, *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)*, in *Fantasie d'avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001.

perché dimostrano il loro essere umani, e in quanto tali, fragili e esposti alla vita: acquistano forza quindi, alla luce di quanto riescono a trasmettere di umano, con quello che questo significa. Nonostante il “secolo della degradazione” sembra che la scrittura possa ancora costituire se non una vittoria almeno un accenno di resistenza alla disintegrazione.

## PARTE TERZA

### 1. Il modernismo e la sua eredità

Nel capitolo ci si concentrerà su due elementi che permettono di avvicinare le scrittrici alla luce dell'opera di Marcel Proust. Il riferimento allo scrittore francese permette di evidenziare le loro personali interpretazioni di contenuti e stile che appaiono nelle più grandi opere del modernismo. Si rifletterà in primo luogo sull'importanza dei ricordi nella narrazione e sul loro trattamento, per concentrarsi poi sulla tecnica delle epifanie, e sul loro significato in rapporto al romanzo.

#### 1.1 Brevi osservazioni sul termine

In anni relativamente recenti la categoria storica e estetica del modernismo è stata oggetto di rinnovato interesse da parte della critica. In particolare ha preso forma l'esigenza di precisare la valenza di questo termine per la letteratura italiana e di indagare il suo rapporto con quest'ultima. Tra i vari sviluppi si rileva la volontà di riflettere sulla possibile esistenza di una corrente modernista italiana, ipotesi che permetterebbe di valorizzare alcuni importanti scrittori alla luce di un confronto europeo. Il numero 63 della rivista «Allegoria» tratta l'argomento offrendo il contributo di numerosi studiosi, e costituisce uno strumento essenziale per fare chiarezza in merito. Una prima osservazione sul concetto di modernismo riguarda la varietà di significati che si è soliti associare al termine, legata anche alla sua diversa diffusione geografica e fortuna critica. Il vocabolo è valido soprattutto per l'ambito anglosassone, anche se con differenti applicazioni cronologiche, ma in Italia stenta a trovare sufficienti consensi. Questo è dovuto in primo luogo al persistere della categoria genericamente “decadente”, il cui impiego permane nonostante ne siano stati resi evidenti i limiti. Numerosi interpreti hanno infatti rilevato la differenza sostanziale che esiste tra una produzione che pretende di essere moderna per programma, e invece una che appare in linea con i più grandi scrittori d'Europa. In altre parole appare evidente che il generico estetismo decadente che caratterizza i primi decenni del Novecento italiano non abbia abbastanza coscienza espressiva da dare vita a nuove poetiche. La distinzione è tra la ricerca di una modernità che si distanzi dalla letteratura precedente con intento programmatico, e un recupero della migliore tradizione per una nuova interpretazione in senso moderno:

Solo autori come Svevo, Pirandello, Tozzi, Montale e Saba, ricomponendo le forme letterarie della tradizione, riescono a beneficiare di questo clima espressionistico e, superandone i limiti, costruiscono strutture in accordo con il modernismo europeo.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> VALENTINO BALDI, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria», XXIII, 63, gen-giu 2011, p. 73

Il modernismo si configura infatti come una ripresa critica e consapevole della tradizione precedente per rapportarsi alla modernità con una nuova visione. Da un lato la concentrazione sulla coscienza comporta un rivolgersi della narrazione all'attività psichica, ma dall'altro l'attenzione nei confronti della realtà esterna permane dando vita a diverse configurazioni della stessa. Il mezzo espressivo della scrittura ricopre in questo quadro un ruolo centrale, perché la rappresentazione della realtà attraverso il linguaggio letterario ha insita una discussione sulla forma e sulla concezione della letteratura. A questo proposito sembra importante osservare che il modernismo non intende distaccarsi dalla realtà, ma al contrario indagarne lo strato interiore. Si tratta di un genere diverso di realtà, ma che corrisponde a qualcosa di esistente a tutti gli effetti, e cioè proprio al mondo intimo. Le opere moderniste comprendono gli aspetti più diversi dell'esistenza siano essi solenni o umili, non escludono il dato reale ma al contrario lo approfondiscono. L'errore del pensare il modernismo separato dalla realtà consiste nell'associare alla sfera interiore una minore forza o concretezza rispetto a ciò che accade esternamente, quando invece la rappresentazione che gli scrittori ne danno è estremamente attenta al dato interiore e reale. Questo aspetto implica l'esistenza di un'importante relazione tra realismo e modernismo che sfocia nell'apparente paradosso della formula "realismo modernista". Tale definizione è desunta da Riccardo Castellana<sup>244</sup>, ma è presente in maniera implicita anche nell'opera di Erich Auerbach, nel senso di una rappresentazione che tenga conto dei dettagli minimi apparentemente privi di importanza e in verità portatori di un significato ulteriore: «molti scrittori rappresentano i piccoli fatti insignificanti per amore dei fatti stessi, o piuttosto quale fonti di motivi, di penetrazione prospettica in un ambiente, in una coscienza o nello sfondo del tempo».<sup>245</sup>

Come è già stato accennato, l'appartenenza di Virginia Woolf al modernismo è unanimemente riconosciuta da parte della critica. A partire dall'analisi di Auerbach, che non utilizzava esplicitamente il termine modernismo, i temi e le forme dei romanzi woolfiani sono stati interpretati come veri e propri modelli di tale poetica. Per quanto riguarda Elsa Morante, la sua produzione viene generalmente classificata come realista o neo-realista, perché il contenuto e lo stile dei suoi romanzi è spesso apparso molto vicino a una rappresentazione fedele della realtà. La sempre più crescente importanza della storia e poi delle vicende contemporanee nella scrittura di Morante sembra rafforzare quest'opinione. Tuttavia può esserle affiancato un tipo di sguardo diverso che prenda in considerazione altre caratteristiche della sua scrittura, ad esempio la concentrazione sui moti dell'anima e sull'irrazionalità. Come risulta evidente soprattutto dalla lettura di *Aracoeli*, l'affastellamento delle epoche vissute da Manuele, i suoi ricordi e le sue

---

<sup>244</sup> RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del realismo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-44.

<sup>245</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000, p. 331.

immaginazioni, costituiscono un'indagine profonda della psiche umana condotta con estrema volontà mimetica. Inoltre l'attenzione rivolta agli stati di coscienza e sogno, l'importanza attribuita all'osservazione svelante della realtà, costituiscono altri due elementi che possono essere considerati come spinte moderniste.

Sembra possibile quindi parlare di una tensione neo-modernista nella scrittura morantiana che fornisce la base per un confronto con Virginia Woolf non solo sui temi, ma anche sulle forme. Proprio le affermazioni contenute nell'ultimo capitolo di *Mimesis*, direttamente riferite all'opera di Virginia Woolf e Marcel Proust, sembrano poter valere anche per la scrittura di Elsa Morante, soprattutto nel caso del suo ultimo romanzo.

[nel modernismo] si ha fiducia invece che qualunque fatto nella vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini; si ha fiducia maggiore nelle sintesi, ottenute con l'esaurire un fatto quotidiano, piuttosto che nella trattazione completa in ordine cronologico.<sup>246</sup>

La comunanza di interesse e alcune specifiche realizzazioni testuali di Woolf e Morante spingono a riflettere sull'esistenza di una profonda affinità che deriva in primo luogo dalla loro simile attitudine nei confronti della realtà da rappresentare e dal suo rapporto con la scrittura.

## 1.2 La memoria attraverso la *Recherche*

*Mrs. Dalloway* presenta caratteristiche che lo identificano come un'opera in sintonia con le poetiche del modernismo. Questo fatto è rafforzato anche dalla conoscenza di Proust da parte dell'autrice, che ne ammira in particolare «l'unione dell'estrema sensibilità con l'estrema tenacia».<sup>247</sup> Anche se la rappresentazione della mente umana trasmette un'idea di dispersione e incertezza come se mancasse un fondo di coerenza e stabilità, in *Mrs. Dalloway* i ricordi svolgono un fondamentale ruolo addensante e ricompositivo. Il passato e la capacità di ricordare forniscono in un certo senso il precedente necessario che riunisce la varietà delle non sempre coerenti parti di carattere. Nel romanzo il passato dei personaggi e il loro cambiamento nel tempo sono sempre presentati con senso del dettaglio significativo o del gesto-simbolo, non in quanto trascorsi ma ancora “esistenti” per gli effetti nel presente: «In *Mrs. Dalloway* she feels no necessity to supply the experience before presenting it as a memory. [...] The only Clarissa that exists is Clarissa here and now. She does not emerge from her past; she brings her still existing past with her».<sup>248</sup>

La memoria appare in quest'ottica come fondamento della personalità, necessaria per la sua azione nel presente e per “motivare” i comportamenti, ma anche per conferire un'essenziale unità di carattere ai personaggi. Il loro sviluppo nel tempo, dato più per impressioni che per accurati

<sup>246</sup> ERICH AUERBACH, op. cit., p. 332.

<sup>247</sup> VIRGINIA WOOLF, *Diario di una scrittrice*, Torino, Einaudi, 1979, p. 108.

<sup>248</sup> JOSEPHINE O'BRIEN SCHAEFER, op. cit., p. 93

resoconti di evoluzione, fa pensare alla memoria come una facoltà che permette all'uomo di riunire le varie parti di sé. Un aspetto che avvicina il romanzo al ciclo proustiano è il ritorno di alcuni momenti essenziali del passato nel presente dei personaggi. Questi momenti già trascorsi riappaiono attraverso una sollecitazione improvvisa che li richiama alla mente, e dimostrano la loro persistenza nella vita attuale. *Mrs. Dalloway* si apre con una di queste reminescenze, sotto il segno di quell'inquietudine del vivere che caratterizza Clarissa:

For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen [...]<sup>249</sup>

Oltre a questi ritorni del passato, ci sono le immersioni nel presente che possono essere chiamate epifanie. La poetica delle epifanie è fondamentale per tutte le opere della maturità di Woolf, e risponde al clima del modernismo europeo. Le epifanie agiscono nel romanzo costituendo dei passaggi a metà via tra il pensiero analogico e il sentimento-impressione, movimentando la narrazione che dilata le sfere dei personaggi singoli e le unisce nella comune capacità di percepire. È attraverso questa comunicazione muta e invisibile che il romanzo trova in chiusura il suo senso ultimo, in uno di quegli istanti che avvicinano personaggi lontani nel nome di un sentimento comune. In questi casi il momento di intensa consapevolezza non è rivolto verso un evento già accaduto, come avviene ne *À la recherche du temps perdu* ma su una dilatazione del tempo presente. Questa costituisce una pausa nel flusso narrativo e comporta un approfondimento nella personalità del personaggio, perché può rivelare aspetti non visibili della sua sensibilità. Le epifanie nel romanzo costituiscono dei punti di conquista del senso, hanno durata limitata ma preludono all'epifania finale di Clarissa. Parlando dell'influenza di Marcel Proust su *Mrs. Dalloway* Jean Guiguet spinge a procedere con cautela nel tracciare collegamenti diretti, in quanto ritiene più corretto parlare di una stretta parentela tra i due scrittori, «not a matter of influence but of a complex coincidence, consisting on the one hand of the analogy between two temperaments (which was not the case with Joyce) and on the other of the exploitation of a common fund of ideas and theories which were in the air».<sup>250</sup>

La conoscenza dell'opera proustiana da parte di Morante emerge fin da una sua annotazione nel *Diario 1938*: «Si può dunque fare una *recherche* anche nel territorio del sogno. Reminescenze improvvise ci aprono paesaggi ed eventi sognati e poi scomparsi nella memoria».<sup>251</sup> In queste parole appare la volontà di affiancare alla riflessione sulla memoria l'attenzione ai processi del

<sup>249</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 3.

<sup>250</sup> JEAN GUIGUET, op. cit., p. 247.

<sup>251</sup> ELSA MORANTE, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. 12.

sogno; entrambi elementi che hanno estrema importanza nei romanzi morantiani, e si costituiscono come fondanti per il processo della scrittura. Sia in *Menzogna e sortilegio* che nell'*Isola di Arturo* i protagonisti intraprendono un percorso di rammemorazione e riflessione sull'infanzia, associando ai semplici ricordi l'elemento onirico. Anche nel ciclo proustiano è possibile ritrovare lo stesso andamento, in cui ai momenti di veglia e ricordo consapevole se ne alternano altri di diverso tipo. Il sogno e lo stato di semi-incoscienza che lo precede o segue, comportano la presenza di tecniche narrative che rendano conto di questa realtà parallela, in un'alternanza tra recupero cosciente e affiorare di ricordi. Sembra dunque agire nella scrittura di Morante «il modello proustiano dell'intermittente ritorno al presente incidente sul passato, reso sommario e squallido nel resoconto dell'effettivo accadimento dei fatti».<sup>252</sup>

Come è stato analizzato, in *Aracoeli* il contatto tra il passato e il presente è dato da una sensazione fisica che riattiva la memoria: «La memoria, in certi stati morbosi, è un corpo malmenato e livido, che può risentire un semplice contatto come una percossa».<sup>253</sup> Tuttavia a differenza della epifanie woolfiane, in questo caso non conducono a una conquista di senso ma a una sconfitta; resta infatti una differenza per così dire materica tra la concezione delle epifanie moderniste e il loro trattamento in *Aracoeli*. In questa tecnica dove si alternano spunti modernisti e espressionisti, la conquista di un senso è infine frustrata con totale disillusione. Non solo non conducono a una scoperta propulsiva e positiva ma denunciano uno stato di corruzione e scempio che invade ogni campo della vita umana. Il romanzo termina con la fine di ogni illusione sulla positività della memoria, che si rivela essere una rappresentazione falsa di una mente distorta. Sembra quindi possibile parlare di “epifanie vuote”, di grandi promesse all'apparenza in grado di riscattare coloro che le vivono ma che si rivelano costruzioni illusorie.

