

Stefania Lucamante - Elena Porciani

A quaranta anni da *Aracoeli*
Introduzione*

1. *L'albero di Aracoeli*

Quasi speculare alla fedeltà a se stessa di Elsa Morante, a quell'*idea* e a quel *lavoro* come progetto fisso e imprescindibile di cui scrive Daniele Morante nella sua biografia romanzata che apre la rubrica *A fuoco* di questo numero di Oblio, così anche la copertina di *Aracoeli* è rimasta intatta fino al 2004 per qualche strana alchimia (al contrario, per esempio, del processo di edulcorazione di quella subita dalla copertina della *Storia*)¹. Nel quadrato classico delle edizioni einaudiane compare il particolare di un dipinto di Vincent Van Gogh intitolato *Il seminatore* (1888). L'attenzione del lettore è fissata su unico dettaglio di questo dipinto realizzato dal pittore nel suo periodo in Provenza: colpisce subito il viola della lavanda che fa da sfondo cromatico al tronco in primo piano, quasi ad addolcire questa immagine desolata con una promessa. Desolata perché il tronco è privo di foglie, non ha fiori, non si vede la chioma di questo tronco. Ma esiste la promessa della fioritura di lì a poco. Ma che tipo di albero può essere questo? El Almendral, il paese natale di Aracoeli, eroina triste e sventurata dell'omonimo romanzo, vuol dire 'Il Mandorleto'. Possiamo inferire che questo tronco scelto dalla Einaudi per la copertina sia dunque un mandorlo che ironicamente si trasforma in sassaia nella visita di Manuele al paese materno. Ma ancora di più, la simbologia di un albero pare collegata al tema della famiglia. Parliamo di famiglia e parliamo di alberi sia nella cultura laica che in quella religiosa: l'albero è simbolo della continuità/della specie/della razza e della religione (pensiamo a Maria). Il concetto della famiglia nel cristianesimo regna sovrano molto di più che nelle altre religioni: non c'è solo Gesù, c'è la Madonna, c'è San Giovanni Battista, i cugini come la figura di un padre putativo che sembra rimandare direttamente alla sconcertante situazione familiare dell'autrice che la madre, Imma Poggibonsi, aveva imposto alla prole. La famiglia,

* Per quanto la presente introduzione sia frutto di un costante scambio di idee e opinioni fra le due autrici, più specificamente il primo paragrafo è stato scritto da Stefania Lucamante, il secondo da Elena Porciani.

¹ Sulle copertine della *Storia* si veda il saggio di Sarah Carey, *Elsa Morante: Envisioning History*, in Stefania Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, Fairleigh-Dickinson University Press, 2014, pp.65-74.

quindi, non come nido rassicurante, ma come snodo tematico delle turbe dei protagonisti morantiani, ci fa esaminare con attenzione i nuclei relazionali secondo le varie sfaccettature con cui la scrittrice continua a rilavorare traumi autobiografici, come anche sogni e impossibili mete oltre la piccola borghesia in cui era nata. Tutti consapevoli come siamo che il concetto di letteratura per Morante equivaleva a uno studio quasi antropologico² di tutto quanto deve stare a cuore a un poeta. Ricordo in questa introduzione come, nella sua recensione a *Aracoeli*, Franco Fortini attribuisse un grande merito all'ultimo romanzo morantiano, quello di essere «un'opera fatta per chi sa che cosa è stata, finché è esistita, la letteratura».³ Alla scrittura di Morante, Fortini attribuisce il merito di essere una scrittura che rifiuta il lavoro di «astuti gnomi esperti in “re-writing”, pubbliche relazioni e ricerche di mercato; e che allegri se la ridono della plebe ancora pagante».⁴ Alla luce di tali considerazioni, e pur nella sua critica fondamentale insoddisfatta del lavoro, così permeato delle «sue ossessioni» come lo reputava il critico, Fortini non esitava comunque a riconoscere a Elsa Morante un dono, davvero immenso: quello di mantenere «un legittimo legame» con il mandato dello scrittore.

