

‘Negletta prole’: Leopardi’s legacy in Morante’s *Aracoeli*

Frances Clemente¹

Ricevuto: 6 luglio 2020 / Modificato: 29 dicembre 2020 / Accettato: 20 febbraio 2021

Abstract. This contribution addresses Giacomo Leopardi’s so far neglected legacy in Elsa Morante’s *Aracoeli* (1982), by unveiling the existence of two direct Leopardian hypotexts in the novel: the *Ultimo canto di Saffo* (1822) and the *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824). Focusing, in particular, on the correspondences between *Aracoeli* and Leopardi’s *Ultimo canto di Saffo*, the contribution points to the mourning aspect of the two *œuvres*, in which the narrative and lyrical voices (respectively, Manuele and Saffo) chant a cathartic elegy through which their wretchedness, far from being erased, leaves space for some sort of conciliation.

Keywords: Leopardi; Morante; Sappho; Aracoeli.

[it] ‘Negletta prole’: l’eredità leopardiana in *Aracoeli* di Morante

Riassunto. Il contributo affronta l’inesplorata eredità di Giacomo Leopardi in *Aracoeli* (1982) di Elsa Morante, rivelando l’esistenza di due diretti ipotesti leopardiani nel romanzo morantiano: l’*Ultimo canto di Saffo* (1822) e il *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824). Concentrandosi in particolare modo sulla corrispondenza tra *Aracoeli* e *Ultimo canto di Saffo*, l’articolo mette in luce il carattere luttuoso di entrambe le opere, nelle quali l’io lirico e quello narrativo (rispettivamente, Saffo e Manuele) paiono dar voce a un canto elegiaco che, senza cancellare la loro condizione d’infelicità, lascia spazio a qualche sorta di conciliazione catartica.

Parole chiave: Leopardi; Morante; Saffo; Aracoeli.

Summary: 1. Introduction 2. ‘tattered coat(s)’ and wicked Mothers. 2.1. Ugliness 2.2. Rejection 2.3. Nostalgia of the beautiful 2.4. Transition from individual to cosmic protest. 3. Conclusions.

Cómo citar: Clemente, Frances (2021): «‘Negletta prole’: Leopardi’s legacy in Morante’s *Aracoeli*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, pp. 323-346.

1. Introduction

Volendo riporre i miei nuovi indumenti di riserva, la zia mi domandò se non avessi una qualche valigia, o borsa. E io le posai dinanzi, sul tavolino del Caffè, l’unico bagaglio che m’ero portato nella fuga: un pezzo di tela, annodato per le cocche, da cui non m’ero mai separato un istante: neppure nel bagno di casa del *Dott. e Signo-*

¹ University of Oxford, Pembroke College, St. Aldates, Oxford, OX1 1DW
Email: frances.clemente@pmb.ox.ac.uk

ra, o qua nel cesso del Caffè. Conteneva l'astuccio degli occhiali, un ciuffo di peli del mio cane Balletto, e i Canti di Giacomo Leopardi. Considerando questo nome sulla copertina, la zia Monda osservò, con uno sguardo patetico di malinconia, e un tono di competenza da brava scolara:

«Il Grande Infelice!». (Morante 1982: 317)²

Thus speaks, in the name of Leopardi and, more specifically, of his *Canti*, one of the last pages of Elsa Morante's novel *Aracoeli* (1982), her last and undoubtedly her most tormented work.

Present in her readings from the time she was a «ragazzetta», when she was inclined to pessimism and used to read Leopardi alongside Kafka (Del Fra 1957: 135), the poet from Recanati informed Morante's intellectual and creative journey till the very end of her life. Although lexical echoes and reverberations of Leopardi's thought abound in Morante's œuvre, critics have refrained from exploring this correspondence, limiting themselves to suggesting, rather than positively pursuing it. As a consequence, Morante's novels and poetry have been variously, and generally, acknowledged as showing Leopardian features (cf. Alpini 2009; Bertucci 2006; Boşca-Mălin 2015; Di Paolo 2015; Gilio 2003; Grieco 2009; Noè 1983; Orengo/Notarbartolo 1995; Pecora 2009; Rosa [1995] 2015; Splendorini 2010; Venturi 1977; Zanardo 2012; Zinato 2013). Among the few scholars who address Leopardi's legacy in Morante in a more extensive way are Gandolfo Cascio and Silvia Ceracchini (2013), who tackle intertextuality in Morante's poetry and both retrace Leopardian echoes in her collection of poems *Alibi*; Rossella Di Rosa, who in her PhD thesis discusses Ortese, Morante and Ramondino's œuvre, and argues that Leopardi can be considered as an exemplar model for the three of them with regards to the development of a «filosofia nomadica» (Di Rosa 2016: 74); and, finally, Donatella Diamanti (1990), who examines the presence of Leopardi, alongside Dostoevsky and Baudelaire, in *Menzogna e sortilegio* (1948). For what seems to be a rather extensive and also pivotal influence, Leopardi's presence in Morante is far from having been exhaustively investigated. Taking the cue from this condition of neglect,³ the present essay aims to investigate Leopardi's legacy in *Aracoeli*, a work which appears to be literally pervaded by the Leopardian aura. More specifically, it will unveil the existence of two direct Leopardian hypotexts in Morante's novel: first and foremost, that of *Ultimo canto di Saffo* (1822), which will be shown to eventually intertwine with *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824).

2. 'tattered coat(s)' and wicked Mothers

Leopardi lexicon permeates *Aracoeli*: from the reference to *A un vincitore nel pallone* (1821), when Morante employs the formula «vincitore nel pallone» instead of the standard «calciatore» (Morante 1982: 5), to some of the most renowned Leopardian

² All quotations from *Aracoeli* are taken from Morante (1982).

³ A condition pointed out by Giulio Bollati in Orengo and Notarbartolo (1995, II: 33): «questa parentela, sul filo della storia reale del nostro paese, mi colpisce molto: spero che se ne accorgeranno».

words and expressions, such as «favola antica», «finsi»,⁴ «rimembranza»,⁵ «larve», «chimera» (46, 70, 139, 165, 255). Similarly, it is possible to identify allusions to the personal experience of unhappiness and solitude of the poet from Recanati:

Io stesso m'ero rifugiato nella solitudine, schifando la festa altrui; ma pure, tale oggetto di schifo (la festa popolare in onore della Madonna) era per me, al tempo stesso, un oggetto di rimpianto: come s'io venissi defraudato di un bene comune, che a tutti gli altri era dato godere. (Morante 1982: 66)

E a dodici anni di età, mentre negli studi (specie letterari) non ero restato indietro, nella pratica del mondo, io, nonostante tutto, ero un ritardato, rimasto alla prima elementare. In realtà, secondo la mia sorte perenne, la mia coscienza cresceva denutrita e rachitica per la troppa fame d'amore. (Morante 1982: 146)

Lo [il corpo] si definì un sepolcro, che ci portiamo appresso. (Morante 1982: 233)

If the first passage echoes the poem *Il passero solitario* (1829-1830)⁶, and the second alludes to Leopardi's youthful experience, I believe that with the third utterance Morante makes a direct reference to a phrase in the *Zibaldone*: «Io sono, si perdoni la metafora, un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto, un cuore sensibilissimo che più non sente» (Zib. 4160-4161; Bologna, 3 novembre 1825; Leopardi 1966a: 894).

Unquestionably, the most open reference to Leopardi is to be found in Manuele's accusation against Aracoeli's «crimini materni» («Malanotte a te, Aracoeli...etc.») (Morante 1982: 100), which explicitly reproduces the charges the Islandese brings against Natura in *Il Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824) – a matter which I will later address.

There is in my opinion a subtler, but more essential model drawn from Leopardi, and informing *Aracoeli*, employed by Morante to draw up the protagonist's (Manuele) story and physiognomy: this is the portrait of Sappho as fictionally conveyed in *Ultimo canto di Saffo*.⁷ Again, it is, perhaps, a lexical trace that betrays the canto as an important intertext, since the series of Leopardian echoes begin in the novel by the term «arcano» (Morante 1982: 4), which directly goes back to the vv. 45-49 of the poem: «i destinati eventi | Move arcano consiglio. Arcano è tutto, | Fuor che il nostro dolor. Negletta prole | Nascemmo al pianto, e la ragione in grembo | De' celesti si posa».⁸

In the essay «Sul romanzo», included in *Pro e contro la bomba atomica* (1987), while defending the necessity for poets and, on the whole, for writers, to resort to poetic images («verità poetiche»), Morante establishes a parallel between Leopardi and Sappho:

⁴ «Così mi finsi, in una "visione"», with the verb *fingere* bearing the meaning of 'imagining, creating with imagination', as in Leopardi's «Io nel pensiero mi fingo» (v. 7)

⁵ This has also been noted by Bertucci (2006: 217, footnote 63).

⁶ As pointed out by Diamanti (1990: 305-306), the poem is also echoed in *Menzogna e Sortilegio*, in Elisa's remembrance of her solitary childhood.