Per valutare la diversità sostanziale delle epifanie nei due romanzi, risulta interessante confrontare due momenti del testo in cui i protagonisti si trovano soli nella loro stanza. La solitudine pensante in cui si trovano immersi presuppone un momento successivo di consapevolezza che conduce però a esiti opposti: se in *Mrs. Dalloway* Clarissa porterà a compimento le intuizioni sul senso della vita fino a quel momento presentate dal romanzo, in *Aracoeli* Manuele vive la prima delle delusioni del suo viaggio di recupero salvifico. La sequenza in cui Clarissa si ritira nella sua camera conferisce dimensione fisica e simbolica a quanto costituisce un'immersione nella propria interiorità, in un certo senso una chiamata a raccolta delle energie personali per superare una difficoltà. L'intimità mentale corrisponde all'intimità della stanza, dove Clarissa si isola volontariamente per pensare al

---

<sup>252</sup> STEFANIA LUCAMANTE, op. cit., p. 45. Franco Fortini invece segna tutta la distanza che separa *Aracoeli* dalla *recherche*, soprattutto perché nel caso di Manuele «il recupero del passato lo condurrà solo ad acquisire un futuro d'ombra e di mucillagine», FRANCO FORTINI, op. cit., p. 243.

<sup>253</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 57.

suicidio di Septimus: il suo momento di attesa e di riflessione si rivela una scoperta esistenziale che le permetterà di proseguire nella sua vita. La stanza si carica dunque di valori positivi, costituendo una sorta di reificazione della sua interiorità, per certi versi corrispondente a quell'idea di autonomia e indipendenza proposta da *A room of one's own*. In un polo opposto si situa la camera d'albergo dove Manuele dormirà una notte prima di partire per Almendral. L'aspetto trasandato e malsano della stanza anticipa con la sua negatività la spiacevolezza del sogno che Manuele farà appena addormentato. L'isolamento del protagonista porta con sé solo un incubo costruito intorno a una cerimonia di "scoprimento" alla quale assiste un pubblico spaventoso e allucinante, in un crescendo drammatico che Manuele non avrà il coraggio di guardare. La stanza non si configura né come rifugio né protezione, ma anzi offre il primo esempio delle sconfitte dolorose che segneranno il suo viaggio. Non c'è nessuna distinzione tra il mondo esterno e lo spazio delimitato dell'albergo, perché il malessere di Manuele non lascia spazio per un momento di positività: la riflessione privata non conduce a una scoperta perché è risultato di una mente malata, consapevole di esserlo ma incapace di rigenerarsi.

### 1.3 Messaggi pubblicitari: la finta poesia

Come è già stato osservato, la centralità dei processi psichici nel romanzo non impedisce a Woolf di inserire degli elementi storico-sociologici in *Mrs. Dalloway*. Sono presenti anche riferimenti al mondo della pubblicità, ai suoi albori durante la scrittura del romanzo. Tuttavia tali riferimenti stupiscono per l'anticipazione di scenari futuri delle società contemporanee, pervase dai messaggi commerciali. Questi scorci sulla pubblicità colpiscono perché riescono a smascherarne parte del funzionamento della società dei protoconsumi, e perché dimostrano l'intuizione del potere comunicativo della parola in senso economico. L'associazione della pubblicità all'ora rimanda alla moderna gestione dell'orario in un quadro di produzione industriale, per la quale la parcellizzazione del tempo e il suo impiego sono essenziali.

But Rezia Warren Smith cried, walking down Harley Street, that she did not like that man. Shredding and slicing, dividing and subdividing, the clocks of Harley Street nibbled at the June day, counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion, until the mound of time was so far diminished that a commercial clock, suspended above a shop in Oxford Street, announced, genially and fraternally, as if it were a pleasure to Messrs. Rigby and Lowndes to give the information gratis, that it was half-past one. Looking up, it appeared that each letter of their names stood for one of the hours; subconsciously one was grateful to Rigby and Lowndes for giving one time ratified by Greenwich; and this gratitude (so Hugh Whitbread ruminated, dallying there in front of the shop window), naturally took the form later of buying off Rigby and Lowndes socks or shoes.<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> JOSEPHINE O' BRIEN SCHAEFER, op. cit p. 84



In questa sequenza emerge anche un certo tono ironico che è caratteristica meno evidente ma costante della scrittura woolfiana, e che assume una sfumatura amara per la vuotezza di significato celata dalle insegne. La promessa di benessere che le merci incarnano contrasta con lo stato d'animo di Lucrezia, spaventata per il suo futuro con Septimus. Il *wit* di Virginia Woolf rileva nell'uso simbolico della lingua commerciale una promessa di significato poi disattesa, come dimostra la sequenza dell'aeroplano. Septimus e molti altri personaggi vengono uniti dall'interesse verso le scritte che vengono tracciate nel cielo, provando a indovinare le lettere che le compongono. Septimus le guarda affascinato, aspettando di carpire il significato essenziale che crede possano comunicare, ma infine il messaggio si rivela molto meno di quanto si aspettasse, poiché si tratta di una pubblicità di caramelle:

The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky! Every one looked up. Dropping dead down the aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose, and whatever it did, wherever it went, out fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters. [...] So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and bestowing upon him in their inexhaustible charity and laughing goodness one shape after another of unimaginable beauty and signaling their intention to provide him, for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty! Tears ran down his cheeks. It was toffee; they were advertising toffee [...].<sup>255</sup>

In *Aracoeli* si ritrovano procedimenti di disillusione che assomigliano molto a quelli appena esposti. L'epoca di scrittura lo inserisce all'inizio della vera civiltà dei consumi, ed è pervaso dall'inaridimento in senso sensibile e spirituale che comporta. La presenza della pubblicità, sia come riferimento esplicito che paragone allucinato, costituisce una corrente portante del romanzo. La pubblicità è irrealità nel senso di finzione artificiale, costruzione ingannevole che mira solo al guadagno, indipendentemente dalle qualità che garantisce. Per tale motivo può essere considerata un fattore centrale nel tema della degradazione del linguaggio, perché sfrutta la sua potenzialità per instillare un desiderio spesso superfluo:

Improvvisamente, una VERA visione mi fa sobbalzare sul sedile. Lungo la rambla di massi, altissimo contro le nubi è apparso un immenso toro nero. Ma come la corriera lo ha sorpassato, esso mi si rivela per una sagoma pubblicitaria piatta, bianca sul rovescio, che porta stampata a grandi caratteri scarlatti la marca di un whisky spagnolo.<sup>256</sup>

In altre sequenze del romanzo la poesia viene addirittura associata esplicitamente alla logica dei consumi, secondo quel processo di destituzione dell'ideale che è già stato delineato. Nell'epoca contemporanea la pubblicità è l'unica forma possibile per la poesia, finta e svuotata di ogni

---

<sup>255</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., pp. 16-18.

<sup>256</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 131.

significato profondo dal bagaglio di falsi valori e ingannevole genuinità. Ecco allora che la fertile polisemia delle parole diventa sterile serialità:

Costui fu il primo poeta italiano da me incontrato. Si esprimeva solo in versi e rima, annunciandosi, per solito, con questo grido:

*Qui c'è il Regno del Gelo zuccherato!*

*Tutto crema e cioccolato!*

Indi, nel corso del suo commercio, ripeteva a intervalli:

*Chi vuole il Cono!*

*Corri ch'è buono!*

E proclamava, con voce immensa:

*A Roma superbo sorge*

*Il Gelato Cono Norge!*

Quest'ultimo distico era lo slogan di una marca di coni Gelati - *Norge* - che allora appunto stava in commercio; e a me pareva un capolavoro della poesia.<sup>257</sup>

#### 1.4 Il valore conoscitivo della descrizione e il senso del pittorico

Nella scrittura woolfiana la descrizione è significativa come concreta espressione della sensibilità percettiva, e merita una riflessione sul suo rapporto con la forma scrittura. In *Mrs. Dalloway* le sequenze descrittive indicano una profonda osservazione della realtà che attraversa il dato materiale per trovare altri significati. Questa essenza alla quale si cerca di avvicinarsi è una sensazione-pensiero che nasce dall'oggetto ma si sviluppa oltre. Il risultato di questa osservazione, tanto attenta da perdere precisione di visione ma da consentire uno stadio ulteriore di significato, ha una somiglianza con i fenomeni allucinatori descritti in *Aracoeli*. L'allucinazione infatti fa parte del processo visivo in entrambe le opere come secondo livello dell'osservazione, ma assume diverse sfumature. In *Aracoeli* è dotata infatti da quella componente di malattia e degenerazione che è essenziale nel romanzo. L'immagine-visione assume in *Mrs. Dalloway* un valore costitutivo, essendo l'associazione visiva una delle più frequenti tra quelle che determinano l'azione della coscienza. Le descrizioni rivelano una grande attenzione al campo cromatico, al valore del colore in senso pittorico, tanto da rendere possibile un'interpretazione nell'ambito della vicinanza di pensiero e sensibilità con Roger Fry. I colori sono espressione delle relazioni tra le cose, per questo cambiano quando gli elementi entrano in contatto. L'associazione tra tinte anche distanti che valorizza il rispettivo potere cromatico è poi una delle scoperte fondamentali della pittura dei *fauves* e che verrà in seguito accolta dall'espressionismo per essere voltata in senso drammatico.

There was nobody. Her words faded. So a rocket fades. Its sparks, having grazed their way into the night, surrender to it, dark descends, pours over the outlines of houses and towers; bleak hillsides soften and fall in. But though they are gone, the night is full of them; robbed of colour, blank of windows, they exist more ponderously, give out what the frank daylight fails to transmit—the trouble and suspense of things conglomerated there in the darkness; huddled together in the darkness; reft of the relief which dawn brings

---

<sup>257</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.132.

when, washing the walls white and grey, spotting each window-pane, lifting the mist from the fields, showing the red-brown cows peacefully grazing, all is once more decked out to the eye; exists again.<sup>258</sup>

Going and coming, beckoning, signalling, so the light and shadow which now made the wall grey, now the bananas bright yellow, now made the Strand grey, now made the omnibuses bright yellow, seemed to Septimus Warren Smith lying on the sofa in the sitting-room; watching the watery gold glow and fade with the astonishing sensibility of some live creature on the roses, on the wall-paper.<sup>259</sup>

La descrizione è il modo di esprimere la contemplazione, e di conseguenza comunica quel sentimento di resa al reale per coglierne l'essenza, disposizione che può essere accompagnata da sentimenti benefici o negativi. La descrizione della luce viene definita anche in senso di volume, perché associata alla tridimensionalità secondo un altro procedimento che ne avvicina il trattamento alla pittura. Questo è evidente nelle apparizioni di Sally, identificata con la luce: «She was wearing pink gauze—was that possible? She *seemed*, anyhow, all light, glowing, like some bird or air ball that has flown in, attached itself for a moment to a bramble».<sup>260</sup>

As they looked the whole world became perfectly silent, and a flight of gulls crossed the sky, first one gull leading, then another, and in this extraordinary silence and peace, in this pallor, in this purity, bells struck eleven times, the sound fading up there among the gulls.<sup>261</sup>

La descrizione nella scrittura morantiana non ha funzione soltanto descrittiva ma agisce come strumento d'analisi delle realtà umane, approfondendo la costruzione attraverso un'osservazione precisa e acuta. Anche in *Aracoeli* la descrizione ricopre una funzione conoscitiva, e presenta la caratteristica associazione di sfera concreta e immateriale. Questo aspetto è evidente soprattutto nel caso delle dittologie aggettivali, nelle quali la sfera caratteriale si unisce alla materialità dell'aspetto.<sup>262</sup> Tale qualità riguarda tutta la produzione di Morante, al punto da poter considerare la convivenza di fisicità e simbolicità come un nucleo radiante di tutti i suoi romanzi. Il senso della vista ricopre nella descrizione una funzione preponderante, come è stato reso evidente dall'episodio degli occhiali. A questo riguardo è interessante notare come la visione positiva del mondo sia determinata dall'incapacità di vederlo come appare realmente, perché corrisponde al periodo in cui Manuele non porta ancora gli occhiali; la considerazione della realtà come benefica deriva da una vista che lo rende tale perché è imprecisa. Viceversa la visione precisa del mondo viene con la correzione della miopia. Nel momento in cui Manuele lo guarda attraverso gli occhiali si rivela brutto e minaccioso. Allo stesso modo i dettagli che venivano riconosciuti e accettati all'inizio del romanzo, diventano segnali minacciosi dello strazio da cui la vita non è protetta. Nelle descrizioni dei personaggi, alcuni tratti vengono isolati e scelti per evidenziare certe caratteristiche, e la loro

<sup>258</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 19.