Nella sua celebre recensione al romanzo, dai toni pure a volte crudeli, Fortini scorge altri elementi di grande rilievo quali la capacità di inserire i sogni e deliri come inseparabili dal personaggio narrante e facenti parte essi stessi della dimensione esistenziale di Emanuele; oppure come le scienze positive dell'anima (senza l'ironia con cui ne parlava Italo Svevo) elidano la possibilità di una narrazione epico-romanzesca. Ancora, la confessione che Manuele compila per mano dell'autrice – cioè il romanzo – consente a Morante di rimanere fedele a se stessa, quasi a ricordare la parte dell'*Isola di Arturo* in cui l'ape e la rosa venivano incantevolmente paragonate a un'esistenza umana ripetibile nella sua bellezza. Ancora, ricordiamo la differenza fra la tragedia e la disgrazia che nel romanzo sono presenti. Un romanzo che vede schierati molti critici da entrambe le parti della barricata pro e contro-Morante.

In questa rubrica dedicata ad *Aracoeli* non tutti gli articoli trovano il loro snodo teorico/critico nel tema familiare, ma rivelano come proprio nella familiarità dei temi morantiani sia sempre possibile operare nuove letture del quarto romanzo (o quinto, se contiamo il giovanile *Qualcuno bussava alla porta*). In ugual misura, i saggi rivelano come le possibilità di analisi di *Aracoeli* siano ancora oggi assai vaste proprio per via dei percorsi tematici affrontati da Morante in una produzione, tutto sommato, limitata. *Aracoeli* è un romanzo che raccoglie in sé l'isotopia morantiana, dal racconto di famiglia alle sue frequentazioni con il romanzo di formazione;

² Le influenze di Ernesto De Martino e di Mircea Eliade sono oggetto di studio da parte di alcune morantiste. Di Angela Borghesi si veda *Tra maghi e sciamani: le letture etnoantropologiche di Elsa Morante*, in *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, a cura di Paolo Desogus, Riccardo Gasperina Geroni e Gian Luca Picconi, Carocci, Roma, 2021, pp. 135-49. Di Angela Di Fazio si veda la monografia *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Pendragon, Bologna, 2017.

³ Franco Fortini, «*Aracoeli*», in *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 246.

⁴ Ivi, p. 247.

dall'instabile rapporto del figlio/a con la figura materna ai rapporti di classe. Dalla diade madonna/prostituta a quella figlio adorante/figlio giudicante. Ancora, la questione spesso al cuore della scrittura morantiana – forse per motivi autobiografici – di una italianità decentrata, ed ecco un'unione fra un'andalusica quale simbolo di un non ben identificato sud e un ufficiale di marina piemontese, vittima dell'etica e della morale quasi protestante (valdese) della sua famiglia piemontese. Anche Eugenio Oddone risente di una costruzione sociale indesiderata (troviamo quasi intatto il rifiuto di considerare il lavoro come elemento costruttivo di una morale di un'etica esistenziale pienamente centrata su di esso nel Settentrione occidentale del triangolo industriale italiano). Il lavoro inteso come schiavitù inutile e non dignitosa non a caso conduce Roberto Talamo a parlare di questo motivo, se vogliamo periferico e marginale nell'opera di Morante. Pure, ha una sua economia all'interno dell'alienazione di cui soffre Manuele, la sua incapacità di vivere nella *communitas*. Giuliana Zagra in *Tra le carte del manoscritto di Aracoeli* ed Elisiana Fratocchi in *Microstoria e macrostoria in Aracoeli. Un percorso genetico e critico* si occupano della lettura del manoscritto. Zagra esamina la ricostruzione della genesi di *Aracoeli* con la messa a fuoco del personaggio di Manuele che arriva dopo un romanzo incompiuto intitolato *Superman* e dopo *Senza i conforti della religione*, un romanzo anch'esso incompiuto, ma con alto grado di sviluppo (1958-62). Arriva, inoltre, dopo una ulteriore rilettura del contemporaneo mediante la stesura di una poesia per la morte di Pier Paolo Pasolini rimasta per lungo tempo inedita. Datata 13 febbraio del 1976, negli accorati versi di questa poesia Morante porge finalmente il suo personale addio all'amico perduto in una orazione funebre di disarmante franchezza. Nel suo studio Fratocchi esamina, invece, la storia redazionale delle datazioni presenti nel romanzo, oltre che il materiale riferito all'episodio del tentativo di uccidere Franco da parte di quattro baschi con la relativa assimilazione dei terroristi baschi allo zio mai conosciuto da Manuel. Tale disamina consente di ragionare anche sulla dicotomia fra chi entra in azione politica e chi resta nell'osservazione dell'azione. Fratocchi riflette poi sui saggi storici presenti nel Fondo Morante e di come l'autrice avesse lungamente preparato l'assetto storico del suo ultimo romanzo su varie fonti storiografiche.