⁷ The Greek poet herself appears among Morante's sources, in particular, in *Menzogna e sortilegio* (Palandri/Serkowska 2015: 13), where Morante quotes a fragment by Sappho as epigraph, and in *L'isola di Arturo*, as showed by Pizzocaro (1990).

⁸ All quotations from *Ultimo canto di Saffo* are taken from Leopardi (1978).

Così, a esempio, è probabile che, all'epoca delle grandi scoperte astronomiche, ne sia conseguito, per qualche poeta, un certo scetticismo, al momento di chiamare la luna «candida vela del cielo», «vergine della notte» e simili. Ma poi, gli astronomi sono rimasti padroni delle loro verità, e i poeti si sono ripresi le verità loro; e attraverso i secoli, fino a Leopardi e a Ungaretti, hanno seguito a rivolgere madrigali alla luna, né più né meno di come faceva Saffo. Le verità scientifiche sono, senza dubbio, legittime: però le verità poetiche, di certo, non lo sono meno. E mai, come in periodi di dittatura scientifico-industriale, si richiede ai poeti di difendere le loro verità, come un feudo minacciato, che appartiene a loro, ma è un bene necessario per tutti. Il mondo vivente si ridurrebbe a un campo di maledizione e di sterminio se gli uomini cessassero di riconoscere dei simboli di verità poetica nelle cose reali. (Morante 1988, II: 1505-1506)

Morante argues that over the centuries and up to Leopardi and Ungaretti, poets have continued to devote madrigals to the moon, no more and no less than Sappho used to do. On closer inspection, the extract contains an inner allusion which reinforces, and synthetises, the link between Sappho and Leopardi: the two poetic references «candida vela del cielo» and «vergine della notte» deeply resonates – hardly a coincidence – with the opening of *Ultimo canto di Saffo* («Placida notte, e verecondo raggio | Della cadente luna», vv. 1-2), which, according to Zumbini, might also be the only place of the canto where Leopardi philologically reprises Sappho's well-known poetic fragment Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα (Voigt 168b in Zumbini 1902: 302).⁹ Diamanti and Splendorini both point to a direct echo of *Ultimo canto di Saffo* in *Menzogna e sortilegio*, arguing that the expression «innamorati negletti» (Morante 1988, I: 19) resounds with Leopardi's «negletta prole» (v. 47), and that Elisa appears to be sharing the same fate of Leopardi's Sappho (Splendorini 2010: 35; Diamanti 1990: 306-307).¹⁰ Beside *Menzogna e sortilegio*, I believe that the legacy of *Ultimo canto di Saffo* is to be primarily sought in *Aracoeli*, and that the unhappy destiny of the Ancient Greek poet as depicted by Leopardi should be seen to align with Manuele's fate. In the novel Morante appears to be reprising the fundamental themes animating the canto, retracing «tra commemorazione e meditazione – tutte le tappe di un'esistenza, dall'infanzia (addirittura dallo stato prenatale) a una giovinezza ardente e umiliata: un'esistenza che, al culmine della disperazione, ha aperto lo sguardo sul mistero dell'essere» (Felici 2005: 122) – an utterance which could very well be employed to outline Manuele's ill-fated existence. More specifically, I have identified four basic interlacing motives that are common to Saffo and Manuele's story: ugliness, rejection, nostalgia of the beautiful, the transition from individual to cosmic protest. I shall now proceed to address each one of them.¹¹

⁹ «Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα | καὶ Πληϊάδες, μέσαι δὲ | νόκτες, πάρα δ' ἔρχετ' ὥρα, | ἔγω δὲ μὴν κατεῦδο» («The Moon and Pleiades have set – | half the night is gone. | Time passes. | I sleep alone») (Sappho 2014:185).

¹⁰ In addition to this, Diamanti (1990: 319-320) retraces echoes of Leopardi's Sappho in the ugliness of Francesco, another character from *Menzogna and sortilegio*.

¹¹ Fully aware of the complexity of both Morante's novel and Leopardi's poem, I do not intend to carry out an exhaustive study of all their various and intricate meanings; I will only tackle those aspects which bring them together.

2.1. Ugliness

Written in seven days between the 13th and 19th of May,¹² *Ultimo canto di Saffo* revolves around the theme of her ugly, therefore scorned, nature; in Leopardi's own words «la sventura della bruttezza» (Leopardi 1978: 139).¹³ The poem stages the drama of Saffo's «disadorno ammanto» (v. 54), which causes her to be rejected not only by her lover Phaon, but more importantly by Nature herself. As Leopardi reveals in the «Preambolo» to the reprint of the «Annotazioni» to the *Canti* published in the *Nuovo Ricoglitore* (1825), the canto aims to depict «la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane», a subject, he then adds, so difficult that no modern or ancient writer has dared to address it, except for M.me de Staël in her novel *Corinne, ou l'Italie* (Leopardi 1978: 527).¹⁴ In writing it, Leopardi – as he himself admits in the «Premessa» to the manuscript – takes up the legend of the ugliness of Sappho as portrayed by Ovid in his *Sappho Phaoni* (Heroides, 15), where the Latin poet shows Sappho as a creature whom Nature has cruelly denied of any beauty (Leopardi 1978: 139).¹⁵ In the canto Saffo emerges as a «Vile» and «grave ospite», a despicable and annoying presence existing in contrast with Nature's «Infinita beltà» (v. 21):

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
Sei tu¹⁶, rorida terra. Ahi di cotesta
Infinita beltà parte nessuna
Alla misera Saffo i numi e l'empia
Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
Vile, o natura, e grave ospite addetta
E dispregiata amante, alle vezzose
Tue forme il core e le pupille invano
Supplichevole intendo [...] (vv. 19-27).

Though the poem expands from Saffo's individual misery to a shared prospect of cosmic rejection and denied correspondence between Nature and the individual – as we will later see –, it must not be forgotten that it does originate with Saffo's exceptional situation of ugliness, «un caso particolare», argues Blasucci (2011: 68), «estensibile tutt'al più a una comunità di «negletti» della bellezza».

It is to this unlucky community of undesirables that Manuele, the «irredeemably ugly» – as Adalgisa calls him (1994: 97) – protagonist of *Aracoli*¹⁷, belongs to. The

¹² I take up Blasucci's (2011: 62) dating hypothesis.

¹³ Quotation from the manuscript's *Premessa*.

¹⁴ Following a sort of gentlemen's (and gentlewomen's) agreement between poets according to which one should not write of «*ni moza fea, ni vieja ermosa*», Leopardi justifies the choice of his audacious and unusual subject, by putting forward her youth, her great spirit, genius, and sensitivity, and, mostly, her antiquity, which blurs the images and gives birth to «quel vago ed incerto che favorisce sommamente la poesia» (Quotation from the manuscript's «Premessa», Leopardi 1978: 139-140). It must also be pointed out that M.me de Staël's *Corinne* was to become one of Leopardi's favourite novels.

¹⁵ «Il fondamento di questa Canzone sono i versi che Ovidio scrive in persona di Saffo, epist. 15 v. 31 segg. *Si mihi difficilis formam natura negavit* etc.» (Leopardi 1978: 139).

¹⁶ Note the emphasis on «Sei tu», significantly placed at the beginning of the verse.

¹⁷ It should be borne in mind that the theme of *Ultimo canto di Saffo* presupposes a «sensibilità squisitamente

novel is scattered with references to his disagreeable aspect: «l'impaccio del mio corpo disgraziato e immaturo»; «la mia faccia incupita e giallastra, brutta e pustolosa»; «la mia deformità»; «mia bruttezza personale»; «La mia stessa, pallida bruttezza occhialuta» (Morante 1982: 68, 75, 108, 254, 311). Manuele's unpleasant features – unlike Leopardi's Sappho – are meticulously described by Morante:

Di statura mediocre, di gambe troppo corte rispetto al busto, il mio aspetto riunisce, mal combinate, la gracilità e la corpulenza. Dal torace, folto di pelame nero, lo stomaco e il ventre con la loro gonfiezza sedentaria sporgono sulle gambe sottili e pesano sulle parti genitali (gli «attributi della virilità») donde subito allontanano la mia vista umiliata. La testa riccioluta e piuttosto grossa si attacca rozzamente al collo spesso e corto, unito in un sol pezzo con la nuca bovina. Le spalle sono larghe di misura, ma fiacche e cascanti. E le braccia, smagrite e di povera muscolatura, si fanno addirittura macilente giù dal gomito fino al polso. [...] Ho avuto una contrazione di antipatia davanti a questa faccia, nerastra di barba notturna, larga e amorfa nelle sue flosce borse guanciali: ormai disfatta senza aver maturato. (Morante 1982: 106);

mia propria carne, marcata (anche se in brutto) dalla razza di Aracoeli. Nerastro di colore. Piuttosto tozzo che slanciato. Corto di dita. Neroricciuto in capo. E cupo-nero nei sopraccigli. I soli miei punti meno foschi – gli occhi – erano mezzo orbi. (Morante 1982: 288)

