

L'edificio del romanzo: persistenza e metamorfosi di una figura in *Aracoeli*

Stefania Giroletti¹

Ricevuto: 22 settembre 2020 / Modificato: 07 dicembre 2020 / Accettato: 29 gennaio 2021

Riassunto. Il saggio indaga la funzione delle immagini architettoniche (edifici pubblici o privati, interni di abitazioni, terrazze, villaggi e conglomerati urbani) nell'ultimo romanzo di Elsa Morante, *Aracoeli* (1982). Partendo dalla constatazione della persistenza di simili immagini nella scrittura di questa autrice, si interroga il senso che assumono nell'opera considerata da molti critici la palinodia del percorso artistico precedente. Le architetture sono interpretate orlandianamente come figura complessa, la quale richiama contemporaneamente l'aspetto materiale (e storico) del mondo extra-testuale e la forma artistica che lo ricomponde (famoso è il paragone morantiano fra il romanzo e la cattedrale). Si rivelano quindi quali formazioni di compromesso fra sfera referenziale e poetica, fra spinte costruttive della forma e esigenza di confrontarsi con un esterno che sempre più ne confuta l'ordine. È proprio nell'ambiguità che le caratterizza che simili figure possono farsi chiave di lettura dell'ultimo romanzo di Morante, campo di battaglia finale fra volontà compositiva e tensioni distruttive e non totale resa al caos, né espressione unilateralmente euforica di una liberazione dalle forme.

Parole chiave: Elsa Morante; *Aracoeli*; architettura; poetica dello spazio; Francesco Orlando.

[en] The building in the novel: Persistence and metamorphosis of a figure in Morante's *Aracoeli*

Abstract. The essay investigates the function of architectural images (public or private buildings, interiors of houses, terraces, villages and urban conglomerates) in Elsa Morante's latest novel, *Aracoeli* (1982). Starting from the observation of the persistence of such images in this author's writing, it questions the sense that they assume in the work considered by many critics as the palynodia of the previous artistic path. The architecture is interpreted – with Francesco Orlando – as a complex figure, which simultaneously recalls the material (and historical) aspect of the extra-textual world and the artistic form that recomposes it (Morante's comparison between the novel and the cathedral is famous). They thus reveal themselves as engagement formations between the referential and poetic spheres, between the constructive thrusts of form and the need to confront an exterior that increasingly refutes its order. It is precisely in the ambiguity that characterizes them that such figures can become the key to reading Morante's latest novel as the final battlefield between compositional will and destructive tensions and not a total surrender to chaos, nor a unilateral euphoric expression of a liberation from form.

Keywords: Elsa Morante; *Aracoeli*; architecture; spatial turn; Francesco Orlando.

Come citare: Giroletti, Stefania (2021): «L'edificio del romanzo: persistenza e metamorfosi di una figura in *Aracoeli*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, pp. 347-362.

¹ Università degli studi di Padova, Dipartimento di studi linguistici e letterari, Via E. Vendramini 13, 35137 Padova (PD).

Email: stefania.giroletti@studenti.unipd.it

*

I romanzi di Elsa Morante immergono il lettore nell'atmosfera ambigua di un sogno plastico. La tela favolosa (Zagra 2019) dell'opera viene intrecciata attraverso materiale vischioso e concreto, che connette inestricabilmente il piano romanzesco a quello realistico². Il tessuto narrativo si compone di «rami di corallo, scaglie iridescenti, erbe/delicate come capigliature [...]» e accanto «i cantieri, i duomi, i teatri» (Zagra 2019: 67)³.

L'ariosità lieve e scorporata della fantasia creativa non si sgancia mai totalmente dal contrappeso fisico che la vincola e trattiene a terra⁴, né dalla forma che ne circoscrive e limita la potenzialità centrifuga⁵. Non si tratta di materialismo⁶, piuttosto di un'immaginazione materica che fa interagire la dimensione concreta con quella astratta, dichiarando la ricchezza della realtà. Se l'arte è «[r]icordare come l'opera si è vista in uno stato di sogno, il sogno prende spunto da eventi, discorsi, situazioni reali e quotidiane: «è come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo» (Morante 1938, in Cecchi/Garboli 1990: 1592). Senza il filo non si produrrebbe alcun ricamo.