Gian Maria Annovi e Irene Palladini legano il letterario al visuale e al cinema rispettivamente in «*Una fabbrica d'ombre equivoche*». *Visione, tecnologia e memoria in Aracoeli di Elsa Morante e I corpi della malanotte: Corpo e surreale filmico in Aracoeli*. Annovi associa la mancanza narrativa di un resoconto affidabile con il rifiuto di utilizzare gli occhiali. Grazie alle teorie di Walter Benjamin su cinema, esperienza moderna e memoria la seconda parte del saggio esamina l'amore di Manuele per la settima arte da considerarsi come forma di contaminazione del vissuto individuale. La teoria sulla memoria prostetica di Allison Landsberg ci dice che il cinema ha il potere di impiantare ricordi di eventi che il pubblico non ha

esperito.⁵ Palladini, sulla scia degli studi di Marco Bardini, Elena Porciani e Giovanna Rosa, considera invece la concrezione corporea nelle immagini verbali contenute in *Aracoeli* come un risultato dell'adozione esibita delle tecniche compositive mutuata dal linguaggio del cinema surrealista di Luis Bunuel e Salvador Dalì.⁶ Manuele afferma che «la macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io m'incarno in loro. Succede, ad ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero».⁷ E il cinema compare evidente nella sinergia stabilita con il romanzo morantiano, soprattutto per la costruzione del plot, per il montaggio sapientemente spiazzante e spiazzato dei ricordi apocrifi di Manuele, collegati con i vari personaggi degni di un film felliniano.

Sulla corporeità scrivono Francesca Nieddu in «*Destinazione Aracoeli*»: *riandare al materno con il corpo della memoria* e Nicola Matteo Salis in *Questioni di genere e eteronormatività in Aracoeli*. Maria Morelli prosegue il proprio percorso di ricerca con *Santa e meretrice. Uso del corpo e decostruzione del femminile in Aracoeli*. Per Nieddu la scissione difensiva-madre prismatica-soggetto transposizionale (madre) risulta fondamentale. *Aracoeli* rappresenta una madre ibrida: è sia quella di Totetaco che quella dei Quartieri Alti, sia casta che lussuriosa. Così come nel caso del cinema, anche la fotografia mantiene una sua veridicità. L'irrisolto rapporto materno trova aiuto nel sogno, infatti sogno e memoria sono elementi privilegiati per ricreare un contatto con il materno.

Il viaggio di Manuel presenta – è risaputo – varie interpretazioni. Angela Borghesi afferma ad esempio che il viaggio verso l'Andalusia «non lo porta a pacificarsi con lo spirito della madre dal momento che in lui resta del rancore».⁸ Ancor meno Borghesi pensa che la «tardiva agnizione amorosa»⁹ dislocata sul padre possa distoglierci dall'idea morantiana di questo romanzo inteso come testamento. Manuel si comporta come un fenomenologo e ci parla di organi di senso nascosti raccontando di esperienze di percezione in tutti gli organi di senso «occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti».¹⁰ Per Salis, invece, *Aracoeli* è un vero ritorno al materno in cui la pubertà si descrive come un periodo avverso (basti pensare alla scena in cui vorrebbe radersi ma il barbiere lo ammonisce sostenendo che la barba rappresenta l'onore del maschio). Manuele percepisce la distanza dal padre, «campione di

⁵ Cfr. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.

⁶ Si vedano in proposito, di G. Rosa, *I frammenti di pellicola*, in *Cattedrali di carta Elsa Morante Romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp. 301-305, e *Spezzoni di film*, in *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 147-150. Si veda anche di Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, e di Elena Porciani, *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in M. Guerra e S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019, pp. 401-413.