Far from being a secondary theme, Manuele's ugliness, as in the case of Leopardi's character,¹⁸ is of pivotal importance: «imbruttito», as Manuele grows up to be in his father eyes, is «la parola della verità» (Morante 1982: 185); «questa in realtà è l'unica perpetua domanda di ogni vivente agli altri viventi: «vi paio bello? Io che a lei parevo il più bello?»» (Morante 1982: 108). Linked to the awareness of this truth, are Manuele's production of fancies¹⁹ which rid him of his appearance and show him as young and beautiful, his eagerness to make sure that he appears more beautiful in the eyes of the girl he almost has sex with, and his anxious questioning Aracoeli's consideration of his beauty:

in un povero gioco che a volte mi tenta nel buio, per qualche istante mi sono finto un altro. Ero il bel marinaio dei romanzi, dal corpo tatuato che odora di salino, vagante lungo il porto di Almeria. (Morante 1982: 63)

Non mi resta, allora, che rifugiarmi in fretta dentro il letto. Rannicchiati nel buio sotto le lenzuola, infine si è latitanti, in una anarchia senza forme, né anamnesi, né identità. E ci si può fingere altri, come si vuole: belli, freschi, fanciulli. (Morante 1982: 109)

moderna» (Blasucci 2011: 65) and that Leopardi's Sappho displays as a «personaggio antico sottilmente contaminato da una sensibilità moderna» (Felici 2005: 108). Furthermore, it is noteworthy that if the story of Sappho appears in Leopardi's days as an audacious subject to treat, so does in Morante's time the story of Manuele, included in a novel whose «manifold perspectives and motifs [...] contaminate and disrupt literary, psychoanalytic, and political paradigms as well as categories of identity, gender, and sexuality» (Gragnotati/Fortuna 2009: 1).

¹⁸ «Nel personaggio leopardiano [...] il dato della bruttezza è primario» (Blasucci 2011: 67).

¹⁹ On the role of imagination and «finzione» as central in both Leopardi and Morante see Rosa ([1995] 2015); with specific reference to *Aracoeli* see Rosa ([1995] 2015:192).

provvidi in fretta, con la mano libera, a togliermi gli occhiali, per apparirle più bello. (Morante 1982: 67)

Mi riconosci, Aracoeli? Ancora ti piaccio? Mi vedi bello? (Morante 1982: 172)

But these attempts do not change the ugly fate which condemns him and which, towards the end of the novel, works upon him as a «strappo fatale» (Morante 1982: 283) when he is reminded of his ugliness by the next-door neighbour:

Traguardò le mie fattezze in una sorta di esame sbrigativo, arricciando le labbra in una mossa di sfregio; e concluse, in tono dolcistico: «Peccato che sei bruttino». Poi, fra i denti aggiunse:

«Non potrai fare il mestiere di tua madre».

Quest'ultimo accenno trascorse in incognito, come una figura velata, sulla mia piccola mente tarda; quando già, invece, l'attacco iniziale: *sei bruttino*, mi aveva colpito dritto in mezzo al petto. SEI BRUTTINO. Era una verità, purtroppo, non più nuova. Ma in questa mia vigilia disperata, e sul primo passo della mia estrema fuga, essa operò lo strappo fatale. E immediatamente, pari a una mignatta, mi s'attaccò al cuore con le sue ventose, succhiandoli fino all'ultima goccia di ardimento. Come a un messaggio sinistro, io credetti d'intendere ormai, senza più dubbio, l'ergastolo decretato alla mia bruttezza. Il corpo mi diventò una trista irreparabile miseria; e rimasi fermo là sul marciapiede, brutto fantocchetto che Aracoeli aveva abbandonato senza nemmeno salutarlo. (Morante 1982: 283)

Indeed, for both Manuele and Saffo, ugliness is felt as a fatal curse, a judgement decreed by a cruel destiny dooming their lives to misery: «l'ergastolo decretato alla mia bruttezza», «la mia eterna disgrazia» (Morante 1982: 283, 175); «il crudo fallo – i.e. the injustice according to which Saffo has been given a «disadorno ammanto» (v. 54) – [...] del cieco | Dispensator de' casi» (vv. 57-58), «i destinati eventi | Move arcano consiglio» (vv. 43-44). The stressed contrast between Manuele and Saffo's repulsive features and, respectively, the beauty and splendour of those surrounding Manuele (above all his uncle)²⁰ and Nature's «vezzose | [...] forme» (vv. 25-26), conveys the exceptional tragedy of the former's disharmonious existence, condemning them to live outside the sphere of beauty and, therefore, of the Divine,²¹ meaning love.

2.2. Rejection

The lack of beauty is inextricably linked to the lack – and, in Manuele's case, also the loss (see Stellardi 2009: 99) – of love. Saffo literally inhabits, as accurately pointed

²⁰ Significantly, Manuele resorts to the word «intatto» to mark others' bodies and physiognomy: «la sua è la fisiognomia intatta della natura»; «I loro bei corpi adolescenti sono intatti» (Morante 1982: 12, 16). By employing this term, Manuele stresses the “damaged” nature of his deformity as opposed to the non-damaged, non-corrupted, untouched physiognomy of the others.

²¹ On Manuele's exclusion from the Divine linked to its ugliness Splendorini and Venturi have written: «Manuele se vit comme un animal encombrant, pataud et disgracieux, cloué par sa pesanteur même au sol qu'il gratte désespérément de ses pattes: la pesanteur devient ici la condition existentielle d'un animal condamné à être irrémédiablement séparé du divin» (Splendorini 2008: 331); «Se la bellezza è, platonicamente, uno degli attributi di Dio, assieme alla bontà, ove non ci sia bellezza c'è la negazione del divino, c'è la constatazione di una qualsiasi impossibilità di riscatto per il mondo disgregato, contaminato dalla lebbra della irrealtà» (Venturi 2000: 132).

out by Tandello (2012: 18), an «unlovely/unlovable form», which prevents her from being loved and greeted by both Phaon and Nature. Similarly, Manuele's «bruttezza personale» (Morante 1982: 254) is associated by him with the denial of his «domanda d'amore [...] ostinata fino all'indecenza» (Morante 1982: 107). The correspondence between his ugliness, his desperate request for love and the impossibility of finding love and grace in others' hearts,²² finds an echo in the choice Manuele would make, if asked, to be a love commodity rather than a buyer, a precious and splendid commodity upon whom people would bestow their "love":

La mia prima disperata domanda fu sempre, infatti, di essere amato. E se, per un caso impossibile, mi si fosse data una scelta, avrei voluto, fra i due, piuttosto che il compratore essere la merce. Però una merce preziosa: una carne splendente. (Morante 1982: 63)

In their estrangement from the realm of beauty, Manuele and Saffo emerge as unsuitable objects of love,²³ posing instead as objects of disgust and repulsion who are condemned to be rejected: Saffo by Phaon and Nature, Manuele – whose ugliness is evoked in the bat of the cartoon Manuele sees at the cinema with Daniele, bat whose «laidezza lugubre fa schifo e paura, e tutti, al suo passaggio, scappano, come a una disgrazia» (Morante 1982: 215)²⁴ – first and foremost by his mother Aracoeli, but also by Mariuccio, his father, his auntie, his paternal grandparents, and even the prostitutes he visits with his Sicilian friend:²⁵

[...] A me non ride
L'aprico margo, e dall'eterea porta
Il mattutino albor; me non il canto
De' colorati augelli, e non de' faggi
Il murmure saluta: e dove all'ombra
Degl'inclinati salici dispiega
Candido rivo il puro seno, al mio
Lubrico piè le flessuose linfe
Disdegnando sottragge,
E preme in fuga l'odorate spiagge (vv. 27-36);

²² In Manuele's condition emerges «la necessità di quella bruttezza che inverte il corso della salvezza affidata alla Grazia e alla grazia: una Grazia negata e una grazia sopraffatta dalla laideur (un termine che in francese sta a significare una bruttezza esteriore e interiore assieme)» (Venturi 2000: 132).

²³ It must be noted, however, that in Manuele's case, this process is conveyed as rather reciprocal: the lack of beauty engenders the lack of love, but it is also the lack of love which causes Manuele's progressive aesthetic decay: «Senz'altro, allora essa [Aracoeli] dovette rendersi conto, invincibilmente, che suo figlio, crescendo, s'imbruttiva; e che accusarne soltanto gli occhiali sarebbe, in parte almeno, un falso alibi. In verità, sullo stampo primitivo del mio viso, che tanto la innamorava, già cominciava a lavorare quel pollice oscuro e maligno che doveva deformarlo senza rimedio»; «diventavo sempre meno bello» (Morante 1982: 175, 302).

²⁴ The cartoon recounts the fable of a mouse who wishes to be transformed into a beautiful, angelic bird, but instead turns out to be nothing but a bat, i.e. «un topo con le ali: sorta di mostriciattolo» (Morante 1982: 215). It is not unlikely that Morante's employment of the ornithological metaphor goes back to Leopardi who, as well known, extensively resorted to ornithological figures in his production.

²⁵ Aracoeli's rejection paves the way to a universal rejection: «dal perentorio giudizio materno proviene una sentenza spaventosa e definitiva, che graverà su tutta la vita di Manuele: la sua esclusione da qualunque territorio d'amore» (D'Angeli 2003: 65).