<sup>259</sup> *Ibid*, p. 182.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>261</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>262</sup> Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», a. 21, n. 47-48 (giu.-dic. 1994).

enumerazione partecipa alla conoscenza tra elementi morali e fisionomici. Sembra possibile parlare di correlativi oggettivi che strutturano i ritratti, elementi concreti che significano qualcosa di non visibile all'esterno; non hanno né funzione accessoria né di colore, e conferiscono allo stile di Morante quella personale precisione nell'individuare tratti della natura umana in modo fulminante. Esempio a questo proposito è il trattamento della barba di Manuele:

E il mio destino è stato di diventare uno dei maschi più deturpati dalla barba fra quanti ne esistono. Anche con la rasatura, sulla pelle mi rimane la sua chiazza sporca, di un colore di polvere nera; e poche ore bastano a farla rinascere in tumulto, come un'invasione. Non è la vegetazione ardente, florida e allegra, che cresce sui volti coloriti dei giovani bagnanti o marinai; ma un'erba maligna, nutrita da un sangue viziato e torpido: come nei carcerati o nei matti o in chi veglia la notte.<sup>263</sup>

La barba, il simbolo immediato della virilità viene rappresentata come una patina malsana, diventa reificazione di una maturità scaduta, una crescita che il protagonista non vuole accettare perché lo deturpa, cifra esteriore di un malessere interno. I tratti fisici diventano rappresentazioni materiali del carattere, in un certo senso manifestazioni "somatiche" della personalità, in quanto alla materialità vengono conferiti valori che oltrepassano il suo darsi concretamente. Anche la descrizione di Daniele si avvale della stessa tecnica, ma insolitamente la attua in senso positivo, dando vita a una delle poche sequenze serene e piacevoli del romanzo:

L'attendente Daniele era un marinaretto di prima leva, il quale, alla faccia, dimostrava meno della sua età (venti anni). Aveva la pelle liscia, ancora fresca d'infanzia, di un colore bruno mescolato appena di rosa. Gli occhi grandi, di un turchino violaceo che sembrava un poco bagnato di latte, guardavano tutti quanti con uno stupore fiducioso e ingenuo. E pure a dargli motivo di risentirsi, la sua risposta era sempre un sorriso di limpida mansuetudine: come se in tutti gli abitanti della terra lui non vedesse altro che giustizia e benevolenza. [...] Di statura, Daniele non era alto, ma vigoroso di muscoli, elastico. E nel prestarsi volentieri a varie faccende casalinghe riservate di regola alle donne (spazzare, lavare i piatti, rifare i letti) si muoveva con una speciale grazia virile, come a un'atletica libera, o gara sportiva. Per lavare i vetri in alto, montava sulla scaletta in due balzi, come su un albero; e per lustrare i pavimenti non usava uno straccio, ma due: scivolando e volteggiando rapidissimo sui due piedi come nello slalom.<sup>264</sup>

L'aspetto cromatico è espressione dell'energia contenuta nelle manifestazioni vitali. Nel suo scritto *Il beato propagandista del Paradiso*, Morante definisce i colori come un «regalo della luce, che si serve dei corpi (come la musica degli strumenti) per trasformare in epifania terrestre la sua festa invisibile».<sup>265</sup> Anche intuitivamente d'altronde il colore esprime la vita e l'energia, ma poiché in *Aracoeli* la vita appare fondamentalmente basata sul dolore, nel romanzo si fa portavoce anche della sofferenza. Quanto è generalmente rappresentato dai colori come vitale, nel romanzo esibisce l'unica sua manifestazione possibile, lo strazio. Rispondono a questa volontà le esplosioni di colore

---

<sup>263</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 73.

<sup>264</sup> *Ibid.*, pp. 218-219.

<sup>265</sup> ELSA MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, p. 132.

che accompagnano le allucinazioni di Manuele, e che richiamano l'uso cromatico dei quadri espressionisti:

Qua il mio cervello si mutò in una sorta di centrale impazzita, corsa da lampi di colore acceso, e da vociferazioni mielate e stridule. Per quanto bendato, io *vedevo* adesso la scena del «Tribunale»: luogo piatto e senza pareti, di una luce accecante, dove scattavano in serie degli enormi pupazzi «mimetici» simili a marziani, con romboidi e triangoli al posto dei visi.<sup>266</sup>

L'inizio, col primo sopore, forse è stato solo un effetto maligno della luce elettrica che mi batte sulla testa. E uno scoppio di linee spezzate, bolli e romboidi dai colori abbaglianti, che si scontrano nel campo nero delle mie orbite, picchiandomi le tempie fino alla nausea: quando finalmente, calando nel sonno, si sono composti in una figura di pallore e di riposo.<sup>267</sup>

Queste ultime osservazioni spingono a confrontare alcuni effetti di stile presenti in *Aracoeli* con un autore molto amato da Morante, Paolo Volponi. L'autore si dimostra sempre attento al valore cromatico, con una padronanza di conoscenze ed espressioni che rende le sue descrizioni profondamente rappresentative. Nel suo romanzo *Il pianeta irritabile* è possibile riscontrare un trattamento dei colori che assomiglia a quello delineato in *Aracoeli*.

## 1.5 Inclusione e creaturalità

Le riflessioni di Erich Auerbach sulla presenza del tragico sublime nella realtà umile e quotidiana sembrano adattarsi efficacemente al trattamento dei temi e dei personaggi in entrambe le opere considerate. I concetti espressi in *Mimesis* risultano validi in questa comparazione sia per una caratteristica essenziale dei due romanzi, che offrono un'esperienza del mondo totale e profonda, sia per l'importanza estrema conferita a elementi concreti minimi o “bassi”, con intento creaturale.

L'intento di avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone (e in momenti diversi) è una caratteristica essenziale del procedimento moderno qui trattato [...].<sup>268</sup>

Quanto avviene in esso, si tratti di vicende esteriori o interiori, riguarda, sì, personalmente le persone che lo vivono, ma proprio per ciò riguarda anche quanto negli uomini in genere vi è di elementare e universale.<sup>269</sup>

La scelta del critico stilistico di una sequenza di *To the lighthouse* di Virginia Woolf come esempio di poetica modernista, delinea la presenza di un tono inclusivo che si prende carico di tutti gli aspetti del reale, e li fa convergere in una rappresentazione sfaccettata da tanti impulsi e reazioni interiori e esteriori. Tali caratteristiche si ritrovano anche in *Mrs. Dalloway*, in una sorta di sentimento di estasi e timore che non rinuncia a guardare le diverse manifestazioni del reale cercando la migliore espressione per trasmettere la vita. Il momento viene ritratto attraverso la sua

---

<sup>266</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 161.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>268</sup> ERICH AUERBACH, op. cit., p. 320.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 337.

atmosfera, alla quale partecipano i pensieri di ieri e di oggi e i dati materiali. Sembra possibile parlare di un vero sentimento di inclusione che riguarda la scrittura di Virginia Woolf, intendendo con il termine un criterio di presa in causa della vita in quanto forza che si manifesta nei dettagli minimi della realtà. A partire da elementi naturali come la luce, l'acqua, le foglie, o materiali come un'auto, un aereo, la scrittura si apre comprendendo questioni esistenziali e senza tempo, come cono dal particolare all'universale. Costituisce infatti una cifra stilistica del romanzo la presenza sia di elementi materiali piccoli e solo apparentemente prosaici, affiancati da improvvise sequenze su spazi immensi, o nelle profondità marine o nei paesaggi a volo d'uccello. Il termine "inclusione" risulta valido non solo per descrivere la modalità di scrittura, ma anche per delineare il significato sotteso a questa tecnica, nel senso di una tensione verso il riconoscimento e l'accettazione consapevole dei molteplici aspetti della vita. Tale tecnica espressiva diventa vera e propria funzione attraverso il comune sensorio di Septimus e Clarissa, rispettivamente come intuizione non conclusa e come attuazione. L'inclusione si manifesta nella scrittura woolfiana come sguardo panoramico sulla realtà che se inizialmente sembra anticipare una resa a ciò che vi è di maligno, si rivela infine accoglienza e comprensione. Inoltre in *Mrs. Dalloway* il tragico appare in forme per così dire dimesse, in persone con limiti che le rendono molto distanti da una generica grandezza eroica. Similmente, la vittoria di Clarissa sulla paura della morte è affidata a piccoli valori del quotidiano, e non al solenne o grandioso, seguendo quell'affidamento alla realtà bassa rilevato da Auerbach come costitutivo del realismo moderno. Il termine inclusione vale anche per la disparità di argomenti che entrano a far parte del romanzo, come è stato evidenziato precedentemente riguardo agli eventi storici. A questo proposito Vito Amoroso interpreta *Mrs. Dalloway* come «un dramma più vasto di quello delle sottili e umbratili vicende narrate, quello di un'intera generazione culturale, il dramma stesso di una cultura e di una concezione del mondo, liberale e altamente civile, razionale e illuminata di fronte all'improvviso e incomprensibile affacciarsi di una realtà irrazionale, ontologicamente malefica [...]».<sup>270</sup>

Il concetto di inclusione sembra applicabile anche alla scrittura di *Aracoeli*, in particolare per le vertiginose aperture del narrato all'universo, al confronto dell'anima umana con lo spazio insondabile, alla ricerca di risposte di ordine più ampio, anche nell'infinito delle forze naturali. A questa caratteristica se ne unisce un'altra di impatto maggiore e evidenza più nitida, per il quale risulta imprescindibile il riferimento alla creaturalità, secondo grande concetto presente in *Mimesis*. L'ottica creaturale di Morante conferisce uguale profondità a realtà umili e nobili, e prende forma soprattutto attraverso la materialità del corpo. Anche se l'atmosfera di questa disposizione cambia nella corso della sua produzione, si tratta di una delle caratteristiche più personali della scrittrice che

---

<sup>270</sup> VITO AMOROSO, op. cit., p. 146.

risponde nel profondo alla sua concezione poetica. In particolare il corpo sembra possedere una purezza precedente la razionalità che garantisce una sua bontà insita, concepita in senso salvifico fino a metà degli anni Sessanta. In *Aracoeli* questo valore persiste solo nell'ambito della maternità, attraverso la quale la materialità nel rapporto con la madre viene sublimata e investita di valori morali. Alcuni critici denunciano eccessi di sentimentalismo nel trattamento di questo tema, come nel caso delle rievocazioni materne o della sequenza con Pennati. Altri invece rilevano la presenza in *Aracoeli* di un tono troppo patetico e d'autocommiserazione nei monologhi di Manuele.

Da offrire non ho niente. Nessun addobbo da sfoggiare sulla mia vergogna: nemmeno un campionato d'ultima serie, un qualche miracolo da poco, una canzonetta alla radio. Io sono un pupazzo borghese disarmato e sfasciato, una sagoma da tiro a segno. Possiamo riderne insieme, Aracoeli! Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimangiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa.<sup>271</sup>

Se è pur vero che in questi casi la scrittura tende a un'esasperazione dei sentimenti, può essere interessante interrogarsi sulla consapevolezza di questo effetto da parte dell'autrice. Sembra possibile avanzare l'ipotesi che Morante ricercasse anche questa sfumatura, nel nome di una totale aderenza all' "integrità della realtà". Il romanzo comprende e rappresenta alcune delle cose migliori della vita umana e alcune delle sue peggiori, tendendo alle massime questioni esistenziali. La disposizione creaturale comporta però che in *Aracoeli* le debolezze dell'uomo non siano edulcorate ma descritte senza tralasciarne miserie e meschinità, esibendo ciò che hanno di ridicolo o di ossessivo. La loro ammissione avviene in un'ottica di compassione e pietà e non di condanna o spregio. Questo significa che alla realtà umile, che si può intendere qui in senso corporeo ma anche in senso morale viene conferita dignità in quanto appartenente all'uomo, e di conseguenza degno di essere trattato dalla letteratura.