Nel 1938 Elsa Morante, scrivendo il suo diario personale e artistico, *Lettere ad Antonio [Diario 1938]*, richiama spesso, nel bel mezzo di un'atmosfera onirica, l'immagine materiale della cattedrale: è il contesto in cui si aggirano le «creazioni artistiche» (Cecchi / Garboli 1990: 1593) che sono i personaggi dei sogni; è il punto di riferimento nella città per l'autrice che si muove disorientata («Dove sono? Lo chiedo a una filatrice grassa, una popolana seduta su un sedile di masso che sporge da una casa [...]. Ella mi dice: “Non sa? È come le altre volte. Là, dietro la cattedrale...”», Cecchi / Garboli 1990: 1600); è la struttura che contiene pace e turbamento (gli altari, l'altezza, ma anche la suora ipocrita e perversa). È «architettura e musica» (Cecchi / Garboli 1990: 1621) o, meglio, rappresenta la forma della musica, ciò che la rende comunicabile⁷.

² Sui romanzi morantiani come formazione di compromesso fra modi realistici e romanzeschi, cfr. Porciani (2019).

³ Si tratta di una poesia inedita scritta nel 1953 per Luchino Visconti e mai inviata. La poesia è stata ritrovata fra i materiali preparatori dell'*Isola di Arturo*.

⁴ La *pesanteur* e la *grâce* rimandano alla raccolta di aforismi di Simone Weil, autrice che esercita un influsso importante sull'opera di Morante, in particolare a partire dagli anni Sessanta (cfr. D'Angeli 2017). I due termini sintetizzano la compresenza di una doppia tensione nella scrittura di Morante, come testimonia Moravia: «Elsa oscillava in senso psicologico e culturale tra una concezione creaturale, premorale e dunque fisiologica della vita umana e un'idea di leggerezza angelica o se si preferisce demoniaca, ma in tutti i casi non fisiologica. Questo è stato il suo dramma secondo me e non si è mai decisa a scegliere completamente l'una o l'altra concezione. La natura era la fisiologia, ora salvata come innocenza, ora invece accusata di *pesanteur*, Ariele e Calibano, se vogliamo, ma un Ariele altrettanto incapace di disfarsi di Calibano quanto Calibano di Ariele» (Moravia / Elkann [1990] 2010: 158). Una simile compresenza è significativa per sottolineare l'ambiguità dell'opera morantiana e della concezione di mondo che ne deriva.

⁵ Sulla tendenza centrifuga e accumulatoria del romanzesco cfr. Zatti ([1990] 2018).

⁶ La posizione di Morante sul materialismo è netta: «Inutile ricordare qui una verità ovvia per chiunque abbia intendimento d'arte, e cioè che *realismo* e *materialismo* non sono affatto la stessa cosa. Il *realismo* è un modo di espressione (si potrebbe addirittura arrivare a dire che è il *solo* modo di espressione legittimo per l'arte narrativa [...]). Il *materialismo* invece è un criterio limitativo, che si ferma su certi aspetti superficiali della vita, trascurandone la profondità e la ricchezza essenziali, che sono, invece, proprio l'oggetto e la giustificazione dell'arte». (Fofi 2017: 128).

⁷ La dialettica fra musica e architettura come dichiarazione di poetica che riconosce la compresenza di una doppia

Oltre a svolgere una funzione di mediazione fra alto e basso, materiale e immaginario, interno e esterno, l'immagine della cattedrale è esplicitamente paragonata alla costruzione del racconto: contrafforti, arcate, navate e finestre rispecchiano l'articolarsi della forma del narrare⁸.

Questo prototipo di struttura architettonica veicola quindi fin dagli esordi letterari di Morante un senso di complessità strutturata, contenuta (quasi imprigionata) e governata al fine di un'utilità generale: il rito, la sublimazione, la comunicazione del messaggio *divino*.

**

Gli edifici, le strutture architettoniche in generale, compaiono con significativa frequenza nei romanzi di questa scrittrice: ad essi sono dedicate talvolta lunghe pause descrittive.