E tu vorresti toccarmi eh. Ma io da te non mi lascio toccare. Non sei nemmeno una vera checca, sei un maschio fallito, un rottame di classe fuori servizio [...] SGOM-BRA! Non lo vuoi capire, che mi fai schifo? Hai gli occhi di merluzzo andato a male, lo stomaco grosso e le gambe secche come una vecchia, i piedi piatti... ti puzza il fiato, ti puzzano le ascelle... (Morante 1982: 48);

E io avrei voluto che da loro [the prostitutes], almeno, mi venisse uno sguardo appena carezzevole, o di una qualche dolcezza. Ma esse non si curavano neppure di guardarmi; e la loro lucentezza non era che un'ustione febbrile, fra ceneri di noia estrema, d'atroce indifferenza e d'astio. (Morante 1982: 84);

D'un tratto un sussulto, così brusco da somigliare a una percossa, mi staccò da mia madre; e i miei occhi, subitamente sbarrati, s'incontrarono coi suoi, che dilatavano le pupille fissandomi in un orrore impietrito come si vedessero davanti un brutto animale: «Che fai qua, tu?!» mi disse aspra, «vattene subito via di qua!» (Morante 1982: 108-109);

«Vattene!» continuò, «non devi più guardarmi! non devi più toccarmi! sei sporco! sei brutto! vattene!» Io mi ritrassi via dalla stanza (Morante 1982: 266).

Manuele and Saffò are both doomed to suffer rejection²⁶ and it is useless to beg for love, as the Greek poet acknowledges – «E dispregiata amante, alle vezzose | Tue forme il core e le pupille invano | Supplichevole intendo» (vv. 25-27) –, or insistently turn to the objects of their love. Saffò goes back over and over again to that Nature which rejects her²⁷, and thus does Manuele with Aracoeli and, especially, Mariuccio, with regards to whom Manuele's conduct borders with stalking. If *Ultimo canto di Saffò* is «la canzone dei disperati affetti» (Felici 2005), it can be said that *Aracoeli* stands as the novel of «disperati affetti».

Dispregiati amanti, Manuele and Saffò are also exposed to the insults and jibes which their disagreeable features solicit. Manuele is exposed to the bullies' «dileggi, ribrezzi, ricatti, percosse e linciaggi» (Morante 1982: 107); in the middle of the crowd, he appears as «l'oggetto designato per un linciaggio», on the body of which «Il giudizio innumerevole del Collettivo punta le sue pupille omicide» (Morante 1982: 15). Manuele's confessions greatly resound with Leopardi's experience of rejection, which, as pointed out by scholars, deeply informs *Ultimo canto di Saffò*: it is well known that Leopardi was constantly despised because of his unpleasant features. In an ill-concealed reference to his personal situation, the poet of Recanati writes that he who is affected by a «disgrazia [...] corporale» is made object of derision and contempt:

²⁶ In Manuele's case this is accompanied, as he explicitly remarks, by self-rejection and self-loathing, so that his condition appears to be even more bitter: «Fra i vari, possibili beni, di cui la gente è ghiotta, io, per tutto il mio tempo, domandavo quest'unico: d'essere amato. Ma presto mi fu chiaro ch'io non posso piacere a nessuno, come non piacessi a me stesso»; «Ora ti sei dileguata come una ladra; mentre io mi ritrovo qua, solo e nudo, davanti a questo ropero de luz – espejo de cuerpo intero, il quale mi butta in faccia, senza cerimonie, la mia forma reale. E chi non si schiferebbe di questa scimmia, quando me ne schifo io medesimo?» (Morante 1982: 14, 107). On Manuele's self-loathing see Morini (2006: 152).

²⁷ Saffò «vuelve una y otra vez a ese "espetacol molle" (v. 7) del que se propone separarse y del que se siente separada» (Edo 2015: 115).

L'uomo inesperto del mondo, come il giovane ecc. sopravvenuto da qualche disgrazia o corporale o qualunque, dov'egli non abbia alcuna colpa, non pensa neppure che ciò debba essere agli altri oggetto di riso sul suo conto, di fuggirlo, di spregiarlo, di odiarlo, di schernirlo (Zib. 1673-1674, 11 sett. 1821; Leopardi 1966: 1117).

The subject is openly addressed in the renowned letter to Giordani of the 26th of Aprile 1819:

Io non trovo cosa desiderabile in questa vita, se non i diletti del cuore e la contemplazione della bellezza, la quale m'è negata affatto in questa misera condizione. Oltre ch'i libri, e in particolare i vostri, mi scorano insegnandomi che la bellezza appena è mai che si trovi insieme colla virtù, non ostante che sembri compagna e sorella. Il che mi fa spasimare e disperare. (Leopardi 2006: 196)

Leopardi, Saffo and Manuele share the experience of a wretchedness caused by a separation from beauty and love²⁸ – a theme which was close to Morante's thought and heart too²⁹ – that can be summed up in the well-known passage of the *Zibaldone*, unanimously considered as the real precedent to *Ultimo canto di Saffo*.³⁰

L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l'incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante [719] escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata. Nella considerazione e nel sentimento della natura e del bello, il ritorno sopra se stesso gli è sempre penoso. Egli sente subito e continuamente che quel bello, quella cosa ch'egli ammira ed ama e sente, non gli appartiene. Egli prova quello stesso dolore che si prova nel considerare o nel vedere l'amata nelle braccia di un altro, o innamorata di un altro, e del tutto noncurante di voi. Egli sente quasi che il bello e la natura non è fatta per lui, ma per altri (Zib. 718-719, 5th of March 1821; Leopardi 1966: 710-711).

With regard to this passage, D'Angeli's consideration (2003: 65) on Manuele falls perfectly: «come ogni innamorato che si senta respinto, anche Manuelino avverte la sua bruttezza come l'unica causa del rifiuto affettivo».

²⁸ «l'infelicità di chi si sente escluso, esiliato dalla bellezza del mondo» (La Penna 1991: 274, with reference to *Ultimo canto di Saffo*).

²⁹ «Forse è vero quello che dice A.: gli abeti sono brutti. Ma può un albero essere brutto? Che pazzia è questa! Un albero, un animale, un bambino sono sempre belli. Quello che è naturale è sempre bello»; «Ma tuttavia la bellezza del mio corpo mi è lo stesso cara. La decadenza della giovinezza e della grazia mi rattrista più della morte. Vorrei finire prima di vedere troppo offesa questa poca grazia naturale di cui la natura mi ha fornito, sebbene essa non sia servita a farmi amare da nessuno» (Morante 1988: LXI).

³⁰ To mention the latest contributions, see Blasucci (2011: 63-67) and Felici (2005: 105-108).

2.3. Nostalgia of the beautiful

But things have not always been this wretched for Saffo and Manuele, and I come here to the third motive bringing together the two characters: the nostalgia of the beautiful.

The lives of Saffo and Manuele are defined by a happier and blessed “beforehand” and a miserable and wretched “afterwards”: on the one hand stands youth, the age of innocence and beauty, untouched by ugliness, an age of happy ignorance, filled with illusions;³¹ on the other hand, adulthood, the age of reason and corruption, coinciding with aesthetical decay and the discovery of ugliness.

In che peccai bambina, allor che ignara
 Di misfatto è la vita, onde poi scemo
 Di giovanezza, e disfiurato, al fuso
 Dell'indomita Parca si volvesse
 Il ferrigno mio stame? (vv. 37-44)

Saffo questions her fate, wondering in what she might have sinned about when she was a child, when life did not know any misdeeds, so that wilted and void of youth her life would turn out to be so wretched. «Oh cure, oh speme | De' più verdi anni!» (vv. 49-51), Saffo cries out with a heartfelt reminiscence, going back to the thought of love and hopes that characterized her early years, a time that can only be retrieved as the «nostalgia del bello» (Lonardi 1999: 430). By Saffo's own account, her wretchedness coincides with the end of her youth's deceptions and dreams:

Me non asperse
 Del soave licor del doglio avaro
 Giove, poi che perir gl'inganni e il sogno
 Della mia fanciullezza. (vv. 62-65)

Adulthood has deprived her of beauty and love, and therefore of happiness. To her, the beautiful now appears as «impraticabile e lontano» (Lonardi 1999: 429) and can only be followed by «il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra | Della gelida morte» (vv. 67-68).

Aracoeli reproduces the same chronological watershed between a blessed and beautiful early time and the later cruel and ugly fate, staging Manuele's «transformation from a beautiful, lovely and loved child into an ugly, myopic, unloved young boy (and into an even less likeable adult)» (Adalgisa 1994: 98). Just like Saffo, Manuele too can cast his mind back to the happy moments of his early life, a time when he was loved and regarded as the king of beauty and which primarily corresponded to the years he lived in Totetaco:

C'era una volta uno specchio dove io, mirandomi, potevo innamorarmi di me stesso: erano i tuoi occhi, Aracoeli, che m'incoronavano re di bellezza nelle loro

³¹ As Venturi points out, Morante's treatment of adolescence as the privileged age of fantasy and dream goes back to Leopardi and writers such as Saba, Penna, and Montale (Venturi 1977: 86-87, quoted by Rosa [1995] 2015: 165).

piccole pozze incantate. E questo fu il miraggio che tu mi fabbricasti all'origine, proiettandolo su tutti i miei Sahara futuri, di là dai tuoi orrori e dalla tua morte. (Morante 1982: 107);

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. (Morante 1982: 119);
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. (Morante 1982: 120);

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. [...] Io non dubitavo d'esser bello: e forse in realtà lo ero, poiché a quel tempo somigliavo a lei, lo dicevano tutti. (Morante 1982: 121).