⁷ E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 1982, p. 11.

⁸ A. Borghesi, *Tra maghi e sciamani*, cit., p. 142.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Aracoeli*, cit., p. 10.

virilità», e il senso di colpa lo porta a vedere intorno a sé solitudine, tanto che si definisce «animale sbandato» e «animale bastardo». Si è sentito privato dell'amore, non piace a nessuno, nemmeno a se stesso, è sopraffatto dalla colpa e dalla vergogna. Madre e figlio appaiono sradicati delle loro certezze sin da giovani, accomunati da aspettative da non deludere, vittime del disprezzo collettivo e privati di uno spazio nella società. Si perpetuano stereotipi di genere nella costruzione dei personaggi di Manuele e Aracoeli condannati a una graduale degradazione in quanto, come nel caso di Wilhelm dell'*Isola di Arturo* non riescono a tener fede alla propria identità. Manuele è un omosessuale non dichiarato, subisce pregiudizi che lo privano della possibilità di autodeterminarsi, mentre Aracoeli deve attenersi a un ruolo preconfezionato per condurre la sua esistenza. Il terzo livello del reale, l'altro da sé, non è raggiunto. Secondo la critica si ritorna al primo livello, perché il volto dell'altro da sé non si può rappresentare. Il richiamo al concetto di performatività di Judith Butler è riscontrabile nel fatto che nel romanzo viene perpetuata l'eteronormatività. E la dimensione onirica viene esaminata da Cucchi nelle sue rappresentazioni e funzioni narrative. Diverse sono le tipologie presenti nel testo morantiano e Cucchi, affidandosi agli studi di Matte Blanco sulla bi-logica, dimostra come le forme diverse con cui la dimensione onirica interviene nell'intreccio romanzesco contribuiscano largamente a farci comprendere il funzionamento del conscio e dell'inconscio e quanto il secondo intervenga nella percezione della realtà.

2. *Lo stile tardo di Morante*

Al termine del suo scritto di carattere biofinzionale, originariamente posto in chiusura del volume *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, da lui curato nel 2012 per Einaudi, e qui riedito, Daniele Morante afferma che

[...] Elsa si sottomette, obbediente, assidua, per il tempo interminabile di cinque anni, a un'altra e ultima fatica, ma necessaria, automatica e vitale quanto il battito del cuore o la cadenza del respiro. Sarà la sua opera più vera nel senso che altra in suo luogo non avrebbe potuto essercene, né che altra sarebbe possibile immaginare dopo di essa. Non è per caso che, come la precedente fatica aveva segnato lo zenit dell'estroversione verso gli altri – verso i lettori –, questa ne segna il nadir.¹¹

Si tratta di una intuizione che getta luce sul fatto che, a quaranta anni dalla sua pubblicazione, possiamo guardare ad *Aracoeli*, più che come a una mera «parodia dei romanzi morantiani vecchia maniera»,¹² a un'opera che partecipa dell'ultima fase di Elsa Morante al pari del *Mondo salvato dai ragazzini* e della *Storia*.

¹¹ D. Morante, *Un contributo alla conoscenza di Elsa Morante: l'epistolario*, in «Oblio, Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XIII, 47, 2023, p. 91, www.progettoblio.com [ultimo accesso 31.05.2023].

¹² C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 199.

Pur nella continuità della parabola dell'autrice, si riconoscono nella crisi dei primi anni Sessanta le radici di un mutato approccio alla scrittura che più decisamente prende le mosse da quello snodo cruciale della poetica morantiana costituito da *Pro o contro la bomba atomica*, la conferenza pronunciata per ben tre volte a Torino, Milano, Roma nel febbraio del 1965. Al suo interno Morante delinea la nuova missione nell'era atomica dello scrittore – da non confondersi con il letterato, che si interessa solo di letteratura, mentre allo scrittore «*sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura*» –:¹³ restituire realtà all'irrealtà contemporanea con un rinnovato slancio di fiducia nella forza morale della poesia e dell'arte.