## 2. La dinamica della contraddizione

Nel capitolo viene affrontata la presenza in entrambi i romanzi di dinamiche basate sulla contraddizione. In primo luogo sia in *Mrs. Dalloway* che in *Aracoeli* il tema del disagio mentale dimostra in diversa misura un tono critico nei confronti della psicanalisi freudiana, in particolare per la sua volontà di trovare spiegazioni razionali e assolutamente oggettive al funzionamento della psiche. Trova posto un ridimensionamento più o meno forte del principio di non contraddizione e una rappresentazione che sembra rispondere di più alla bi-logica proposta da Ignacio Matte Blanco. In secondo luogo vengono rilevate delle somiglianze importanti con alcuni fondamenti di pensiero

---

<sup>271</sup> ELSA MORANTE, p.109.

di Simone Weil, in particolare per i concetti di *pesanteur* e *grâce*, ma anche per il valore riconosciuto al passato in relazione al presente.

## 2.1 Un'altra logica

In *Mrs. Dalloway* la dimensione psichica è indagata non solo nelle sue manifestazioni normali ma anche nelle sue forme patologiche. Il personaggio di Septimus incarna la perdita di quell'equilibrio in cui Clarissa agisce, la controparte malata della sua personalità. Clarissa è innegabilmente più vicina alla “salute mentale” rispetto a Septimus, ma condivide con lui parti molto importanti di carattere, in virtù della loro sensibilità superiore. Nel trattamento del disagio esistenziale che diventa malattia, Woolf rappresenta il mescolamento di stati diversi, in un'atmosfera che sembra mettere in discussione l'idea di poter individuare con precisione la differenza tra razionalità e irrazionalità. Nel romanzo sembra prendere forma una sorta di critica alla pretesa di distinguere con sicurezza tra manifestazioni di sanità e di malattia mentale; in particolare emergono delle contraddizioni sia nel comportamento di Septimus sia di Clarissa che suggeriscono l'idea di una loro compresenza.

By making Septimus and Clarissa share so many characteristics, Virginia Woolf is clearly questioning the distinction between her sanity, which carries certain privileges and rights, and his insanity which leaves him open to all sort of violations of those rights and privileges. Almost every characteristic which demonstrates Septimus' madness is shared by one of the “sane” people in the novel.<sup>272</sup>

La riflessione sulla malattia mentale si associa a un discorso sulla società che si relaziona a questa forma di disagio. Senza voler per questo negare l'esistenza di malattie mentali clinicamente identificabili, si solleva il problema della facilità con cui capitava che le persone venissero rinchiusi in manicomio perché genericamente “pazze”: «While *Mrs. Dalloway* has an intimate connection with Woolf's own history of mental suffering, the strategy enabled Woolf to articulate her view that mental illness is very much a social construct with social causes. By following the compositional process we can see how Woolf's interest in the mind and in society gradually merged into this inseparable complex».<sup>273</sup>

La patologia mentale è rappresentata attraverso i pensieri di Septimus, spesso caratterizzati da allucinazioni e deliri, ma prende anche forma attraverso le figure dei medici che pretendono di curarlo, in particolare William Bradshaw. È già stato osservato come questo personaggio alteri le consuete dinamiche narrative facendo emergere maggiormente il punto di vista autoriale. Il suo personaggio consente però di fare altre riflessioni sull'argomento che permettono di considerarlo

---

<sup>272</sup> DAVID DOWLING, op. cit., p. 28.

<sup>273</sup> DAVID DOWLING, op. cit. p. 28.



come rappresentante di un modo di indagare la mente, con la convinzione di poterla sempre spiegare razionalmente. Il suo atteggiamento rivela una presunzione di immediata diagnosi che semplifica la realtà del problema:

He could see the first moment they came into the room (the Warren Smiths they were called); he was certain directly he saw the man; it was a case of extreme gravity. It was a case of complete breakdown— complete physical and nervous breakdown, with every symptom in an advanced stage, he ascertained in two or three minutes (writing answers to questions, murmured discreetly, on a pink card).<sup>274</sup>

L'osservazione del medico sul valore simbolico associato alle parole da Septimus è molto significativa, perché afferma un'univocità di significato nella quale l'autrice assolutamente non crede, sia perché è evidentemente contraria all'essenza della letteratura, sia per espresse dichiarazioni di Woolf. L'affermazione del dottore assume quindi sfumature d'ironia amara: «“You served with great distinction in the War?” The patient repeated the word “war” interrogatively. He was attaching meanings to words of a symbolical kind. A serious symptom, to be noted on the card».<sup>275</sup>

L'intento sarcastico con cui viene riportata questa frase diviene esplicito in una riflessione della scrittrice contenuta nel saggio *Il mestiere delle parole*:

«In breve odiano qualsiasi cosa che imponga loro un unico significato, o che le immobilizzi in un'unica posa, perché cambiare fa parte della loro natura. E forse è proprio questa la loro caratteristica più sorprendente: il loro bisogno di cambiare. Perché la verità che cercano di affermare, ha tante facce; e proprio perché loro stesso sono molto sfaccettate riescono a comunicarla, illuminando ora un volto ora un altro. [...] Ed è proprio grazie a questa loro complessità che esse sopravvivono. [...] E quando le parole vengono inchiodate a un unico significato, ripiegano le loro ali e muoiono».

L'essere polisemico delle parole corrisponde alla presenza in uno stesso personaggio di qualità anche molto diverse, come è stato osservato parlando dei ruoli in Clarissa e Septimus e della loro similarità. Il fatto che *Mrs. Dalloway* sia costruito attorno a due personaggi distinti ma che condividono gran parte della loro sensibilità, spinge a concludere che l'essere umano sia costituito per natura sulla contraddizione. Lo stesso fatto è ampiamente dimostrato dalla frequenza di espressioni contraddittorie che oscillano tra l'euforia e la disforia in più personaggi, diverse volte nel corso del romanzo.

Se si leggesse *Aracoeli* soltanto attraverso la psicanalisi freudiana, interpretando ogni fenomeno o meccanismo come manifestazione dell'inconscio, si perderebbero molti degli spunti più significativi

---

<sup>274</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 77.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 79.

offerti dal romanzo. Più in particolare, per analizzare l'opera non basta basarsi sul complesso edipico, che non esaurisce le questioni sollevate seppure risulti utile come riferimento. Le vicende raccontate sfuggono agli schemi univoci perché chiamano in causa letture più complesse, in quanto la psicanalisi tradizionale tende a far convergere diverse manifestazioni in una sola spiegazione di tipo sessuale. Semplificando, ogni espressione di disagio viene motivata come reazione alla spinta psichica non razionale dell'inconscio. Nonostante in *Aracoeli* questo trovi spazio nel senso tradizionalmente inteso, sono presenti anche riflessioni di altro stampo. La presa di distanza dal modello psicanalitico tradizionale viene trasmessa attraverso espressioni ironiche: «Se tu avessi imparato le scienze positive dell'anima, potresti almeno riconoscere i tuoi crimini materni. Si tratta, ormai, di nozioni elementari».<sup>276</sup> Il romanzo anzi incrina la sistematica spiegazione freudiana, fino ad arrivare a prese in giro implicite o sue esplicite derisioni. Esempio a questo proposito è il colloquio immaginario tra l'Accusa e Manuele, strutturato come un processo dove il protagonista risulta l'imputato, ma al tempo stesso svolge il ruolo di giudice. Dopo aver ammesso che la propria personalità risulta composta di tanti lati contrapposti, Manuele confessa di aver dato vita a veri e propri dialoghi immaginari, impersonando lui stesso le diverse parti:

A. «Basta. Un'ultima domanda, prima di sospendere l'interrogatorio.

Ritiene, in definitiva, il Soggetto, che le sue memorie siano ATTENDIBILI?»

I. «Purtroppo, io non lo so».<sup>277</sup>

Attraverso il rifiuto di una spiegazione che appiattisce la molteplicità dei moti interiori inserendoli unicamente in una dinamica edipica, nel romanzo viene rappresentata più volte una personalità in continua contraddizione con se stessa. Come afferma Fortini, Manuele «non “va in analisi” e la confessione che egli compila per mano dell'autrice, cioè il romanzo, gli consente di rimanere identico a sé e ripetersi irrimediabilmente.»<sup>278</sup>

Dunque, già allora, nella mia convulsa innocenza, io baravo con me stesso. 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. Anda niño, anda. Come un orfanello di campagna, io vado raccontando a me stesso favolette parrocchiali. E corro dietro alla mia fedele madre-ragazza, e alla sua icona musicante, ricacciando come un'intrusa quell'altra Aracoeli fatta donna, che in realtà mi ha lasciato laidamente orfano ancor prima d'esser morta. Io cerco oggi di nascondere a me stesso che questa seconda Aracoeli è anch'essa mia madre, la stessa che mi aveva portato nell'utero; e che lei pure sta insediata in ogni mio tempo, schernendo la mia ridicola pretesa di ricostruirmi, di là da lei, un nido normale. Per quanto io voglia ricacciarla, essa non mi risparmia le sue visitazioni: dove spesso si appaia con la prima Aracoeli, pari a una sua sosia sfigurata. L'una Aracoeli mi ruba l'altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano

---

<sup>276</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.101.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>278</sup> FRANCO FORTINI, op. cit., p.244.

l'una nell'altra. E io le amo entrambe: non come uno conteso fra due amori, ma come l'amante di un ibrido, di cui, nell'orgasmo, non riconosce le specie, né capisce le trame.<sup>279</sup>

Manuele è consapevole dei malesseri che fanno parte della sua esistenza, dimostra una buona volontà e capacità di introspezione, ma non è in grado di rivolgersi al suo passato con sufficiente distanza. Idealizza il suo rapporto con la madre in termini sacri e mitici, cadendo in paradossali giustificazioni ai comportamenti di Aracoeli malata. Arriva al punto di immaginarne un volontario sacrificio per proteggerlo, cercando segnali simbolici e motivi nascosti in un tentativo instancabile di riabilitazione del suo nome.

Io qui, a ripensarci, m'imbroglio fra i giochi rimedi e trucchi d'amore. E mi scontro, a sorpresa, con un dubbio finora impensato. Aracoeli! forse, non era mia quella furbizia sopradescritta di sfregiarti per difendermi dalla tua morte. Quella era una TUA furbizia: eri tu, che ti sfiguravi per difendermi dal contagio funebre<sup>280</sup>

Tuttavia questo amore illuso e fedele che dimostra è alternato a momenti in cui il protagonista si scaglia con violenza contro Aracoeli, condannandone l'agire e imputandole le colpe di tutta la sua sofferenza, come rende evidente la sequenza della "malanotte". Tali invettive esprimono vane richieste di aiuto di un Manuelito adulto che esibisce la sua dipendenza mentre accusa e offende, desacralizza la figura della madre dimostrando un'apparente volontà di superare la sottomissione che ha all'idea di lei.

A quest'ora (quarant'anni fa) già da un paio d'ore tu dormivi col tuo niño, come ogni sera, contenta, dopo i bacetti della buonanotte. Ma che ne hai fatto di quel niño, Aracoeli? Consegnandolo alla tua buonanotte, tu lo custodivi, stupidella, per le notti del COCO.

E diamoci qua stasera, la malanotte. 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. [...] era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani alla nascita, piuttosto che nutrirmi e crescermi col tuo amore infido, come una bestiola allevata per il macello. [...].<sup>281</sup>

I monologhi rivolti a Aracoeli la denigrano denunciandone i limiti, gli aspetti ridicoli: «Tu nel fondo rimanesti sempre la bifolca che eri all'origine, anche se col tempo avevi imparato a distinguere il renard *argenté* del renard *bleu* e lo *chemisier* dal *tailleur*; e a sbattere un *cocktail* nei suoi vari ingredienti. Eccetera. (La tua cultura acquisita vegetava, in genere, solo entro questa serra)». <sup>282</sup> La rabbia giunge fino all'improperio, che in realtà colpisce anche il protagonista stesso: «Ma io stesso riprendo la marcia, perché, tanto, questo incontro è stato solo una mia invenzione. Mia e dell'alcool. Si sa che l'alcool è ruffiano: e Aracoeli è una p.». Il sentimento di accusa e disamore a cui Manuele dà sfogo non è però mai definitivo. Le sue proteste rancorose esistono per

---

<sup>279</sup> ELSA MORANTE, op. cit. p. 25

<sup>280</sup> *Ibid.*, pp. 302-303.