Employing a very Leopardian expression, Manuele nostalgically and desperately remembers «le tenerezze *antiche*» bestowed on him first, and then later in life withdrawn by Aracoeli (Morante 1982: 210) – «antico» is of course a fundamental word in Leopardi's lexicon, which eventually, in the *Zibaldone*, and in many of the *Canti*, is applied both to the qualities of the ancients, those of «fanciullezza» and indeed of Nature in its most maternal role.

Manuele's «remembrance of love» (Stellardi 2009: 100) and of the beautiful, when in Aracoeli's eyes he was a «unico, portentoso uccello del Paradiso» (Morante 1982: 172) – and indeed Manuele and Saffo both feel the desperation of those who have been cast out of paradise –,³² engenders the desire to not grow up («io non volevo crescere», Morante 1982: 72) or to be a child again, in order to experience love again, and not the bitter remembrance of it. Manuele imagines an Aracoeli «anteriore» to his birth:

anteriore alla mia nascita, la quale tuttavia sarà pronta a riconoscermi all'arrivo. Il corpo di cui mi vergogno mi cascherà di dosso come un travestimento da commedia, e in me, ridendo, lei riconosce l'infante di Totetaco. (Morante 1982: 124)

Going beyond *Ultimo canto di Saffo*, I believe that Morante's display in *Aracoeli* of a temporal distinction between the blessed «favola di Totetaco» (Morante 1982: 178) and Manuele's wretched adulthood, reprises Leopardi's dialectics between illusion and the discovery of the «acerbo vero» (*Al conte Carlo Pepoli*, 1826: v. 140) that comes with reason. This is not only suggested by important lexical echoes such as «rimembranze», «tenerezze antiche», «chimera», «larva immaginaria», «fiaba estrema» (Morante 1982: 13, 210, 255, 63, 128), but also by the fact that Aracoeli can be regarded as the embodiment of the cruel reason reminding Manuele that his blessed (full of love and beauty), ignorant (void of ugliness and misery) days last but a short time, after which sorrow, ugliness, absence of love soon will befall him. In this regard, Ceracchini (2013: 95-96)³³ significantly refers to Manuele as «emblemata

³² Morini (2006: 153) refers to Manuele as an «Ange déchu».

³³ Ceracchini (2013: 95) retrieves Leopardi's legacy in *Alibi*, Morante's first collection of poems, in particular liaising the «fiaba estrema» mentioned in *Alibi* to Leopardi's «inganno estremo» in *A se stesso*.

d'innocente inconsapevolezza» and Aracoeli as «un filosofo, simbolo della coscienza razionale, emersa con la maturità, che rinnega l'incoscienza felice ma caduca delle favole». Following the realization of this bitter truth, Manuele longs to return to his childhood years, the only ones in which he recognizes his true self (i.e. the self who is loved) as opposed to his self-loathed mature body:

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. (Morante 1982: 106)

As rightly pointed out, once again, by Ceracchini (2013: 95) in very Leopardian terms, Manuele's voyage in Spain indeed qualifies as the «tentativo estremo di ritrovare rifugio in una dimensione illusoria e perduta, protetta dall'abbraccio materno», as the «ricerca disperata della “favola di Totetaco” e dell'inconsapevolezza dell'infanzia». But time cannot be undone, nor the lost beauty and love retrieved, as Manuele's «sorti indelebili», sewn onto his flesh, admonish: «MAI PIÙ TU SARAI | UN OGGETTO D'AMORE | MAI PER NESSUNO MAI | MAI TU SARAI UN OGGETTO | D'AMORE» (Morante 1982: 46).

2.4. Transition from individual to cosmic protest

A fourth and last aspect brings together Leopardi's Sappho and Manuele, an individual protest which expands to a cosmic one, following the acknowledgement that their ugly and wretched fate, while still standing out as exceptional, falls within a shared, collective experience of misery.

In the canto's last stanza, Saffo shifts from the individual despair of Phaon's unrequited love, Nature's rejection and her lost youth, to a cosmic prospect which condemns every creature. First, she questions, rather emphatically, the universality of happiness in her rhetorical address to Phaon – «Vivi felice se felice interra | Visse nato mortal» (vv. 61-62) –, ultimately giving voice to the awareness of a wretchedness shared by all, carried by the change of subject from singular to plural (*pluralis maiestatis*) of the following verses (Blasucci 2011: 70):

[...] Ogni più lieto |
Giorno di nostra età s'invola.
Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
Della gelida morte (vv. 65-68).

As Blasucci (2011: 69) states, from her own observatory Saffo identifies a «turramento dell'ordine dell'esistenza» which allows her to glimpse a «prospettiva di infelicità comune, un esito finale di dolore a cui son destinati tutti gli uomini, segnati e non segnati da una stortura natale» – an intuition which anticipates the developments of Leopardi's subsequent thought.

In *Aracoeli* too, the exceptionality of Manuele's wretched position leads him to recognise a wrongness which goes beyond his own personal destiny. Echoing Leopardi's declaration «funesto a chi nasce il di natale» (*Canto notturno di un pastore*

errante per l'Asia, v. 143), at the beginning of the novel Manuele dates his state of grief back to his first separation from Aracoeli, i.e. the day of his birth³⁴ which coincided with his first cry:

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 [...]. (Morante 1982: 17-18).

He later comes to realise that he is not the only individual who has and will experience suffering and that «tutti i viventi» are united by the unfortunate condition of being «orfani e mai svezzati» (Morante 1982: 107):

Nessuno può sfuggire alla condanna della nascita. Che in un tempo solo ti strappa dall'utero e ti incolla alla tetta. E chi, già ospitato in quel nido e nutrito da quel frutto gratuito, potrà adattarsi al territorio comune, dove gli si contende ogni cibo e ogni riparo? Avvezzo a una fusione incantevole, creduta eterna, e certo 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 abbrutirà o si farà servo. Anche le bestie randage chiedono, più ancora del cibo, le carezze. (Morante 1982: 108)³⁵

Manuele's discourse also includes the bodily aspect, going beyond the exceptionality of his ugly appearance and opening to a comprehensive consideration on the overall impossibility of establishing a harmonious relation with our body:

Il nostro proprio corpo, difatti, è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici. Nessun dialogo possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo

³⁴ See Adalgisa (1994: 103-104) on Manuele's trauma of birth.

³⁵ Talking about suffering, reference must also be made to Leopardi's «giardino della souffrance» – «a giardino» which «il lettore farà bene a non dimenticare» (Binni 1988:107) –, where the poet conveys the necessary unhappiness of the entire natural world: «Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi. Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce mele non si fabbrica dalle industrie, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è rosso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. [...] Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimitero), e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere (Bologna, 22 aprile 1826)» (Zib. 4175-4176-4177; Leopardi 1966: 897-898).

calarci nella sua fabbrica tenebrosa. E in certe fasi cruciali, esso ci lega a sé nello stesso rapporto che lega un forzato alla ruota del suo supplizio. (Morante 1982: 249)

Both Saffo and Manuele's outcries acquire a universal perspective: not only themselves, but the whole of humanity, from the moment of birth, are doomed to be unhappy and/or, which is the same, unloved. It is the way the world goes to be ugly.

Now, Saffo's insight about a general condition of wretchedness clearly explains the poem's dislocation – beginning with the first edition of the *Canti* (1831)³⁶ – from its chronological position³⁷ to the end of the *Canzoni*: most likely, this originated from Leopardi's wish to make the poem the anticipator of the conviction, later expressed in the *Operette* and in the *Canti pisano-recanatesi*, of the existence of a natural and universal law condemning all creatures to indifference and wretchedness.³⁸ Undoubtedly, one of the greatest formulations of this law finds its place in Leopardi's *Dialogo della Natura e di un Islandese*. It is precisely this Operetta which in my opinion, along with *Ultimo canto di Saffo* and deeply intertwined with it, works in *Aracoeli* as another Leopardian hypotext.

Aracoeli's cruel doings towards Manuele matches Natura's crimes against all creatures.³⁹ Like the latter, Aracoeli has given birth to her child just to cause him later suffering.⁴⁰ She who has borne him, does not take care of him, is indifferent⁴¹ to him or, even worse, rejects him:⁴² to quote *La ginestra*, Aracoeli «Madre è di parto e di voler matrigna» (v. 125). Accordingly, Manuele is a «figlietto tradito» (Morante 1982: 107); his tragedy lies in the fact that the subject who primarily exerts upon him the non-love and repulsion characterising his «destino necessario» (Morante 1982: 146) is precisely his mother, the only living being who should unconditionally love him⁴³ – a situation, this, which brings Manuele to question the overall naturalness of love:

Forse non è l'amore un elemento naturale della sostanza vivente? Gratuito? Ovunque distribuito, e necessario? Non è, insieme alla morte, promesso dalla nascita a tutti gli animali, compresi quelli brutti? (Morante 1982: 285).