Sicuramente, di *Pro o contro la bomba atomica* è più evidente – e nota – la linea di riflessioni che si diparte da Miklòs Radnoti, il giovane poeta ebreo ungherese morto in un lager nazista, dove ha scritto versi sino all'ultimo. La scoperta della sua esistenza, afferma Morante, è stata per lei «un notizia piena di allegria»,¹⁴ e attraverso il Pazzariello e gli altri F.P. del *Mondo* un simile esercizio di poetica allegria arriva sino a Ueseppe. Anche il pischello dagli smisurati occhi celesti fa parte della categoria dei ragazzini che soccombono alla strage della Storia, ma riappaiono poi là dove meno ci si aspetta, a salvare l'umanità del mondo con la loro innocente grazia. Del resto, gli F.P. sono «accidenti fatali dei Moti Perpetui | semi originari del Cosmo, che volano fra poli fantastici, portati dal capriccio dei venti, | e germogliano in ogni terreno»,¹⁵ come si legge nella *Canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, e di un fertile seme si parla nella citazione di Antonio Gramsci – non a caso incluso nel *Mondo* nella croce degli F.P. – che leggiamo nell'ultima pagina della *Storia*: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia».¹⁶

C'è però nella conferenza del 1965 un altro passo di cui non è meno rilevante tenere conto. Una volta messa in campo la nuova missione degli scrittori, Morante si premura di chiarire un possibile equivoco:

Adesso, non mi si fraintenda, per carità (anche questa, potrebbe capitare!) arguendo (o pretendendo di arguire) dalle mie parole, che lo specchio dell'arte abbia da esser uno specchio *ottimistico*. Anzi, la grande arte, nella sua profondità è sempre pessimistica, per la ragione che la sostanza reale della vita è tragica. La grande arte è tragica, sostanzialmente, anche quando è comica (si pensi al *Don Chisciotte*, il più bello di tutti i romanzi). [...] Il movimento reale della vita è segnato dagli incontri e dalle opposizioni, dagli accoppiamenti e dalle stragi. Nessuna persona viva rimane esclusa dall'esperienza del sesso, dell'angoscia, della contraddizione e della deformazione. E le alternative del destino sono la miseria o la colpa, la diserzione o l'offesa.¹⁷

Continua Morante che l'ottimismo dell'arte – e della letteratura – non consiste nell'edulcorare una simile tragicità, bensì nel riservare al moto della vita, che

¹³ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1987, p. 97.

¹⁴ Ivi, p. 109.

¹⁵ Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1995, p. 120.

¹⁶ Ead., *La Storia*, Torino, Einaudi, 1995, p. 657.

¹⁷ Ead., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 108.

incessantemente la muta in morte e poi di nuovo in vita e così via, una forma di «attenzione poetica»¹⁸ che trasforma «[q]ualsiasi momento dell'esperienza reale e transitoria [in] un momento religioso»¹⁹ – e sono queste suggestioni che Morante ha potuto ritrovare in Simone Weil, la sua «sorelluccia inviolata»,²⁰ come la chiama nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.* Non meno rilevante è ciò che segue:

Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come a ogni uomo, di essere ridotto dalla sventura alla nuda misura dell'orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l'ultima risposta del suo destino. Se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli diventerà una risposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto di ottimismo.²¹

Sono brani che bene si prestano, mi pare, a descrivere l'istanza autoriale che sta a monte di *Aracoeli*, la cui innegabile sostanza tragica non è redenta da alcuna apertura verso una posteriore consolazione. Non c'è la siderale pacificata distanza della Costellazione del Cugino del finale di *Menzogna e sortilegio*, né l'isola dell'infanzia che scompare alla vista dell'*Isola di Arturo*, né il seme di Gramsci della *Storia*: niente ci viene detto del ritorno di Manuele, che consenta di chiudere il cerchio del suo viaggio andaluso. Ma in realtà, sin dall'inizio la voce narrante del protagonista ci ha messo in guardia: «In quest'autunno nebbioso, io da qualche giorno sono tentato a inseguire la mia ragazza Aracoeli in tutte le direzioni dello spazio e del tempo, fuorché una a cui non credo: il futuro».²² (Ma siamo poi sicuri che gli altri romanzi effettivamente concludano la parabola dei loro protagonisti? Di Elisa non ci viene detto se uscirà dalla camera della scrittura; Arturo finisce di raccontare quando più vorremmo conoscere l'esito della sua *Bildung* – e sappiamo che Morante ha eliminato un paragrafo iniziale nel quale un po' di più ci avrebbe edotti sul destino del ragazzo procidano; persino la *Storia*, prima della citazione gramsciana, recita un emblematico «.....e la Storia continua.....»,²³ a suggerire un ricambio con altri Useppi e altre Ide...)