Si pensi alla manzoniana inquadratura della città che introduce la vera e propria storia di Elisa e della sua famiglia in *Menzogna e sortilegio* (1948): i palazzi decadenti e cupi dei nobili nella città vecchia si affiancano ai graziosi palazzetti che una nobiltà nuova e meno legata alle tradizioni ha fatto costruire sulle pendici della collina, dalla quale è possibile osservare l'ammasso promiscuo e sudicio delle case popolari e le ancora più squallide abitazioni piccolo borghesi che paiono rincorrere la via ferrata, simbolo di una modernità che non riscatta dalla miseria. La città immobilizzata nei rispettivi privilegi di classe e in ambizioni frustrate anticipa e immortala in un'immagine panoramica la condizione di una famiglia impantanata nella menzogna: connette così la sfera privata a una dimensione collettiva, ricollocando nel tempo ciò che pare non appartenervi affatto. La cornice urbana riconduce al presente non solo una storia, ma anche la forma attraverso cui essa viene narrata: la convenzionalità immobile e eterna del primo romanzo morantiano rivela nelle sue impalcature i segni di un dialogo serrato con il Novecento che ne confuta la stabilità a colpi di *impasse* narrative, specularità che torcono lo sviluppo lineare della vicenda e ironia. Non per nulla l'autrice dichiarava, mentre componeva l'architettura romanzesca maggiormente elaborata del suo secolo, di starne celebrando l'epicedio, rivelando quella compresenza di forma e distruzione che caratterizzerà la sua intera opera.

Indimenticabile è pure l'ampia descrizione che il narratore Arturo ci fornisce della propria casa di Procida: «[e]ssa è là, malefica e meravigliosa, come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola» (Morante [1957] 1995: 15). L'abitazione selvaggia e fuori dal tempo, dimora del mito del padre e simbolo

logica in letteratura è un'intuizione di Porciani (2006: 122): «è in gioco un duplice ricordare: da una parte, la memoria interna al sogno, alla sua logica 'labirintica' e alla sua forma perfetta, che lavora con la simultaneità, con la multidimensionalità [...]; dall'altra, la memoria del risveglio, che dalle immagini oniriche muove, ma per riportarle alla forma comunicabile dell'opera d'arte. È questo un punto fondamentale nell'economia del rapporto tra sogno e *poiesis* letteraria».

⁸ Il paragone è dichiarato esplicitamente da Morante nelle *Lettere ad Antonio* [Diario 1938]: «Ieri sera discorrendo dell'arte nel romanzo e nell'intreccio con V. ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, a una cattedrale» (Cecchi / Garboli 1990: 1592). Interamente dedicato alla forma romanzo come cattedrale realizzata o forma simbolica «sognata» e perseguita da Morante è il saggio di Berardinelli (2007).

dell'assenza della madre, strega l'isola intera irradiando il potenziale fantastico di cui l'ha rivestita la psicologia del protagonista; al contempo è corrosa dalla ruggine che tradisce lo scorrere degli anni e svela al proprio interno varie stratificazioni storiche che l'hanno vista trasformarsi da convento, a caserma, a «palazzo» di un nobile amalfitano, prima di diventare la casa di Arturo e il teatro delle sue metamorfosi. La casa racchiude in una sintesi irrisolta quella doppia tensione – circolare e progressiva – su cui si regge l'equilibrio formale del romanzo: una sorta di mito interferito dalla storia, verso la quale si apre definitivamente il finale con la partenza e l'arruolamento di Arturo.

Lo stesso accade nel romanzo *La Storia*, in cui i palazzi distrutti dai bombardamenti o gli stanzoni promiscui in cui si rifugiano gli sfollati parlano di un'irruzione che non può essere semplicemente relegata nei margini di un paratesto, in una struttura binaria tesa strenuamente – ma inutilmente – a separare l'universo romanzesco e la sua forma dall'impatto con l'esterno.