Aracoeli, like Leopardi's Natura, is all the more guilty of her crimes in that they are «crimini materni» (Morante 1982: 100). The equation Aracoeli=Natura is proved

³⁶ Only then could Leopardi be fully aware of the universal charge inherent to Saffo's protest.

³⁷ Between *Alla Primavera* (January 1822) and *Inno ai patriarchi* (July 1822).

³⁸ I take up Blasucci's hypotheses (2011: 79), further corroborated by Raboni (2013: 117 and following), as opposed to the two lines pertaining to Fubini-Dotti-Gavazzeni and De Robertis-Felici, which explain the canto's dislocation, respectively, as Leopardi's wish to bring close *Alla Primavera* and *Inno ai patriarchi* and to bring the *Ultimo canto di Saffo* near the *Idilli*.

³⁹ Agnese Grieco (2009: 93) has noted this correspondence: «In my opinion, if we are talking about mothers in Aracoeli, at this point it is Leopardi's Mother Nature – and Lucretius also comes to mind»; while Gilio simply alludes to the presence in Morante of a Leopardian Nature, first «benigna» and then «ostile e indifferente» (Gilio 2003: 20).

⁴⁰ See the afore mentioned quotation on «la condanna della nascita» (Morante 1982: 108).

⁴¹ Indifference is an inesorable truth for Manuele: «nozione inesorabile della universale indifferenza al mio destino» (Morante 1982: 22).

⁴² See previous quotations: Morante (1982: 108-109, 266).

⁴³ Although I do not personally believe that unconditional love is a natural and absolute connotation of maternal love – the latter being rather a social and cultural construct – my resorting to an idealized idea of maternity does not affect the validity and poignancy of the argument (on the same claim see Stellardi 2009: 101).

by the fact that Morante textually echoes the *Dialogo della Natura e di un Islandese* when conveying Manuele's accusation of his mother's crimes:

Malanotte a te, Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l'hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari. Dalla concezione al parto all'allattamento alla piccola scuola dei passi e dell'alfabeto, tu non facesti altro che tendere e incrociare su di me – tendere e incrociare – i fili della tua macchinazione criminosa. Era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani alla nascita, piuttosto che nutrimi e crescermi col tuo amore infido, come una bestiola allevata per il macello. In realtà, mentre mi sorridevi coi tuoi occhi innamorati, tu ammiccavi ai tuoi mandanti. E intanto il filtro stregato che tu impastavi giorno e notte nella mia carne, era proprio questo: il tuo falso eccessivo amore, a cui mi rendesti assuefatto, come a un vizio incurabile. Se tu avessi imparato le scienze positive dell'anima, potresti almeno riconoscere i tuoi crimini materni. [...] Ma il tuo misfatto imperdonabile fu di generarmi. (Morante 1982: 100-102)

And here is the relevant passage from the Operetta:

Islandese: [...] e mi risolvo a concludere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue; che ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti; e che, per costume e per istituto, sei carnefice della tua propria famiglia, de' tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere. [...] tu, per niuna cagione, non lasci mai d'incalzarci, finché ci opprimi. E già mi veggo vicino il tempo amaro e lugubre della vecchiezza; vero e manifesto male, anzi cumulo di mali e di miserie gravissime; e questo tuttavia non accidentale, ma destinato da te per legge a tutti i generi de' viventi, preveduto da ciascuno di noi fino nella fanciullezza, e preparato in lui di continuo, dal quinto suo lustro in là, con un tristissimo declinare e perdere senza sua colpa: in modo che appena un terzo della vita degli uomini è assegnato al fiorire, pochi istanti alla maturità e perfezione, tutto il rimanente allo scadere, e agl'incomodi che ne seguono. [...] (Leopardi 1987: 76-83)⁴⁴.

Morante not only re-enacts in Manuele's *j'accuse* to Aracoeli the charges the Islandese brings against Natura, but she also gives an answer to the "justification" put forward by Natura according to which she acts regardless the happiness and unhappiness of human beings:

Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni,

⁴⁴ An echo of «percuoti» and «offendi» recurs in *Aracoeli's* «percosse» and «offese» (Morante 1982: 107, 95), both Leopardian terms.

per dilettrarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei. (Leopardi 1987: 76-83);

E tanto peggio se, ignorante e sconsigliata, tu non prevedevi gli effetti funesti della tua fattura. L'ignoranza delle leggi è delitto. [...] Ora ti conosco, Aracoeli. Stanotte, io scopro tutte le tue cabale. La morte (a cui tu mi votasti col generarmi) è sadica e carnivora per sua natura. (Morante 1982: 100-103)

Manuele resolves that Aracoeli's ignorance does not diminish her faults; if anything it enhances them.

Furthermore, it can be noted that the aura of mystery surrounding Aracoeli's conduct appears to be in line with the enigmatic ending of *Dialogo della Natura e di un Islandese*, whereby the final and essential question raised by the Islandese to Natura – «dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?» – is destined to remain unanswered. Similarly, in Manuele's eyes Aracoeli «remains a mystery which he cannot decipher» (Adalgisa 1994: 99). Thus, we go back full circle to *Ultimo canto di Saffo* and to the «arcano» which textually inaugurates Leopardi's presence in *Aracoeli*:

i destinati eventi
Move arcano consiglio. Arcano è tutto,
Fuor che il nostro dolor. Negletta prole
Nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
De' celesti si posa. (vv. 45-49).

3. Conclusions

In conclusion, I would like to make a few comments on the outcome of Manuele's story as opposed to that of Leopardi's Sappho, also pointing out what to me is the strongest evidence to the fact that Morante had *Ultimo canto di Saffo* in mind when drawing up Manuele's portrait.

Starting with the latter issue, see the following lines from *Aracoeli*:

«Vi vergognerete della vostra nudità». E qui il primo grosso autocrate trascurò di aggiungere: «E avrete bisogno di carezze fino all'ultimo vostro giorno», mentre in realtà ribadiva, con questa legge non detta, la propria ingiustizia istituita. Favoriti, infatti, fra i mortali, sono i giovani belli, che possono offrire senza vergogna alle carezze la propria carne radiosa. E riscattati coloro che, almeno, possono offrire qualche altro sfoggio, da farsene piacenti: esempio i campioni, i taumaturghi, i poeti. Ma io? Da offrire non ho niente. (Morante 1982: 108)

I believe this passage, more specifically its four last lines, is pivotal in the identification of *Ultimo canto di Saffo* as an hypotext in *Aracoeli*, since it clearly reprises, adjusting it to Manuele's situation, the final verses of the poem's third stanza:

Alle sembianze il Padre,

Alle amene sembianze eterno regno
 Diè nelle genti; e per virili imprese,
 Per dotta lira o canto,
 Virtù non luce in disadorno ammanto. (vv. 50-54)

Just like Saffo, who affirms that an eternal kingdom, entailing a sort of supremacy, is given to those who have been granted by God an agreeable aspect, Manuele exclaims that, among the living beings, it is the young and beautiful with their radiant flesh that are favoured. Morante then reprises from the canto, with a single variation, the allusion to the three categories which express greatness and should/could amend the unjust law of beauty's sovereignty: if Leopardi's «virili imprese» and «canto» correspond respectively to *Aracoeli's* «campioni» and «poeti», Morante replaces the poem's lyric song with «taumaturghi». Beside this linguistic variation, Morante subverts Saffo's conclusion in order to adapt it to Manuele's case: while Saffo firmly states that nothing can change the fact that ugly creatures are confined to live in wretchedness, neither heroic deeds, nor lyric songs or poems – a category within which she herself falls –, Manuele concedes that the three categories he mentions can make themselves agreeable thanks to their skills, but that he, unlike them, has nothing to offer and is, therefore, irredeemably doomed.⁴⁵ At a closer look, Morante does not only reprise Leopardi's canto but also redeems, even vindicates, its heroine by placing the «poeti» among those who can be «riscattati» regardless their looks. Undeniably, despite the fictional claims advanced by her in the poem, Saffo's words – a manifest to her poetic intelligence and noble spirit («prode ingegno», v. 70) – and the suicide which follows them do save her and redeem her in the eyes of all, which brings me to the second issue I wish to address, dealing with the different epilogue of Manuele and Saffo's journeys.

Ultimo canto di Saffo, as suggested by the adjective «ultimo», ends with the Greek poet's death:

Ecco di tante
 Sperate palme e dilettoni errori,
 Il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno
 Han la tenaria Diva,
 E l'altra notte, e la silente riva. (vv. 68-72)

Suicide is the outcome of her many hopes and dreams – and the result of a combination of Leopardi's historical convictions, according to which ancient people who were pursued by personal misfortunes committed suicide,⁴⁶ and his more recent insights about a condition of misery suffered by all and no longer exclusively personal (see Blasucci 2011: 69). The integration of her individual wretchedness with the sense of a cosmic protest ultimately leads Saffo to acquire heroic connotations, which

⁴⁵ Manuele insists on his not being able to offer anything valuable to others, to which he links his impossibility to find grace in other hearts: «non ho nulla da offrire in degno cambio a nessuno. Non trovo grazia nei cuori» (Morante 1982: 51).