<sup>281</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 101.

poco tempo, nel momento in cui lo sconforto supera la tristezza e diventa rabbia, ma sono destinate a venire mitigati per via di un attaccamento irriducibile. L'allontanamento che sembrano preannunciare non si rivela un proposito concreto, perché si trasformano in sfoghi a cui seguono preghiere di avvicinamento, pretese di ribellione che si esauriscono però infine in domande di perdono. Il desiderio più intimo di Manuele è infine la ricerca di una nuova accoglienza:

Ho creduto di capire perché adesso, mentre mi avvicino alla vecchiaia, lei si ostina a riapparirmi nell'atto di tenere me infante fra le braccia: allo stesso modo, fra le sue braccia, essa vuole riportarmi finalmente al suo proprio nido, come l'aria porta il seme che vuole interrarsi.<sup>283</sup>

## 2.2 Aforismi filosofici per una condivisione letteraria

Nel volume di aforismi *La pesanteur et la grâce* di Simone Weil, si trovano alcuni pensieri e idee che possono risultare illuminanti per le connessioni esistenti tra l'opera di Virginia Woolf e Elsa Morante. Può sembrare improprio confrontare un sistema filosofico e un'opera letteraria, perché si tratta di ambiti testuali che possono diversificarsi molto; tuttavia gli aforismi diminuiscono la distanza tra il dominio filosofico e letterario, perché in virtù della particolare forma testuale che assumono diventano simili all'espressione letteraria. La validità di molte affermazioni di Weil considerate in rapporto alle concezioni artistiche di queste scrittrici colpisce per la somiglianza di idee che si evidenzia. Senza compiere un confronto puntuale e esteso, si può vedere come alcuni concetti essenziali del pensiero di Weil trovino spazio nella poetica delle autrici e nelle rappresentazioni dei romanzi considerati. L'influenza del suo pensiero sull'opera di Elsa Morante è stata riconosciuta e recentemente indagata dalla critica, confermata anche dai riferimenti della stessa scrittrice nel diario.<sup>284</sup> Sembra possibile ipotizzare un'affinità intellettuale anche tra Simone Weil e Virginia Woolf, per la presenza nei diari e nei romanzi di riflessioni somiglianti.

In particolare i concetti di *pesanteur* e *grâce* e la loro opposizione sembrano ricoprire in entrambe le opere un'importante funzione. Pur non essendo presenti esplicitamente come proposte filosofiche trovano espressione nelle forze divergenti che sono state individuate nei romanzi. Infatti possono essere riferite all'ambito della *grâce* la tensione all'ideale, la rarefazione del pensiero, l'entusiasmo per un bene puro. Possono poi essere fatte rientrare nella sfera della *pesanteur* il peso della materialità, l'attrazione verso la fisicità e la caduta nell'istinto cieco. Tutte queste caratteristiche sono essenziali in *Mrs. Dalloway* e *Aracoeli*, in misura diversa e in realizzazioni particolari che derivano dalle personali esigenze artistiche. Per fare una riflessione complessiva è possibile osservare che in *Mrs. Dalloway* è prevalente una tensione alla *grâce* che, per quanto ostacolata e relativizzata, riesce in conclusione a trovare una certa realizzazione, mentre in *Aracoeli* la *pesanteur*

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>284</sup> Cfr. ANGELA BORGHESI, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet studio, 2015.

costituisce la forza vincolante del romanzo, costretto a una continua ricaduta in ciò che è materico e avvilito. Se poi si prendono in considerazione altre riflessioni di Weil, con concetti più specifici e delimitati, la sezione dal titolo *Accepter le vide* offre notevole interesse.

Aimer la vérité signifie supporter le vide, et par suite accepter la mort. La vérité est du côté de la mort.[...] Qui supporte un moment le vide, ou reçoit le pain surnaturel, ou tombe. Risque terrible, mais il faut le courir, et même un moment sans espérance. Mais il ne faut pas s'y jeter.<sup>285</sup>

Questo aforisma ricorda uno dei nodi centrali di *Mrs. Dalloway*, vale a dire la necessità di riconoscere la morte come facente parte della vita, e di trovare la forza per affrontarne la paura. «Supporter le vide» significa “sopportare il vuoto”, e il pensiero sembra spiegare proprio la dinamica delle diverse scelte di Septimus e Clarissa davanti alla manifestazione del “vuoto”. L’alternativa che si pone loro è tra un superamento, che conduce quindi al *pain surnaturel*, a un ritorno alla vita per Clarissa, e il *tomber*, il “cadere” come sarà per Septimus. In *Mrs. Dalloway* entrambi vengono esposti a una minaccia, ma regiscono in modo diverso: solo Clarissa è in grado di accettare *le vide* e vincerlo, forse proprio per aver raccolto il messaggio della rinuncia di Septimus. Parallelamente questo aforisma ricorda per atmosfera e tonalità alcuni concetti cari all’opera di Morante. La necessaria *acceptation du vide* di cui parla Simone Weil richiama l’obbligo morale dello scrittore a porsi di fronte al mondo e combattere il drago dell’irrealtà, o la disintegrazione. Anche l’idea di “universo pieno” come positivo perché completo, richiama la concezione dell’arte come cosmo integro: «Si on accepte n’importe quel vide, quel coup du sort peut empêcher d’aimer l’univers ? On est assuré que, quoi qu’il arrive, *l’univers est plein*».<sup>286</sup> Questo ultimo aforisma autorizza a ipotizzare la presenza di un principio valido sia per Weil che per Woolf e Morante: per raggiungere la completezza, e i conseguenti attributi di realizzazione e integrità, è necessario essere consapevoli dell’esistenza del vuoto. Di conseguenza generale, i valori positivi esistono proprio quando si riconosce e si accetta anche l’esistenza del male.

Un altro aspetto che individua similarità riguarda il lavoro di traduzione da impressioni sensibili o intuizioni a uno stato comunicabile e condivisibile. In merito alla riflessione filosofica e alle modalità di interpretazione della realtà Weil parla di un vero *travail*, un lavoro materiale attraverso il quale si raggiunge il vero: «Il faut un travail pour exprimer le vrai. Aussi pour le recevoir. On exprime et on reçoit le faux, au moins le superficiel, sans travail».<sup>287</sup> Quest’azione si configura come il procedimento che svolge lo scrittore per creare le sue opere, un’osservazione della realtà volta a una sua riconfigurazione che permetta di capirla meglio. Nel caso della letteratura si tratta della messa in forma artistica, ed è possibile rilevare delle somiglianze nella concezione woolfiana e

---

<sup>285</sup> SIMONE WEIL, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>287</sup> *Ibid.*, 65.

morantiana. Ciò viene espresso da Woolf e Morante nelle opere saggistiche con diverse figure e procedimenti, ma nella sostanza si corrispondono: l'attività dello scrittore non è solo entusiasmo e ispirazione, ma anche codificazione e razionalità.

Sempre nel volume *La pesanteur et la grâce* all'interno della sezione dedicata alla contraddizione, si trovano dei pensieri che si concentrano su cosa significhi essere un uomo. Secondo una caratteristica tipica della scrittura di Weil, l'anima viene interpretata alla luce di forze in contrasto tra loro, spesso di principi oppositivi derivanti dall'idea di *pesanteur* e *grâce*, alle quali vengono associati i campi semantici rispettivamente di buio-ombra, e luce-illuminazione.<sup>288</sup> Entrambi i concetti possono essere ritrovati nelle opere considerate, che caratterizzano spesso le interiorità di termini di luce e buio, associando alla scrittura il compito di indagarne i confini. Colpisce un aforisma di Weil che spinge a riflettere sull'anima umana cercando dei principi che ne inquadrino i processi, insistendo sulla necessità di considerare gli aspetti individuali, espressioni particolari delle tendenze generali: «Trouver et formuler certaines lois de la condition humaine dont beaucoup de remarques profondes mettent en lumière des cas particuliers. Ainsi : ce qui est tout à fait supérieur reproduit ce qui est tout à fait intérieur, mais transposé».<sup>289</sup> Queste parole sembrano possedere valori significativi anche per la rappresentazione dell'essere umano in letteratura che si avvale di creazioni particolari per riferirsi alla specie e alla categoria.

Infine nell'opera *L'enracinement*, considerata come il suo testamento spirituale, Simone Weil riflette sulle necessità dell'uomo. Prima di denunciare lo sradicamento dei suoi bisogni più naturali nella società contemporanea e proporre un nuovo radicamento in un contesto di serenità, vengono esposte le esigenze primarie dell'anima. Tra queste la dimensione del passato viene concepita come elemento dal valore estremo:

Il serait vain de se détourner du passé pour ne penser qu'à l'avenir. C'est une illusion dangereuse de croire qu'il y ait même là une possibilité. L'opposition entre l'avenir et le passé est absurde. L'avenir ne nous apporte rien, ne nous donne rien ; c'est nous qui pour le construire devons tout lui donner, lui donner notre vie elle-même. Mais pour donner il faut posséder, et nous ne possédons d'autre vie, d'autre sève, que les trésors hérités du passé et digérés, assimilés, recréés par nous. De tous les besoins de l'âme humaine, il n'y en a pas de plus vital que le passé.<sup>290</sup>

Questo pensiero risulta d'importanza fondante sia per *Mrs. Dalloway* che per *Aracoeli*, perché accorda valore a ciò che è trascorso come precedente indispensabile per il presente, e per il futuro. In entrambi i romanzi gli eventi del passato rivelano elementi fondamentali per lo sviluppo della storia, partecipando alla costruzione del futuro che dipende proprio dalle cose che sono già accadute. Tale pensiero assume ancora più importanza se si pensa alla costante riflessione sulle

<sup>288</sup> Franco Fortini scelse come titolo per la traduzione dell'opera proprio *L'ombra e la grazia*.

<sup>289</sup> SIMONE WEIL, op. cit., p. 119.

<sup>290</sup> SIMONE WEIL, *L'enracinement*, edizione digitale da *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*. Paris, Les Éditions Gallimard, 1949, 381 pp. Collection idées. p. 14.

forme artistiche precedenti che riguarda entrambe le scrittrici. Quello che è trascorso, nei termini di eventi del romanzo o di tecniche espressive, manifesta la sua importanza in relazione al futuro, di cui costituisce il precedente non solo per motivi di successione, ma soprattutto per un suo ruolo sostanziale.

### 3. Direzioni divergenti

In questo capitolo si tratteranno alcuni temi presenti nei due romanzi, che li sviluppano in modi diversi se non antitetici. Questi temi non verranno però considerati semplicemente come eventi della trama da confrontare perché presenti in entrambi. Quando la critica tematica si riduce a una raccolta delle scene comuni, perde la ricchezza delle interpretazioni a cui può portare. Procedere in un'analisi soltanto "d'argomento" può comportare l'applicazione di generalizzazioni che annullano le differenze nel nome di una rispondenza di contenuto, ignorando «la questione della storicità».<sup>291</sup> Come spiega Romano Luperini nella sua introduzione a *L'incontro e il caso*, analizzare dei temi presenti in più romanzi tenendo conto però sia dell'epoca in cui si collocano sia delle tecniche narrative che dimostrano, offre la possibilità di interpretare le opere con una prospettiva completa. Questo perché permette di intersecare la questione del contenuto con quella della forma, ma soprattutto di considerare entrambi come relazionati l'uno all'altra, quale è il caso delle grandi opere letterarie. Il rischio rilevato dal critico, e a cui è già stato fatto riferimento, è di tralasciare la questione delle forme letterarie in favore di una comunanza di aspetti contenutistici, finendo per «dimenticare che il rilievo tematico acquista importanza artistica solo passando attraverso un processo di formalizzazione e concretizzandosi in una costruzione estetica dotata di una propria individualità (un prodotto letterario di qualità può utilizzare certamente materiali comuni e magari seriali e ispirarsi a temi già codificati, ma poi, nel suo risultato conclusivo, costituisce pur sempre un *unicum*)».<sup>292</sup> Per tali motivi le somiglianze rilevate tra *Aracoeli* e *Mrs. Dalloway* verranno analizzate anche alla luce della veste espressiva con cui sono presentate, rivelando delle vicinanze che chiamano in causa alcune delle questioni estetiche fondanti del secolo.

#### 3.1 La morte come rinascita e sopravvivenza

La morte appare in *Mrs. Dalloway* come fatto concreto della trama, ma anche come inquietudine d'atmosfera dovuta alla sua ineluttabilità, soprattutto per quanto riguarda Clarissa, angosciata dallo scorrere del tempo e da cosa questo comporti. Questo senso di angoscia e paura la accompagna nel corso della giornata fino al momento culminante della festa. Proprio nell'atto in cui la vita viene

---

<sup>291</sup> ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p.7.

celebrata, arriva la notizia del suicidio di Septimus. Clarissa l'accoglie in un primo momento con timore e disappunto per il suo effetto negativo sull'atmosfera della festa, dimostrando così quella superficialità a cui è già stato fatto riferimento. Successivamente prova però una forte paura, al punto da sentire la necessità di ritirarsi nella sua stanza, dove dopo aver riflettuto sarà in grado di comprendere nel profondo il significato di questo atto.

Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought. [...] She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away. They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death. But this young man who had killed himself—had he plunged holding his treasure?<sup>293</sup>

Con la sua sensibilità profonda riesce a immedesimarsi nel giovane e nel suo sentire fino al punto da immaginare l'accaduto nei dettagli, e a dividerne le emozioni:

He had killed himself— but how? Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it.<sup>294</sup>

Clarissa capisce che il suicidio di Septimus non risponde a spinte solo riconducibili alla morte, intuisce che ci sono ragioni di altra natura più vicine alla volontà di vivere. Grazie alla sua capacità empatica capisce che il suicidio di Septimus costituisce un tentativo di comunicare, solo apparentemente un rifiuto senza possibilità recupero: il suo suicidio si rivela infine un atto permette alla vita di continuare. In un certo senso la morte in *Mrs. Dalloway* non ha quindi soltanto significato negativo di annullamento della vita, ma anche di rinascita.