In tutti questi casi, la presenza di edifici non si limita evidentemente a produrre un «effetto di reale» (Barthes 1988). Le strutture architettoniche, richiamando all'universo extra-testuale, commentano e riflettono le evoluzioni di una forma artistica e di una poetica che vi entra in contatto nel tentativo di rappresentarlo e dominarlo. Si fanno quindi figura, in senso orlandiano, contemporaneamente della storia – intesa come realtà extra-letteraria in generale – e della forma di un romanzo⁹, rivelandosi quali immagini-ponte fra due sfere contraddistinte, a tratti contraddittorie, ma comunicanti. Gli edifici rappresentano in una simile lettura uno strumento efficace di indagine della poetica dell'autrice.

In particolare, risulta interessante interrogare la persistenza di figure architettoniche all'interno dell'ultimo romanzo di Morante, *Aracoeli* (1982). Il contenuto strutturale di queste immagini, lo sforzo compositivo che richiamano e cercano di riflettere, sembra infatti entrare in netto contrasto con la tendenza decostruttiva che investe temi e forme dell'opera definitiva¹⁰.

Non per nulla *Aracoeli* è stato interpretato come la radicale palinodia della poetica precedente¹¹. Il romanzo in cui la degradazione dei miti (la madre, il *puer*, l'a-

⁹ Si intende qui usare il concetto di figura come formazione di compromesso fra istanze contrastanti, espressione di una concezione di letteratura come costitutiva ambivalenza (Orlando 1987). La figura architettonica potrebbe essere interpretata come figura d'invenzione, seguendo l'evoluzione del pensiero orlandiano e il suo tentativo di estendere il concetto di figurabilità dal piano micro-elocutivo a quello macro-inventivo: «La novità introdotta da Orlando è dunque l'ipotesi che alcune figure [...] possano riguardare l'intero piano semantico di un testo. Possano in altri termini, in quanto macrofigure, comportarsi come veri e propri organizzatori che permeano tutto il piano del contenuto di un testo, e non una sola sua parte» (Sturli 2020: 70).

¹⁰ Di «romanzo definitivo» parla Fortini nel suo saggio su *Aracoeli* (Fortini [1982] 2003).

¹¹ «Secondo *Aracoeli*, l'alternativa non si presenta [...]. La «disintegrazione» [...] sembra un sacrificio necessario, un'espiazione volontaria e ineluttabile [...]. *Aracoeli* non è solo la palinodia della *Storia*, è anche la parodia, derisoria e impietosa, dello schema madre/figlio (Ida/Useppe, Nunziata/Arturo) che non può più costituire né rappresentare il mondo» (Garboli 1987: xxiv-xxv). Sostanzialmente d'accordo con Garboli sono anche Giovanna Rosa e Concetta D'Angeli, che però fa risalire il momento di rottura a *Il Mondo salvato dai ragazzini* «quando si è verificata una trasformazione che si manterrà sostanzialmente invariata fino alla fine e che si può identificare con l'irruzione della dimensione storica e dell'attualità storico-culturale all'interno del mondo arti-

nimale) pare irreversibile¹², in cui sembra eclissarsi la luce della fiducia morantiana nella forma e la cattedrale romanzesca implode in frammenti di memoria che non trovano alcuna ricomposizione¹³; questo romanzo apocalittico¹⁴, che reagisce a una crisi storica collettiva e a quella psicologica personale dell'autrice alle soglie degli anni Ottanta e della vecchiaia, si sofferma ancora con insistenza su immagini di costruzioni architettoniche, continuando a interpellare il nesso fra forma e distruzione, fra disegno e caos, fra letteratura e realtà.

Vero è che più recenti linee interpretative del romanzo ne hanno messo in rilievo il paradossale carattere salvifico e liberatorio¹⁵. Una lettura *queer* dell'opera (Giorgio 1994; Gragnolati / Fortuna 2009) individua ad esempio proprio nel disfarsi dalle forme ipostatizzate che opprimono l'identità e la società l'elemento positivo e ottimistico, seppur estremo, del romanzo. La parabola di Aracoeli, che regredisce a livello animale per effetto della malattia, distruggendo l'unità familiare e quella psichica del figlio Manuele, il quale si trasforma in androgino¹⁶ – incapace di riconoscersi in alcuna identità definita e conclusa (uomo o donna; figlio o madre; eterosessuale o omosessuale) – viene letta come rivendicazione di un'alternativa culturale all'ordine borghese. La stessa frantumazione della parola e della forma rispecchierebbe quindi la positiva messa in discussione di un sistema logico-conoscitivo coercitivo: sarebbe prodromo di una nuova conquista.