⁴⁶ «gli antichi si uccidevano o disperavano appunto per l'opinione e la persuasione di non potere, a causa di sventure individuali, conseguire e godere quei beni ch'essi stimavano ch'esistessero» (Zib. 484-485; Leopardi 1966: 683).

render her similar to Bruto (in *Bruto Minore*), rightly believed to be her poetic “twin” in the *Canti*. The heroic impetus that characterizes her final, mortal act transfigures her into a sublime figure (Lonardi 1999). Saffo does no longer need beauty as she has become sublime.

On the other hand, stands Manuele who, far from being sublime or heroic, embodies the fragile and pathetic modern man – «sedentario e disturbato di nervi» (Morante 1982: 105) –, incapable of grand, redeeming gestures such as Saffo’s or, as he himself confesses, those of his uncle Manuel. The latter’s dead body, fallen in battle, appears to Manuele in all its splendour: «Il corpo di lui nella morte era di un tale splendore che, a mirarlo dal mondo, io mi facevo vergogna di non essere come lui, caduto ucciso» (Morante 1982: 141). When escaping from his boarding school, Manuele deceives himself into believing for a moment that he shares the same fate/death of the heroes, including his uncle:

E repentino mi si spiegò il finale vero, supremo, della mia fuga. L’incantesimo di Manuel – che mi accompagnava, si può dire, fino dalla nascita – in quel punto si allacciò stretto al mio proprio corpo, attaccandomi la sua febbre pulsante (come, nella fola dei Cavalieri, l’invisibile cinto d’oro). La morte degli eroi: questa era la mia! Compagni e uguali come nel nome, io Manuele il brutto e Manuel il bellissimo. (Morante 1982: 145)

This fancy transfigures his ugliness and disguises him with a magic body which rids him of his hindrances, his ugliness and his sense of inferiority:

Ero, di statura, mezzano: invero più piccolo che alto. Però in quella mia corsa all’ultimo rischio mi sentivo ingrandito, militaresco, perfino bello. La smania della morte è un talismano, e chi lo porta acquista un corpo magico. Ogni impaccio cadeva, io non mi sentivo inferiore a nessun altro. (Morante 1982: 146)

But the fantasy soon ends and Manuele is confronted with a scornful truth, i.e. the realization that he is incapable of dying heroically or committing suicide – as indicated by his early suicidal attempts, described as «tentativi maldestri» (Morante 1982: 72) –, with death appearing to him as a «oggetto schifoso» (Morante 1982: 161):

cominciò per me una vergogna suprema: la scoperta che morire mi era impossibile;

Io non so misurarmi con l’orrore della morte. La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager. (Morante 1982:168)

Manuele cannot find redemption in a heroic death and his desperation also lies in this acknowledgement. Of course, the different outcome of Manuele and Saffo’s journey reflects their belonging to worlds which are historically and chronologically different. In this regard, I would like to refer to Stellardi’s analysis of Manuele and Gonzalo, the protagonist of Gadda’s *La cognizione del dolore*, as opposed to Goethian and Foscolian heroes,

Gonzalo and Manuele are two clear examples of male, middle-aged, bourgeois disadaptation, of that syndrome of discontent that finds its origin in the passionate,

youthful, pre-romantic, suicidal heroes of Goethe and Foscolo, and then – through subtle transformations, and primarily relentless extenuation – turns itself into the literary expression of the curse of modern society: the inexplicable unhappiness of contemporary man. Love is at the root of Werther/Ortis's as well as Gonzalo/Manuele's fate. But a complete reversal has taken place in the course of this process: whereas Werther and Ortis, young and full of life, nobly commit suicide out of unrequited love, our two heroes' sufferings, albeit still related to the central issue of love (as we shall see), have become altogether less heroic, noble, or even simply understandable. Precisely for that reason, they come to symbolize the dark side of the triumphant modern world. (Stellardi 2009: 97)

Stellardi's words befits Manuele's condition in contrast to Saffo's condition, since the latter too can be ascribed to those youthful heroes who, like Werther and Ortis, «nobly commit suicide out of unrequited love» and, I add, in doing so become nobler – and we should not forget that both Goethe's *Werther* and Foscolo's *Ortis* figure among the major «suggerimenti letterarie» of Leopardi's canto (Felici 2005: 106).⁴⁷ *Mutatis mutandis*, the difference between Gonzalo and Manuele, on the one hand, and Werther and Ortis, on the other hand, is similar to that between Manuele and Saffo; Manuele can be regarded as the modern, pathetic outcome of Saffo's evolution, along with Werther and Ortis's one. However, it must be said that unlike other modern non-heroes such as Zeno Cosini in Svevo's *La coscienza di Zeno* or the aforementioned Gonzalo, whose stories ends rather irresolutely and/or enigmatically, the finale Morante assigns to Manuele displays some sort of resolving conciliation.

At the end of the novel Manuele tells the story of his paying a visit to his father in his new house in San Lorenzo (Rome) and near Campo Verano, where Aracoeli is buried. Finding him in a condition of utter neglect and degradation, he is now the one experiencing revulsion:

L'unico, istantaneo sentimento che ho provato, a rivederlo, è stato di ribrezzo.

Si versò la birra e me ne offerse, con un gesto istintivo di manierismo ospitale; ma era tiepida, quasi calda e io al primo sorso la scansai con ripugnanza.

Per me il senso ultimo di quella visita, invero, si conchiude nel puzzo, nel disagio, e nella smania di andarmene via di lì dentro.

E nel dargli la mano per salutarlo, io mi sforzai malamente di nascondergli quanto mi schifava il contatto della sua mano (Morante 1982: 321, 323, 324).

The rejection of his father's derelict appearance is followed by Manuele's sudden tearful outbreak, so that in retracing his trip to San Lorenzo he is confronted with the following self-image: «ragazzino brutto e ripulito nei suoi pantaloni nuovi e blusa Americana, che zampetta sui selci malconnessi di San Lorenzo, piangendo in pubblico senza ritegno né conforto» (Morante 1982: 326). When he tries to identify

⁴⁷ After all, the theme is close to Leopardi since his *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, where he writes: «Come conobbi che l'amore mi avrebbe proprio eroificato e fatto capace di tutto e anche di uccidermi» (Leopardi 1966: 240).

the root causes of his outburst, he detects three reasons: the first and triggering one is the passing of a dog, bringing him back the memory of his dog Balletto («io pian-si, per la memoria del mio cane Balletto»); the second is self-pity («piangevo sulla mia sorte»); the third, crucial motive is love («piangevo per amore»), a love which, surprisingly, is not directed towards Aracoeli – for whom he now feels «negazione – ripudio – vendetta – oblio» –,⁴⁸ but towards his father Eugenio (Morante 1982: 327). Amidst scorn and repulsion Manuele finds love: «mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore» (Morante 1982: 328). The finale image we are left with is that of an ugly boy who cries over his cruel fate and accepts it and is eventually rewarded with love:⁴⁹

Manuele remains capable of love [...] The (unjustified and illogical) love of his father is the seal of Aracoeli's final gift: Manuele will not be loved again, but he will forever be able to love. Such is the (secretly) salvific sense of Morante's last and bleakest book. (Stellardi 2009: 103)⁵⁰

In the light of this last consideration, Saffo and Manuele's paths appear to be both characterised by a cathartic and positively resolving process, at the end of which they manage to partially free themselves from their wretchedness: Saffo through her poignant and sublime heroism, Manuele through his also poignant, pathetic humanity. But there is something more to that.

It is not so much in her heroic death that Saffo's catharsis is to be sought, but in the singing of it (whereby the potency of the title's poem: «ultimo canto»). Similarly, Manuele's liberating tears acquire meaning only in the light of the narration of his overall story. Manuele and Saffo give voice to their grief and heal themselves (Doctor S. would certainly be pleased with them and could point them out as positive examples to his feckless patient Zenò).

In this last regard, I would like to resort to Tandello's fruitful and accurate definition of *Ultimo canto di Saffo* as an elegy and, more specifically, a self-elegy (Tandello 2012).⁵¹ I believe that the designation of elegy, to a certain extent, can also be ascribed to Manuele's recount, taking place in a novel which, with reference to its author, can itself be regarded as a testament-work.⁵² Like Saffo, Manuele cries over the lost beauty and love – primarily Aracoeli's love but also the others' love –; hence the description of his first separation from Aracoeli as a «lutto disperato» (Morante 1982: 18) and the confession according to which Aracoeli has left him «laidamente orfano ancor prima d'essere morta» (Morante 1982: 25). If Leopardi's poem is a

⁴⁸ Wehling-Giorgi (2013: 199) goes as far as to say that Aracoeli is «metaphorically “killed” by her son».