A thing there was that mattered; a thing wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption. lies chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death[...].<sup>295</sup>

Clarissa accetta e controlla la paura della morte non in una luce religiosa ma attraverso i limiti stessi della temporalità umana. La morte viene affrontata celebrando le cose semplici della vita, non per accontentarsi di ciò che viene offerto, ma per ricavare profondità dalle cose minime. Dopo aver capito questa verità, Clarissa sente di dover tornare alla compagnia degli altri, che l'aspettano. Come

---

<sup>293</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., p. 151.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p.151.



nella scena del cucito, Clarissa «must assemble», deve ricomporre e tornare alla vita, arricchita della bellezza che Septimus le ha donato. Nadia Fusini parla della sua azione di comprensione e di inserimento come un saluto alla «vita con la forza di un amore all' "ultima vista", in uno stato di perenne congedo».<sup>296</sup>

The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! the old lady had put out her light! the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him—the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. He made her feel the beauty; made her feel the fun. But she must go back. She must assemble.<sup>297</sup>

In *Aracoeli* il tema della morte non è separabile da quello della sopravvivenza, che ne costituisce una sorta di prolungamento, ma con significato umiliante. La sopravvivenza viene evocata più volte da Manuele anche per descrivere il suo stato, sottolineandone la passività e sotto qualche aspetto la somiglianza alla morte. Ha però significato più degradato come mancanza di coraggio e segno di bassa statura morale, perché sprovvista di quella nobiltà in un certo senso tragica che può essere associata al morire.

La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager [...] Ma di là c'è l'orrore supremo della morte, che li rende, per i più, intoccabili. E dunque si rimane dentro il carcere senza uscita, murati fra due orrori: la sopravvivenza e la morte, l'una e l'altra impossibili. Questa è la mia vergogna.<sup>298</sup>

La figura di Francisco Franco propone il tema della vita perseguita ad ogni costo, nei termini di mantenimento menomato e non di prosecuzione vitale. Il terrore legato alla dittatura di Franco, anche ad un livello meno evidente in modo violento che simboleggia l'assoggettamento e la prostrazione, completa il concetto di sopravvivenza presente nel romanzo. Il dittatore rappresenta da un lato la violenza del Novecento, con il suo campionario di crimini e soprusi nei confronti dei discriminati. Contemporaneamente incarna anche la bassezza morale e la sterilità intellettuale, e in questo senso può essere interpretata anche come umiliazione degradante: «Si assicurava che il Caudillo, ridotto a un'infima esistenza vegetativa, ormai giaceva in uno stato preagonico, il quale gli veniva prolungato forzatamente per mezzo di punture drogate e correnti elettriche».<sup>299</sup> Sono presenti anche riferimenti ridicolizzanti che riducono l'immagine del terrore dittatoriale, inquadrandolo con una prospettiva che ne sottolinea l'aspetto debole e meschino: «questo misero vecchio panzone fu il mio Nemico». La morte in quanto tale è invece presente nell'episodio della fuga dal collegio che

---

<sup>296</sup> Opere complete, a c. di Nadia Fusini, p. XV.

<sup>297</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit. p. 153.

<sup>298</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.169.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.19.

porterà all'incontro con i finti partigiani: Manuele sperimenta la vera paura di morire, anche se poi il processo messo in scena dai due ladruncoli si rivelerà una farsa. L'accaduto lo spinge a sognare un dialogo lo zio Manuel, fratello di Aracoeli morto giovane combattendo contro i franchisti. Lo zio è ritratto da Manuele con tono fantastico quasi fiabesco, come un eroe che combatte contro il "male" (in questo caso il Nemico Franco) e muore senza paura. Manuele invece dimostra per la morte un'attrazione timorosa, che lo spinge da un lato a desiderarla per aver modo di provare il suo coraggio, ma dall'altro lo impaurisce troppo per cercarla con convinzione. La morte come fine della vita comporta una sparizione, il cessare di ogni sofferenza caratterizzata però da un'irrevocabilità spaventosa. Rappresenta l'assenza di dolore e fine dei tormenti che affliggono Manuele, ma non riesce a guardarla solo come stato di atarassia desiderabile, perché ne resta terrorizzato, come dimostrano i suoi poco determinati tentativi di suicidio:

«Da quella paura, comincio, per me, una vergogna  
suprema: la scoperta che morire mi era impossibile».

«E che ci vuole, a morire? Ognuno muore quando gli pare  
e piace».

«Ma tu, volevi morire? eh? allora?»

«Io? mica me ne ricordo. Sono morto».

«Io, però, volevo morire; ma dopo capii che era per finta. Quello fu il primo dei miei finti suicidii. Pretendevo di andare in cerca della morte; e invece era la grandezza che cercavo. Ma il mio destino non era la grandezza: io sono destinato a restare piccolo in eterno». <sup>300</sup>

Per me la morte, in realtà, era un'altra paura ambigua, come la vita e anche peggio. Non c'erano alternative di speranza. E i miei minisuicidii (tutti fallimentari) erano stati, in realtà, delle tragicommedie, dove la fuga nel cielo forse mi serviva da pretesto, mentre la mia vera speranza era di smuovere - straziandomi con le mie stesse mani - l'indifferenza totale della terra. Ora, quelle mie civetterie sanguinose (le mie morti erano sempre tentativi maldestri di dissanguamento, operati con vetri rotti di bottiglia o coltellucci da tasca) non avevano avuto altro effetto che di lasciarmi sul braccio il loro marchio visibile. E non erano, purtroppo, cicatrici d'onore; ma di ridicolo. <sup>301</sup>

Il rapporto di Manuele con il suicidio esemplifica la sua tensione verso una grandezza morale che non è in grado di sostenere, verso una morte volontaria che sembra sfuggire alle condanne imposte dalla vita. Si tratta però di una possibilità a lui esclusa, perché non in grado di realizzarla fino in fondo: per Manuele l'unica modalità d'esistere è la sopravvivenza, uno stato che comprende le sofferenze e la negatività sia della vita che della morte.

### 3.2 L'animale, sintonia e esclusione

In *Mrs. Dalloway* i riferimenti agli animali sono abbastanza frequenti, da un lato come termine di confronto per l'aspetto dei personaggi, dall'altra come presenza che completa un'atmosfera.

---

<sup>300</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p.168.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.72.

Clarissa viene paragonata spesso a un uccello sia nell'aspetto che nei movimenti, con gli attributi di leggerezza e grazia; anche Sally Seton e Lucrezia vengono descritte facendo riferimento ai volatili. Nel romanzo l'animalità è cifra di purezza e delicatezza essenziale, o di esposizione al mondo e fragilità, ma ha sempre significato positivo perché indica bellezza esteriore o morale:

She [Sally Seton] *seemed*, anyhow, all light, glowing, like some bird or air ball that has flown in, attached itself for a moment to a bramble.<sup>302</sup>

She [Clarissa] looked at Peter Walsh; her look, passing through all that time and that emotion, reached him doubtfully; settled on him tearfully; and rose and fluttered away, as a bird touches a branch and rises and flutters away. Quite simply she wiped her eyes.<sup>303</sup>

Come è stato detto, gli animali fungono anche da simboli che completano un contesto, soprattutto nel caso dei parchi o delle ambientazioni marine. La loro presenza è in questo caso inscindibile dal paesaggio, e diventa parte di quell'armonia che appare diffusa in ogni aspetto naturale. In *Mrs. Dalloway* il mondo della natura appare lontano dall'inquietudine che pesa sulla vita dell'uomo, sembra in possesso di un ordine imperturbabile che vive lontano dall'angoscia e dalle minacce al punto da rappresentare un rifugio: «But how strange, on entering the Park, the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling [...]».<sup>304</sup> A questo proposito diventa importante osservare che gli ambienti naturali nel romanzo sono sempre scenari in cui si concretizzano i momenti che permettono di individuare un significato ulteriore. Conferiscono quindi zone del testo spesso serene, non intaccate dal malessere, anche se possono essere turbate da improvvise allucinazioni. Bisogna anche aggiungere che le emozioni vengono sempre ambientate in questi quadri naturali, che permettono loro di esistere. Il paesaggio è costante riferimento e controparte del mondo mentale e umano, costituisce il fondo fisico a cui la scrittura deve a volte ritornare per continuare l'analisi di ciò che è impalpabile. Anche nel trattamento di questo elemento è possibile ritrovare quella base di realtà fisica alla quale la scrittura woolfiana si riferisce, e che costituisce una componente meno evidente ma ugualmente importante del suo stile.

In *Aracoeli* gli animali non offrono comprensione e rifugio, ma al contrario rendono esplicita e evidente la distanza che separa l'uomo dal resto del mondo. Alcuni personaggi, o alcuni loro momenti, assumono fattezze o movenze animali che sottolineano qualche loro particolarità, ma secondo una direzione che mira sempre all'effetto dissonante. A differenza dei libri precedenti, in *Aracoeli* l'animalità è quasi sempre segno di minaccia o bruttura, espressione di un disagio o di una ferita. La risata della zia Monda mentre si toglie il cappello verso la fine del romanzo viene paragonata al verso di una gallina, terminando in modo straziante la descrizione del suo aspetto imbellettato per il "cocktail d'affari" della sera :

---

<sup>302</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit. p. 28.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 4.

Essa ebbe, allora, una strana risata a strappi, simile a un verso di gallina, e si tolse il cappello piano piano, come in una lenta amputazione.<sup>305</sup>

Una sequenza simile per procedimento ma di maggiore intensità riguarda la Signora, che Manuele decide di incontrare per l'insistenza del Siciliano. La similitudine tra il sesso della donna e una bocca di animale macellato racchiude alcuni degli elementi fondanti del romanzo: la nascita come pena, il corpo che condanna all'infelicità, l'aggressione repellente della realtà.

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.<sup>306</sup>

L'animale è cifra di alterità e non di genuina vicinanza, estingue ogni tipo di solidarietà e obbliga a confrontarsi con l'esclusione dell'uomo. Anche il paesaggio assume connotazioni e aspetti che rinviano alla sfera animale, trasmettendo un senso di diversità minacciosa che caratterizza tutti gli spazi naturali. Questo fa sì che l'ambiente si dimostri presenza ostile, dando forma fisica alla solitudine e alla diversità che tengono distante l'uomo da ogni accoglienza serena.

Scorgo, difatti sulle sue superfici, la stampa di strane membra mutilate. Una mandibola gigantesca con denti ricurvi a sciabola. Un dorso scaglioso dalle creste aguzze e vertebre simili a lische. Una coda di rettile armata di lunghe spine. Forse, questa fu una valle di funghi diluviali pietrificati, su cui le mostruose creature dei primordi, sepolte negli uragani, lasciarono le loro maschere mortuarie? [...] io mi son rimesso gli occhiali. Però - diversamente dal solito- questi non hanno portato una trasmutazione reale alla mia veduta. Salvo qualche rettifica superficiale (e per me superflua) questa seconda immagine del paesaggio non è che una copia successiva della prima, lungo una stessa sequenza di noia irreale e funeraria.<sup>307</sup>

È come se tra uomini e mondo naturale si fosse inserita la post-modernità, che con la sua azione ha distrutto i possibili terreni comuni e le opportunità di condivisione serena. Resta un solo accenno dell'antica positività rappresentata dall'animale nell'episodio con Pennati. Manuele scopre di provare per lui un sentimento più animale che umano, in quanto unito al bambino da un vincolo diverso dalla razionalità che raggiunge una profondità di sentimento maggiore.

### 3.3 Gli elenchi misti e gli incisi

Una somiglianza molto interessante tra i romanzi considerati è costituita da una comune gestione e funzione degli elenchi. Sia in *Mrs. Dalloway* che in *Aracoeli*, si trovano sequenze composte da elenchi di elementi eterogenei, tra concretezza e immaterialità. Questi possono avere diverse funzioni, per esempio descrivere un personaggio per cenni o evocare una situazione creandone l'atmosfera. Nel caso di Virginia Woolf costituiscono una forma espressiva molto diffusa, perché rende conto dell'accavallarsi dei pensieri comunicato con il flusso di coscienza. In *Mrs. Dalloway* danno luogo a quel movimento del narrato che si espande comprendendo i riferimenti più lontani.

---

<sup>305</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 316.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 129.