Dicevo, quelli trascritti sono brani di *Pro o contro la bomba atomica* meno citati dei passi sulla scrittura contro l'irrealtà o del modello poetico di Radnoti – ma anche di Saba –; tuttavia, fanno parte anch'essi del discorso morantiano, disegnando un percorso che bene si attaglia ad *Aracoeli*, un romanzo pessimista nella sua materia, ma che costituisce, nel suo stesso esistere, un 'atto di ottimismo'. Perché senz'altro Manuele e gli altri personaggi sono gettati dalla nascita nel movimento mortale della vita:

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 124.

²¹ Ead., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 108.

²² Ead., *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1989, p. 7.

²³ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 656. Riguardo al paragrafo espunto dell'*Isola di Arturo*, cfr. M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 87-97.

Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È 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 agnellino, 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.²⁴

Eppure, c'è un ottimismo che sostiene *Aracoeli*, nello stesso modo in cui esso è un romanzo tragico e insieme comico, come si legge in una carta redazionale del 1978,²⁵ secondo quella 'duplicità senza soluzione'²⁶ che sempre caratterizza la visione del mondo e della scrittura di Morante. È l'ottimismo della scrittura: del gesto di scrivere, della messa in forma narrativa del dolore, del lutto, della disperazione, di quelle esperienze che fanno la sostanza tragica della vita. In una parola, della separazione che governa i destini umani.

Per questo, dietro la devastazione esistenziale di Manuele, si ricava dalla lettura del romanzo l'impressione di una pronunciata energia autoriale. La Morante che ha scritto *Aracoeli* non è un'autrice dimessa, ma è ancora piena di *agency* romanzesca: il ritorno a un narratore-alibi dopo la Elsa-nel-testo della *Storia* non deve ingannare, perché dietro le maglie allentate della percezione di Manuele si riconosce quello che con Edward Said potremmo definire un vigoroso stile tardo. Com'è noto, lo studioso individua tra i frequenti tratti caratterizzanti la produzione estrema di scrittori e musicisti un pronunciato esercizio di libertà rispetto alle convenzioni del loro campo artistico.²⁷ Nel caso di *Aracoeli*, si riconosce *in primis* nel libero e serrato montaggio di segmenti narrativi di variabile lunghezza al posto della controllata architettura dei romanzi precedenti, oltre che nella combinazione di plurilinguismo ed esibita indifferenza al dovere dell'eleganza stilistica (che sarebbe oggetto di un ambito critico, peraltro, quello studio della lingua di Morante, che ancora ha bisogno di consolidarsi).

Per tali ragioni, si può situare *Aracoeli* nella continuità di un percorso più ampio: di istanze che si dipartono anch'esse da *Pro o contro la bomba atomica* e che proficuamente si possono leggere sotto il segno della corporeità, del queer, della biologica o della retorica onirica, ma non di meno in chiave autointertestuale, riconnettendo il romanzo al sincretismo nirvanico-weiliano della *Smania dello scandalo*, la più misteriosa delle sezioni del *Mondo salvato dai ragazzini*.

In una lettera a Goffredo Fofi della fine 1968-inizio 1969 Morante fa mostra di considerarla – autoingenerosamente, se così si può dire – «la poesia più brutta del libro»;²⁸ senz'altro è una delle più precoci, ideata a Vulcano nell'ottobre del 1964,

²⁴ Ead., *Aracoeli*, cit., pp. 17-18.

²⁵ Cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci editore, 2003, p. 16.