⁴⁹ I would like to note that in doing so Manuele appears to break free from social patterns of masculinity and virility, patters from which he is far away as emerges through the novel, in particular in the relationship with his father. This is a further, interesting point bringing him close to Leopardi's Sappho who, as indicated by Lonardi (1999: 429), is in contrast with the powerful, masculin world: «un'eco di luce ultima della luna, una luce e voce-cigno all'ultimo canto, un attimo prima della vittoria del sole, di Giove, del potente mondo diurno e maschile che non riconosce la sua tutta interna luce».

⁵⁰ Stellardi (2009: 104) maintains that Aracoeli «despite the bleakness of the story and of Manuele's prospects in life, conveys some sort of stoical serenity».

⁵¹ «Saffo's last song is her funerary monument» (Tandello 2012: 17).

⁵² Jeuland-Meynaud (1989: 307) actually points out that all of Morante's novels «rimangono all'insegna dell'elegia e del lamento».

mourning song, *Aracoeli* is a novel of mourning: in both of them the two lyrical and narrative voices chant an elegy and in doing so experience a liberating catharsis for which their misery and the loss they had to suffer is not annulled but accepted. Quoting once again Tandello, I believe that her concluding remark on the essence of Leopardi's *Canti* befits that of *Aracoeli*:

the essence of Leopardi's *Canti*, and in particular of his self-elegies – [is] not a narcissistic plunge into loss and mourning, but a testimony to their ceaseless (and inseparable) return in the life of every human being, and a profoundly moving testimony to the necessity of survival. (Tandello 2012: 23)

References

Primary bibliography

- Leopardi, Giacomo (1966a): *Zibaldone*, in Giacomo Leopardi, *Opere*, ed. by G. Getto, Milano, Mursia.
- Leopardi, Giacomo (1966b): *Memorie e disegni letterari*, in Giacomo Leopardi, *Opere*, ed. by G. Getto, Milano, Mursia.
- Leopardi, Giacomo (1978): *Canti*, ed. by G. De Robertis and D. De Robertis, Milano, Mondadori.
- Leopardi, Giacomo (1987): *Poesie e prose*, ed. by R. Damiani and M. A. Rigoni, Milano, Mondadori.
- Leopardi, Giacomo (2006): *Lettere*, ed. by R. Damiani, Milano, Mondadori.
- Morante, Elsa (1982): *Aracoeli*, Torino, Einaudi.
- Morante, Elsa (1988): *Opere*, ed. by C. Cecchi and C. Garboli, Milano, Mondadori, I-II.
- Morante, Elsa (1995): *Cahiers*, ed. by N. Orengo and T. Notarbartolo, Salerno, Sottotraccia, I-II.
- Sappho (2014): *Sappho: A New Translation of the Complete Works*, Cambridge, Cambridge University Press.

Secondary bibliography

- Adalgisa, Giorgio (1994): «Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's *Aracoeli*», *MLN*, 109, pp. 93-116.
- Alpini, Gloria (2009): *The Female Fantastic: Evolution, Theories and the Poetics of Perversion*, Pesaro, Aras.
- Bardini, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Beltrami, Marzia (2017): «A portrait of the mind as embodied. *Aracoeli*», *Forum Italicum*, 51(1), pp. 148-169.
- Bertucci, Sara (2006): «Note sul lessico di *Aracoeli* di Elsa Morante», *ACME*, LIX (II), pp. 203-241.
- Binni, Walter (1988): *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni.
- Blasucci, Luigi (2011): *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio.
- Boşca-Mălin, Oana (2015): «La storia di un best seller che fece breccia nel canone», in E. Palandri and H. Serkowska (eds.), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Fos-

- cari, pp. 119-126.
- Cascio, Gandolfo (2015): «“ma lei, tanto è gentile”. La pratica intertestuale in *Alibi* di Morante», in E. Palandri and H. Serkowska (eds.), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 61-68.
- Ceracchini, Silvia (2013): «“Tu sei la fiaba estrema”: Le poesie di *Alibi*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 20, pp. 73-98.
- D'Angeli, Concetta (2003): *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carrocci.
- Del Fra, Lino (1957): «Elsa Morante Premio Strega», in *L'Italia che scrive*, 40, pp. 7-8.
- Diamanti, Donatella (1990). «La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire», in L. Lugnani et al. (eds.), *Per Elisa: studi su Menzogna e sortilegio*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Di Fazio, Angela (2013): «Mito della crisi e crisi del mito in *Aracoeli* di Elsa Morante», *Cuadernos de Filología Italiana*, 20, pp. 17-35.
- Di Paolo, Paolo (2015): «Omaggio a Elsa Morante», <<http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2015/11/26/omaggio-a-elsa-morante/>>.
- Di Rosa, Rossella (2016): *Itinerari nomadistici ed ecologici nella narrativa di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino* [PhD dissertation], <<https://doi.org/doi:10.7282/T3D220ZT>>.
- Edo, Miquel (2015): «La fealdad de Safo: su tratamiento eufemístico en Leopardi», *Romance Quarterly*, 62 (2), pp.113-123.
- Felici, Lucio (2005): *L'Olimpo abbandonato*, Venezia, Marsilio.
- Gilio, Maria Rosaria (2003): *Le Lusinghe di Maya nelle opere di Elsa Morante*, Roma, So- vera.
- Gragnotati, Manuele / Fortuna, Sara (eds.) (2009): *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, London, MHRA and Maney Publishing.
- Grieco, Agnese (2009): «Staging the passion of Aracoeli», in M. Gragnolati, S. Fortuna (eds.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, London, MHRA and Maney Publishing, pp. 86-95.
- Jeuland-Meynaud, Maryse (1989): «Le identificazioni della donna nella narrativa di Elsa Morante», *Annali D'Italianistica*, 7, pp. 300-324.
- La Penna, Antonio (1991): *Tersite censurato e altri studi di letteratura fra antico e moderno*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Lonardi, Gilberto (1999): «Leopardi, Saffo, il Sublime», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, IV, 4 (2), pp. 409-43.
- Morini, Agnès (2006): «Désir et répulsion: *Aracæli* ou le miroir paradoxal», *Cahiers d'études italiennes*, 5, pp.151-161.
- Neppi, Enzo (2016): «L'ultimo canto di Saffo come risposta a Heroides 15 – Sappho Phaoni», in P. Abbrugiati (ed.), *Le mythe repensé dans l'oeuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 161-174.
- Noè, Simonetta (1983): «Parabola narrativa di Elsa Morante», in *Il lettore di provincia*, 14 (55), pp. 26-27.
- Palandri, Enrico / Serkowska, Hanna (eds.) (2015): *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Pecora, Elio (2009): *La scrittura immaginata*, Napoli, Guida.
- Pizzocaro, Massimo (1990): «Saffo nell'isola di Arturo», *Belfagor*, 45 (2), pp. 198-20.
- Raboni, Giulia (2013): «Ultimo canto di Saffo», in C. Genetelli (ed.), *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi: due giornate di studio in onore di Alessandro Martini*, Novara, Interlinea, pp.115-130.

- Rosa, Giovanna ([1995] 2015): *Cattedrali di Carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore.
- Siri, Nicole (2012): «Nota ai vv. 40-44 dell' *Ultimo canto di Saffo*», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 41 (2), pp. 79-81.
- Splendorini, Ilaria (2008): «“Grâce” et “pesanteur”: les métaphores animalières dans *La Storia* et *Aracoeli* d' Elsa Morante», *Italies*, 12, pp. 319-341.
- Splendorini, Ilaria (2010): *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: una scrittura delle origini*, Firenze, Le lettere.
- Stellardi, Giuseppe (2009): «*Aracoeli* and Gadda's *La Cognizione del dolore*: Disturbed Sons, Disturbing Mothers», in M. Gragnolati, S. Fortuna (eds.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, London, MHRA and Maney Publishing.
- Tandello, Emanuela (2012): «A note on elegy and self-elegy in Leopardi's *Canti*», *Appunti Leopardiani*, 4(2), pp. 8-24.
- Venturi, Gianni (2009): «La menzogna della bellezza: “Aracoeli”», in M-H. Caspar (eds.), *Elsa Morante*, Nanterre, Université Paris X.
- Venturi, Gianni (1977): *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia.
- Wehling-Giorgi, Katrin (2013): «‘Totetaco’: The mother-child dyad and the pre-conceptual self in Elsa Morante's *La Storia* and *Aracoeli*», *Forum for modern languages studies*, 49 (2), pp. 192–200.
- Zinato, Emanuele (2013): «Note su spazio, corpo e percezione in *Aracoeli* di Elsa Morante», *Cuadernos de Filología Italiana*, 20, pp. 37-48.
- Zumbini, Bonaventura (1902): *Studi sul Leopardi*, Firenze, Barbèra, vol. I.
- Zanardo, Monica (2012): «Strategie narrative e comunicative nella “Storia” di Elsa Morante», in G. Leonelli (ed.), *Elsa Morante. Centenario della nascita*, *Studium*, 108(6), pp.857-876.