Away and away the aeroplane shot, till it was nothing but a bright spark; an aspiration; a concentration; a symbol (so it seemed to Mr. Bentley, vigorously rolling his strip of turf at Greenwich) of man's soul; of his determination, thought Mr. Bentley, sweeping round the cedar tree, to get outside his body, beyond his house, by means of thought, Einstein, speculation, mathematics, the Mendelian theory—away the aeroplane shot.<sup>308</sup>

In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June.<sup>309</sup>

Come dimostra l'esempio, gli elementi appartengono ad ambienti semantici diversi e a realtà eterogenee, creando delle associazioni tra riferimenti che indicano un'attenzione multipla verso campi diversificati. L'impressione di confusione casuale che queste sequenze trasmettono nasconde il contributo del narratore nel selezionare e nel disporre gli elementi seguendo la propria intenzione. La loro successione colpisce diversi aspetti della realtà dell'epoca o della natura interiore, allargando l'insieme di ciò che partecipa alla natura di un momento, imitando la naturalezza del pensiero e contemporaneamente sottolineando la relazione intravista dall'autrice nei vari aspetti del reale.

Anche in *Aracoeli* si trovano sequenze dove il periodare ampio viene interrotto in favore di un accumulo di elementi, in una successione di riferimenti che mantengono però un'appartenenza comune. Gli elenchi hanno in questo caso una funzione enfatica, in quanto conferiscono maggiore forza espressiva al contenuto comunicato piuttosto che aderire al pensiero di un personaggio. Possono presentare un crescendo drammatico, sottolineando una caratteristica o una sensazione che trasmette un sentimento sofferente. Il ritmo sincopato aumenta l'intensità delle parole, che in successione una dopo l'altra e separate dal punto accentuano un'emozione o rendono più vivida una situazione. Nel caso di questo esempio rappresentano la costrizione e il fallimento che caratterizzano i comportamenti di Manuele, riportandone l'andamento contorto:

E finalmente vedo adesso tutta la ridicolaggine di certi miei contorcimenti assurdi, nei tentativi ripetuti di uscire dalla mia pelle. E delle tante camminate e rincorse e accattonaggi di me che andavo mendicando risposte d'amore, contro ogni riconferma spietata della Necessità. E le attese incalcolabili di una smentita. E le ricadute. E i sorrisi confidenti davanti a facce fredde. E le povere gratitudini per concessioni svogliate. E i brividi alle nuove ripulse. E le presunzioni irrisorie. Niente. Nessuna risposta.<sup>310</sup>

Nel caso della nonna invece, le sequenze che ne riportano i monologhi rendono conto del suo flusso di pensieri, ma in modo più significativo della sua provenienza culturale e del ruolo sociale che esemplifica. Nonostante sembrano risultare da accostamenti confusionari, la scelta degli elementi e per conseguenza delle riflessioni a cui possono dare inizio deriva da un'attenta opera di selezione.

---

<sup>308</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit. pp. 35-36

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>310</sup> ELSA MORANTE, op. cit., pp. 46-47.

Questa risponde a una precisa volontà autoriale e deriva dalla disposizione raggiunta dalla scrittrice con la propria opera:

Il suo, difatti, era un soliloquio ininterrotto e ripetitivo, trafelato a rincorrere se stesso in un labirinto. E somigliava, nei modi, a un pettegolezzo fitto di rampogne e querele e ragioni, dove l'incuria dei domestici - e i vizi delle coronarie - e le provviste per la guerra che ormai si prevedeva imminente - e un guasto dello scaldabagno - e il nervo sciatico - e i quarti di nobiltà - e certi latrati notturni disturbatori della quiete - e la principessa del Belgio - e i danni delle tarme - e la fidanzata di Hitler - e la collezione (di parrucche) - s'intruppavano di continuo col nostro *scandalo* su cui la nonna ritornava a strappi, suo malgrado, pure adombrandolo con allusioni e sottintesi e senza mai nominarne i protagonisti.<sup>311</sup>

La forma elenco che è possibile riscontrare sia in *Mrs. Dalloway* e *Aracoeli* non contiene solo elementi che fanno riferimento alla sfera narrata, ma può comprendere anche brevi interventi o parentesi che riportano pensieri diretti delle autrici. Possono essere esplicite affermazioni sul corso degli eventi, commenti puntuali ad avvenimenti storici, oppure incisi con significati più impliciti. Si tratta di brevi osservazioni che si presentano come semplici informazioni tutto sommato ininfluenti ma che in realtà significano profonda e immediata capacità analitica. Sono infatti esito di un'osservazione attenta della realtà che permette di averne grande consapevolezza, e che sfocia nella creazione letteraria.

Per quanto questo intento autoriale sia diverso e si realizzi diversamente nei due romanzi considerati, dando luogo alle specificità che sono state analizzate nelle analisi separate, è comune alla radice. Il criterio che guida la scelta degli elementi e la loro disposizione deriva dalla volontà delle scrittrici, dalla loro osservazione della realtà tramite gli strumenti della letteratura.

### 3.4 La colpa del Novecento

Entrambe le opere considerate fanno riferimento in modo più o meno consistente a un sentimento di colpa generalizzato, provato dai protagonisti a nome dell'intera umanità. Septimus e Manuele avvertono una condanna che riguarda il genere umano ma per la quale si sentono i soli a dover essere puniti, in quanto unici responsabili delle tragedie esistenti, in un senso di profonda negatività.

For the truth is (let her ignore it) that human beings have neither kindness, nor faith, nor charity beyond what serves to increase the pleasure of the moment. They hunt in packs. Their packs scour the desert and vanish screaming into the wilderness.<sup>312</sup>

Questo motivo sottolinea l'appartenenza di *Mrs. Dalloway* e *Aracoeli* al Novecento, e alla trattazione letteraria di alcuni argomenti che vi sono intimamente legati. Tra questi quello che assume più rilievo è proprio la colpevolezza dell'uomo, il suo doversi confrontare con alcuni degli atti più ignobili della civiltà. In *Mrs. Dalloway* la vita da soldato e la vicinanza alla morte sono

---

<sup>311</sup> ELSA MORANTE, op. cit., p. 288.

<sup>312</sup> VIRGINIA WOOLF, op. cit., pp. 116-117.

presenti in modo esplicito durante il resoconto della vicenda di Septimus. Proprio l'iniziale indifferenza per la morte dell'amico Evans è all'origine di quel suo distacco dal mondo che lo porterà a uccidersi; la sua parabola segna il destino di una generazione intera di giovani, che ritornati dal fronte non riusciranno a riadattarsi alla vita normale. Si tratta di un nodo storico e culturale fondante del secolo che supera il livello della trama e inserisce la particolare analisi dell'anima in un tempo definito. In *Aracoeli* la guerra è presente come sfondo dell'intera vicenda, ma più che per l'evento in sé per la sua eredità, vale a dire le sue conseguenze sui sentimenti, sulla cultura, sul rapporto tra gli uomini. Nel romanzo rientrano anche temi sulla società contemporanea più vari rispetto a quanto accade in *Mrs. Dalloway*; tale è il caso dei riferimenti alla situazione politica italiana, ai fenomeni della società di massa, ai cambiamenti nel mondo globalizzato. La seconda guerra mondiale ha implicazioni sulla vita umana di diversa natura rispetto alla prima, anche per il fatto di essere la successiva porta a mettere in discussione l'intero patrimonio di valori considerati validi fino a quel momento, alcuni dei quali nascevano proprio dalla fine della prima guerra mondiale. La differenza tra le implicazioni storico-culturali dei romanzi determina anche un tipo diverso di "colpa" che ne deriva: se per *Mrs. Dalloway* essa comporta l'idea di un sacrificio riparatore, che assume connotati eroici e nobili, per *Aracoeli* implica solo umiliazione senza grandezza. Manuel è responsabile della atrocità della sua epoca perché *borghese* con le accezioni di mediocrità legate al termine:

(Non sarebbe certo la prima volta che io mi sento imputare dei più sanguinosi misfatti mondiali: dai campi di sterminio alle guerre imperialistiche, ai genocidi, alle torture poliziesche, all'assassinio del Che Guevara, ai golpe sudamericani, alle manovre della CIA. In più d'una occasione, a certe mie discolpe confuse, ho visto comparire in risposta, su care facce adolescenti, la già nota smorfia di rigetto che denunciava il mio marchio: *Razza borghese!* Inutile camuffarsi da convertito [...].<sup>313</sup>

Come è già stato osservato, nel caso di Septimus il senso di colpa ha sfumature da sacrificio, mentre per Emanuele non ha un senso secondo, è solo macchia che lo rende indegno. Queste differenze nel trattamento della "colpa" derivano da un'idea del tragico diversa sostanzialmente, nobile da una parte, ignobile dall'altra.

#### 4. Conclusione

L'analisi su *Mrs. Dalloway* e *Aracoeli* è stata condotta basandosi sulla percezione della realtà da parte del personaggio. In particolare si è scelto di privilegiare la percezione di un tipo di personaggio individuato come "diverso": Clarissa e Septimus da un lato, Emanuele dall'altro vivono con la realtà un rapporto conflittuale e sofferto, per motivi diversi e in proporzioni differenti, ma per una comune sensibilità visionaria. Questi personaggi condividono una disposizione alle

---

<sup>313</sup> ELSA MORANTE, op. cit., pp. 60-61.

manifestazioni della vita che deriva dalla loro sensibilità, e che comporta rappresentazioni simili in vicine configurazioni stilistiche. La distanza che separa i protagonisti dà luogo però a una differenza sostanziale nell'esito dei romanzi, e nel significato conclusivo da questi trasmesso. Tale distanza è dimostrata dalla diversità nell'acquisizione di consapevolezza che li conclude, nel caso di *Mrs. Dalloway* presa di coscienza della vita anche in quanto morte, nel caso di *Aracoeli* esplicita denuncia della sua mancanza di senso. Aldilà di questa differenza nel messaggio conclusivo dei romanzi, esito delle personalità umane e della concezione artistica delle autrici, entrambe le opere sono caratterizzate da una concentrazione sulla soggettività esasperata dei personaggi, e sulla visione della realtà marcata in senso personale. Tali caratteristiche sono state giudicate dalla critica anche come limiti, perché causa di uno sbilanciamento tra le domande di valore universale e le risposte valide soltanto per i singoli. È già stata proposta una riflessione che insiste invece sulla validità che possono avere tali risposte per più persone, perché possono fare luce sull'interiorità umana, in un senso specifico e privato che può essere esteso. I due romanzi sono accomunati da questo forte accento sulla sensibilità inserito da entrambe le autrici in un quadro dai riconoscibili indici storici. La storia contemporanea non è posta in primo piano né in *Mrs. Dalloway* né in *Aracoeli* com'è invece l'interiorità dei personaggi, ma viene rappresentata attraverso una formalizzazione estetica che le conferisce grande importanza. È stato osservato come si trovino riferimenti di ampia portata al contesto storico e anche elementi iconici precisi. Questi dati evidenziano che *Mrs. Dalloway* e *Aracoeli* sono costituiti da una struttura primaria in cui vengono esibite le interiorità dei protagonisti, e una secondaria che fornisce le coordinate storiche fondamentali.

Le qualità finora rilevate suggeriscono la possibilità di applicare la categoria "realismo modernista" sia a Woolf che a Morante, con il fine di evidenziarne la vicinanza espressiva. L'indagine sulla mente umana e le sue fluttuazioni, sui sentimenti con le loro contraddizioni, si affianca a uno sguardo che chiama in causa le grandi trasformazioni storiche dell'epoca, e che anticipa fenomeni futuri grazie a quella particolare capacità "preveggenze" che gli scrittori possono dimostrare. Le riflessioni fin qui raccolte sembrano autorizzare a sostenere una vicinanza artistica e intellettuale delle due autrici, una somiglianza che si traduce in condivisione di concetti fondamentali sulla scrittura e sul suo ruolo. Come è evidente le realizzazioni possono essere anche molto diverse, ma oltre alle specifiche corrispondenze mostrate, è possibile notare una profonda affinità che le unisce. La scrittura rappresenta per entrambe le autrici una questione fondante e vitale, come rendono evidente l'attenzione che le rivolgono, l'abnegazione con cui si dedicano al suo esercizio e la sofferenza che accompagna un suo eventuale fallimento. L'interrogativo inesausto sul senso della letteratura, sulla sua relazione con la realtà e sulle questioni della rappresentazione, occupano le



pagine dei loro diari e dei loro saggi, testimoniando una ricerca che oltrepassa di molto il valore estetico.

Si può parlare per Woolf di una sorta di ibridazione tra l'arte e la vita che non ha nulla a che vedere con l'estetismo ma costituisce un modo di vivere. Molte pagine del *Diario* rendono evidente la necessità vitale di scrivere, perché consiste nella realizzazione della propria natura, non soltanto meta ultima del proprio percorso ma anche modo attraverso cui affrontarlo. La vita corrisponde alla scrittura, è un tentativo sempre rinnovato di trovare l'espressione più adatta per rendere l'idea che si vuole rappresentare, «per trovare il modo più ampio, più largo di prendere la vita nella parola, e in parole restituirla alla vita».<sup>314</sup> Tutto ciò deriva dalla stretta relazione sostenuta da Woolf tra l'attività di scrivere e la realtà della vita. Al contrario di quanto si potrebbe pensare, la sua concezione dello scrittore non è elitaria e isolata, ma all'interno di quel che accade nel mondo, perché la scrittura nasce dalla realtà esistente. Woolf parla addirittura di un "rischio di esposizione alla vita" che differenzia lo scrittore dagli altri artisti, in quanto più implicato in un certo senso con la realtà.