L'attenzione compositiva che Morante ha perseguito nel corso della sua intera carriera artistica porta a ridimensionare il carattere euforico dell'implosione formale. In questo senso la presenza delle strutture architettoniche in *Aracoeli* potrebbe leggersi in termini di ambiguità, indicando una compresenza conflittuale di decadenza e solidità; la frizione del compromesso difficile fra tensioni costruttive e spinte contrarie su cui erigere – in bilico – l'estremo edificio romanzesco.

stico della Morante» (D'Angeli 2017: 30).

¹² «*Aracoeli* si presenta come la palinodia amara di tutti i precedenti romanzi morantiani [...]. Pagina dopo pagina, il libro esibisce i temi e i motivi cari alla fantasia morantiana, ma capovolgendone, con compiacimento autopercussorio, la lucente ironia o il fulgore limpido in orrore vertiginoso. [...] La serie delle connessioni intertestuali è molteplice, persino ossessiva nell'ostentazione martellante del ribaltamento» (Rosa 1995: 293-94).

¹³ «Dell'antica "cattedrale", sono rimaste unicamente le "vetrate", le "scene isolate", disposte per di più secondo un montaggio che ne sottolinea la discontinuità» (Rosa 1995: 306).

¹⁴ Di mito dell'apocalisse in questo romanzo hanno parlato in molti, fra cui Angela di Fazio, accostando la concezione morantiana di apocalisse a quella demartiniana. La lettura di Di Fazio intravede nel «romanzo terapeutico» di Manuele la fuoriuscita dal rischio dell'apocalisse, impersonato dalla forza distruttiva di Aracoeli e dal suo rifiuto di qualsiasi forma di ordine (Di Fazio 2017). Anche Zinato individua nel romanzo il compiersi di una triplice apocalisse («la prima è di ordine privato, sensoriale e memoriale; la seconda di ordine collettivo, storico e antropologico; la terza, infine, di tipo stellare, tellurico e cosmico»), la cui distruzione innegabile non impedisce la ricerca di un piacere paradossale e mai consolatorio (Zinato 2015: 180).

¹⁵ Martinez Garrido (2016: 185-186), ad esempio, legge il romanzo come il riscatto finale dell'amore sulla parodia, culminante nella riconciliazione finale di Manuele con la figura paterna: «L'unione tra padre e figlio, mediata dal fantasma della madre, apre la strada a un'interpretazione irrazionalmente positiva del romanzo. Questa, basata sulla riconciliazione degli opposti, si realizza attraverso il mitico archetipo della triade. In *Aracoeli*, la tragica e dionisiaca protagonista, una vittima dei mali collettivi della Storia, diviene alla fine del viaggio di Manuele il ponte amorevole tra l'amore del figlio e del padre. Il suo sacrificio e la sua morte rendono possibile, quindi, una chiusura testuale piena di speranza».

¹⁶ Il paragone fra Manuele e l'androgino appartiene a Serkowska che legge nella parabola di Manuele il tentativo di superare qualsiasi binarismo di genere (Serkowska 2002). Sulla stessa linea Balzani (2018), che analizzando la figura dell'«infelice maschio» nelle opere di Morante, sottolinea il trauma della sessualizzazione come prima forma che limita la felicità dell'ibrido.