²⁶ Cfr. E. Morante, *Una duplicità senza soluzione*, in M. Bordini, *Morante Elsa*, cit., p. 716. Lo scritto fu pubblicato nel 1964 sull'«Europa letteraria» nella rassegna *Dieci voci per "Il silenzio"*, dedicata al film di Ingmar Bergman colpito dalla censura.

²⁷ Cfr. E. Said, *Sullo stile tardo*, Milano, il Saggiatore, 2009.

²⁸ *Cara Elsa. Storia di un'amicizia*, a cura di G. Fofi, Napoli, Liguori Editore, 2022, p. 9.

come mostrano le carte,²⁹ e forse l'autrice la sentiva troppo didascalica pur nella sua visionarietà rimbaudiana, troppo vicina a una pagina di diario del 1° maggio 1964 ispirata dal lutto ancora dolorosissimo per la morte dell'amato Bill Morrow:

Quanti anni ancora dovrò trascinare: venti, trenta? L'unico rimedio per arrivare alla fine umanamente è non essere io, ma tutti gli altri tutto il resto. Non *separare*. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti. Così posso essere anche te.³⁰

La smania dello scandalo obbedisce sul piano poetico – che è quello che a noi primariamente interessa – a questo proposito. È caratterizzata da una continua riversibilità di soggetto e oggetto, di vita e di morte, di femminile e maschile, di madre e di figlio, di vecchia e di giovane, che contrappone il cronotopo trascendente dell'indistinto al cronotopo terrestre degli 'essi' mortali – «innocenti della rabbia che li ha legati alla ruota | noi custodiamo il segreto, che loro a sé vietano».³¹ Il nirvana dialoga con una tensione alla decreazione di ascendenza weiliana: di superamento dei limiti della propria individualità attraverso la compassione, da intendersi letteralmente come capacità di 'patire insieme'. (Nella successione degli undici componimenti la decreazione appare tuttavia più variamente tentata che effettivamente raggiunta, anche perché nel percorso del *Mondo* il superamento del sé avviene nella sezione finale delle *Canzoni popolari*, quando l'io lirico lascia allegramente il posto a soggetti poetici altri, provenienti dalla galassia degli F.P.) Tornando ad *Aracoeli*, poco prima del passo in cui Manuele dichiara la tentazione di inseguire la sua ragazza-madre, leggiamo: «Un simile richiamo può sopravvenire inaspettato, e accompagnarsi alla medesima smania che assalirebbe un indigente miserabile, il quale – dopo una lunga amnesia – rammentasse di possedere un diamante nascosto»³². La similitudine evoca l'andamento maestoso di *Menzogna e sortilegio*, ma nel passo colpisce la presenza del termine 'smania', che crea un inevitabile cortocircuito con il titolo della sezione del *Mondo*: come se Morante ci fornisse un indizio per ricercare l'*humus* della petraia di El Almendral nelle «torri nere della lava calcinata»³³ e nel «paradiso degli eucalipti»³⁴ di Vulcano. Di mezzo, ci sono la perdita del futuro, che nell'annotazione diaristica e nel lavoro poetico del 1964 era ancora evocato, e con essa lo smascheramento dell'eden – gli eucalipti sono ormai secchi –, ma la fusione come moto opposto della separazione è un tema portante di *Aracoeli*, che si intreccia con quello, più radicato nella storia, della critica della borghesia.

²⁹ Cfr. A. Rubinacci, *Elsa Morante e Il mondo salvato dalla poesia*, in «Configurazioni», 1, 2022, p. 57, riviste.unimi.it/index.php/configurazioni [ultimo accesso 28.05.2023].

³⁰ C. Garboli - E. Morante, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I., pp. LXXVII-LXXVIII.

³¹ Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 101.

³² E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 7.

³³ Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 111.

³⁴ Ivi, p. 112.

Come nel poema del 1968 si era lanciata dietro il ragazzo morto irraggiungibile, così, attraverso il suo personaggio alibi, Morante si pone all'inseguimento della ragazza Aracoeli con il piglio sperimentale del *Mondo* e della *Storia*, rinnovato nella sua più tarda radicalità. Poi, dopo la fine del romanzo l'inizio della sua fine, ma noi ci arrestiamo qui, come Manuele «più inclini a piangere d'amore, che di morte».³⁵

³⁵ E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 328.