Lo scrittore- e questa è la sua diversità e il suo continuo rischio- è tremendamente esposto alla vita. Altri artisti, almeno in parte, se ne ritraggono: per settimane intere si chiudono in una stanza [...] E quando ne riemergono è per dimenticarsene o distrarsi. Ma il romanziere non se ne dimentica e raramente se ne distrae [...] sempre con la sensazione di essere continuamente sollecitato e dominato dall'oggetto della sua arte. [...] Non smette mai di ricevere impressioni più di quanto un pesce in mezzo all'oceano possa evitare che l'acqua gli entri nelle branchie.<sup>315</sup>

Tuttavia ciò non significa che l'arte narrativa derivi da una semplice osservazione della realtà, in quanto questa necessita di una rielaborazione creativa per essere trasformata in letteratura. La scrittura richiede una messa in forma studiata:

Ma se questa sensibilità è una delle condizioni della vita del romanziere, è ovvio che tutti gli scrittori i cui libri sopravvivono nel tempo abbiano imparato a padroneggiarla e a renderla funzionale ai loro propositi. [...] hanno saputo padroneggiare le loro percezioni, le hanno condensate e trasformate nel tessuto della loro arte.<sup>316</sup>

La somiglianza di queste affermazioni con alcuni fondamenti della poetica morantiana è molto forte. Nel pensiero di Morante l'arte rappresenta una creazione di realtà, mentre il mondo contemporaneo costituisce l'irrealtà: non si tratta di una contraddizione, come potrebbe apparire a una prima impressione, perché i termini vengono utilizzati con accezione particolare. Mentre l'arte costruisce un'opera che include al suo interno ogni aspetto dell'esistenza, l'uomo nelle sue relazioni con i propri simili e il mondo esterno, l'epoca contemporanea rappresenta invece la disintegrazione, l'annientamento di tutto ciò che è buono e bello. L'arte letteraria propone un'opera sì di fantasia, ma

---

<sup>314</sup> VIRGINIA WOOLF, *Opere II*, a cura di Nadia Fusini, p. XII.

<sup>315</sup> VIRGINIA WOOLF, *Come si legge un libro e altri saggi*, a c. di Paola Splendore, Baldini e Castoldi, Milano, 1991, p. 96.

<sup>316</sup> ELSA MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, p. 97.

costituente un esempio di verità poetica totale, uno sguardo reale perché approfondito e critico in grado di restituire all'uomo un'inclusione nel senso. Elsa Morante riconosce alla scrittura il potere di edificare, come emerge anche nella sua considerazione del romanzo come cattedrale; concepisce la letteratura come qualcosa in grado di agire sulla coscienza delle persone, capace di suscitare quello che lei definisce un "aumento di vitalità":

il fatto è che una vera opera d'arte [...] è sempre rivoluzionaria: giacché provoca un aumento di vitalità appunto. Per questo tutti i reazionari di ogni partito preferiscono l'arte falsa, la quale non provoca altro che il benvenuto sonno della ragione; e in certi casi, magari potrà essere brava fino a provocare un collasso. L'apparizione, nel mondo, di una nuova verità poetica, è sempre inquietante, e sempre, nei suoi effetti, sovversiva: giacché il suo intervento significa sempre, in qualche modo, un rinnovamento del mondo reale.<sup>317</sup>

La letteratura deve farsi punto di riferimento alternativo all'irrealtà: il mondo contemporaneo è irrealista perché non crea nulla, distrugge ogni cosa come la bomba atomica, simbolo del secolo e dello stato dei suoi sentimenti. È importante ricordare tuttavia che questa concezione subisce importanti cambiamenti rilevabili dopo gli anni Sessanta, comprendendo anche il romanzo considerato. Il ridimensionamento delle possibilità della letteratura, e la sua destituzione dal ruolo di massima significazione, sono esemplificate dal rapporto di Manuele con il suo lavoro e la lettura. Tuttavia è stata anche individuata la persistenza di una forza espressiva che continua a farsi carico di questioni esistenziali, e che dimostra un'elevata opera di formalizzazione derivante dalla fede, ferita ma sopravvissuta, nella letteratura. Risulta interessante osservare come anche *Mrs. Dalloway* presenti degli elementi interpretabili nella stessa visione, primo fra tutti la relazione di disillusione e ferita che Septimus intrattiene con la letteratura:

Here he opened Shakespeare once more. That boy's business of the intoxication of language—*Antony and Cleopatra*—had shrivelled utterly. How Shakespeare loathed humanity—the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and the belly! This was now revealed to Septimus; the message hidden in the beauty of words. The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair. Dante the same. Aeschylus (translated) the same.<sup>318</sup>

La dissacrazione nei confronti della letteratura assume però proporzioni differenti nei due romanzi e nella produzione generale delle due autrici; in *Mrs. Dalloway* fa parte di un solo personaggio, ma Virginia Woolf in quanto autrice non disconosce mai il suo valore, mentre Elsa Morante in *Aracoeli* intraprende una vera opera di discussione e critica nei suoi confronti a partire dalla concreta attività dello scrittore. Senza ignorare quest'ultimo dato, è stato osservato però che permane un valore residuale accordato dall'autrice alla scrittura e alle sue possibilità espressive, dimostrato dalla densità dello stile in *Aracoeli*. Per Morante, senz'altro in modo diverso nei momenti della sua

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>318</sup> VIRGINIA WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

produzione poetica, la letteratura e la scrittura sembrano possedere e conservare un potere essenziale.

Morante ritiene che lo scrittore possa con la sua attività trasmettere un contenuto autentico: «la sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile deve essere tramutata da lui, in una verità incorruttibile».<sup>319</sup> Anche Virginia Woolf insiste sull'opera creativa dello scrittore, che deve tradurre la sensazione della vita in qualcosa di comunicabile. Dopo l'osservazione deve essere intrapresa un'opera di trasformazione, senza la quale si perde il senso rivelativo dell'essenza:

La vita viene sottoposta a migliaia di prove e esercizi. Viene tenuta a freno; viene uccisa. Viene mischiata a questo, addensata con quello, contrastata con quest'altro [...] Dalla foschia emerge qualcosa di consistente, qualcosa di forte e di resistente, l'osso e il midollo su cui si fondava il nostro flusso di disordinate emozioni.<sup>320</sup>[...]

Woolf come Morante concepisce inoltre la letteratura come creazione composta da parole comunicanti il vero, di conseguenza per sempre valida; il potere delle parole è dato dalla loro possibilità di esistere per sempre, capacità dovuta alla verità di cui possono essere espressione:

Ora, poche sono le cose certe che sappiamo delle parole, ma quello che possiamo sicuramente dire è che con le parole non si costruisce mai qualcosa di utile; e che le parole sono le uniche cosa capaci di dire la verità e solo la verità.[...] Cerchiamo allora di semplificare dicendo che la durata nel tempo è l'unica prova di verità, e dal momento che le parole sopravvivono più a lungo di ogni altra cosa alle alterne vicende della vita, si può concludere che esse sono le più vere. Gli edifici crollano; anche la terra muore. Quello che era ieri un campo di grano oggi è diventato una casa. Ma le parole, se usate appropriatamente, sembrano capaci di vivere in eterno[...].<sup>321</sup>

La finzionalità della scrittura ad una prima interpretazione può sembrare un termine che comprende soltanto elementi non autentici, fittizi. Se si riflette però sull'etimologia del termine finzione (<*fingo*>), ci si accorge che comprende anche il significato di creare, plasmare, includendo in questo modo connotazioni che testimoniano un suo valore propriamente creativo. Queste ultime riflessioni tratte dai saggi delle scrittrici, unite alle considerazioni precedenti sulla forma espressiva e sul realismo modernista, conducono a individuare l'esistenza di similarità profonde e significative tra Virginia Woolf e Elsa Morante. Tali affinità possono essere interpretate come una postura condivisa verso le capacità di significazione della letteratura. Secondo una sorta di paradosso, al potere finzionale della scrittura viene attribuito da entrambe il compito di trasmettere la verità, creando mondi totali perché comprendenti tutti gli aspetti della realtà.

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>320</sup> VIRGINIA WOOLF, *Come si legge un libro e altri saggi*, a c. di Paola Splendore, Baldini e Castoldi, Milano, 1991, p.92.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 141.

## 5. Bibliografia

- AMORUSO, VITO, *Virginia Woolf*, Bari, Adriatica editrice, 1968.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000.
- BALDI, VALENTINO, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in «*Allegoria*», XXIII, 63, gennaio 2011.
- BANFIELD, ANN, *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1982.
- D'ANGELI, CONCETTA, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003.
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999.
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1996.
- DI PASCALE, ANNA MARIA, *Senza i conforti di alcuna religione*, in «*Studi novecenteschi*», a. 21, n. 47-48 (giu.-dic. 1994).
- DICK, SUSAN, *Virginia Woolf. Modern fiction*, Edward Arnold, Londra, 1989.
- DOWLING, DAVID, *Mrs. Dalloway: mapping stream of consciousness*, Londra, Twayne publishers, 1991.
- FORTINI, FRANCO, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- GARBOLI, CESARE, *Il giardino segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.
- GUIGUET, JEAN, *Virginia Woolf and her works*, Londra, The Hogarth press, 1965.
- HAWTHORN, JEREMY, *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway: A study in alienation*, Sussex University Press, 1975.
- LUCAMANTE, STEFANIA, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze, 1998.
- MANCIOLI BILLI, MIRELLA, *Virginia Woolf*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «*Studi novecenteschi*», a. 21, n. 47-48 (giu.-dic. 1994).
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003.
- MONTALE, EUGENIO, *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 2011.
- MORANTE, ELSA *Opere*, a c. di Cesare Garboli e Carlo Cecchi, Mondadori, Milano, 1988.
- MORANTE, ELSA, *Aracoeli*, Einaudi, Torino,
- MORANTE, ELSA, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989.
- MORANTE, ELSA, *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987.

- O'BRIEN SCHAEFER, JOSEPHINE *The three-fold nature of reality in the novels of Virginia Woolf*, Norwood editions, Londra, 1965.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- PADUANO, GUIDO, *La svolta nella produzione di Elsa Morante. Domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su Aracoeli)*, in «Studi Novecenteschi», a. 21, n. 47-48 (1994).
- POOLE, ROGER, *The unknown Virginia Woolf*, University of Nottingham, 1996.
- ROSA, GIOVANNA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il saggiatore, 1995.
- STARA, ARRIGO, *L'avventura del personaggio*, Milano, Mondadori education, 2004.
- SULLAM, SARA, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Milano, Mimesis, 2016.
- TORTORA, MASSIMILIANO *La narrativa modernista in Italia*, in «Allegoria», XXIII, 63, gen. giu. 2011.
- WOOLF, VIRGINIA, *Diario di una scrittrice*, Mondadori, Milano, 1979.
- WOOLF, VIRGINIA, *Opere*, a c. di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998.
- WOOLF, VIRGINIA, *Mrs. Dalloway*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- WOOLF, VIRGINIA, *Come si legge un libro e altri saggi*, a c. di Paola Splendore, Baldini e Castoldi, Milano, 1991.
- ZANZOTTO, ANDREA, *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)*, in *Fantasie d'avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001.
- ZINATO, EMANUELE, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in «Cuadernos De Filología Italiana», 2013, vol. 20, pp. 37-48.

## Ringraziamenti

Desidero ringraziare il mio relatore Emanuele Zinato, per avermi spinto a mettere in discussione il lavoro, e per il valore che conferisce all'insegnamento rendendo l'apprendimento un'avventura.

Vorrei ringraziare i miei genitori, mia nonna e i miei zii, per essermi stati vicini durante i momenti di tensione e sconforto, ma anche per avermi dato la possibilità di crescere in autonomia e libertà. Sono grata in particolare a mia madre, sempre presente anche restando in disparte.

Ringrazio Arianna, per avermi offerto il suo aiuto costante negli anni, per la sua determinazione entusiasta, per i viaggi in cui ci siamo sostenute a vicenda, e per i suoi occhi che insegnano anche a guardare oltre.

Ringrazio Laura per la nostra preziosa amicizia che parte da lontano, e anche per essere tornata, diversa e ancora la stessa.

Infine grazie Umberto, per il tempo condiviso cambiando insieme, per i suoi incoraggiamenti fedeli e forti, per la calma e la pazienza che non si stanca di trasmettermi, per i numeri delle pagine, e per tutto l'amore.