Fra le dettagliate immagini di abitazioni su cui si sofferma e incaglia il ritmo narrativo del libro, si distingue per plasticità rappresentativa e densità figurale la presentazione del palazzetto di una prostituta che Manuele, protagonista e narratore, visita all'età di 18 anni, trascinato dallo squattrinato e generoso amico siciliano, entusiasta di coinvolgerlo nell'avventura amorosa. Manuele, in cui ribolle sotterraneo il trauma mai rielaborato di una madre-puttana, si avvicina a un edificio la cui antica facciata austera è immediatamente contraddetta dall'affollamento e dalla promiscuità dei suoi attuali abitanti. Il caos carnevalesco, il ribaltamento bachtiniano delle gerarchie e il decadimento degli idoli simboleggiato da «certe nicchie, forse occupate un tempo da statue ornamentali» in cui ora «si vedevano scritte sbilenche al carboncino e impronte di mani sporche» (Morante 1982: 81), disorienta il giovane. Il possibile vitalismo popolare si rivolta in miseria e orrore e l'ascesa all'appartamento della prostituta proletaria diviene una paradossale catabasi («salimmo per lunghe rampe di scale rotte, sparse di cartacce e impastate di vecchio fango») e una sorta di profanazione del segreto materno. Per questo la narrazione di ciò che accadrà nell'appartamento viene ritardata per mezzo di una dettagliata descrizione del palazzo, che allontana e allo stesso tempo prepara la sensazione di disfacimento e vergogna che Manuele proverà nella camera da letto.

E attraverso i vari piani, l'antica struttura architettonica era tutta assediata e stravolta da un'invasione di strutture estranee, rudimentali e intricate che ne facevano un deforme, misero labirinto. Era uno di quei casamenti, già palazzi, che all'esterno avevano serbato l'antica facciata imponente, per quanto mutilata e lesa; mentre all'interno, trasformandosi in dormitori e colonie di fuggiaschi e senzatetto, si sviluppavano in una proliferazione degenerare, simile a una concrenza della natura. Per ogni spazio disponibile, fino nei passaggi e sui pianerottoli, s'erano impiantati ripiani, tramezzi, scalette provvisorie e ballatoi, montati alla meglio con materiali di scarto, quasi fossero quinte o praticabili di un misero teatro. Dovunque si vedevano panni stesi, mastelli per lavare, fornelli, fiaschi e secchi d'immondezza. (Morante 1982: 81)

Il deforme, misero labirinto in cui si è trasformata l'abitazione richiama in primo luogo il contesto extra-testuale che ne ha modificato la fisionomia. La bufera della guerra ha scardinato solo all'apparenza l'ordine sociale e i suoi rapporti di potere. I proletari occupano effettivamente le abitazioni dei ricchi, ma in uno stato di miseria che non ne riscatta la condizione reale di esistenza: la sporcizia e la spazzatura, insieme ad altri oggetti frustrati e accatastati qua e là, lo rappresentano icasticamente; la mercificazione del corpo decreta il dilagare di una mentalità piccolo-borghese fin nelle classi popolari, che perdono qualsiasi carattere di alternativa.

Manuele descrive l'effetto architettonico di un terremoto sociale solo apparente (da qui il richiamo al teatro). Egli stesso dichiarerà in seguito di essere proprietario di un appartamento a Torino, ultima eredità dei nonni paterni:

Esiste, a Torino, un quartiere, già d'alto rango, ma in séguito degradato a una sorta di ghetto per i più poveri immigrati meridionali. I suoi palazzi sono ridotti a montagne di tuguri, e il vecchio piano *nobile* di uno di questi palazzi è mio. È l'ultima

eredità residua dei miei nonni paterni, ceduta, non so più da quando, in locazione a due anziane sorelle torinesi, che tuttora me ne pagano per posta il mensile dovuto, di bassissimo prezzo, ma puntuale. Io non ho mai veduto il mio possedimento; ma so che le due vecchie (mai viste da me, nemmeno loro) ne hanno stipato i locali di brande e lettucci, facendone, in conto proprio, una specie di dormitorio per maschi immigrati soli. (Morante 1982: 51-52)

La dinamica è la stessa: gli spazi del privilegio continuano a opprimere nella loro metamorfosi in ghetti e tuguri le classi popolari che vi hanno ora accesso. Manuele malcela il senso di colpa sottolineando la *distanza* da questa proprietà (mai visto il possedimento, né le signore che lo amministrano per lui) esecrando il cinismo rapace delle zitelle che vi assiepano lavoratori come carne da macello. Ciò non toglie la sua reale dipendenza materiale da questo stipendio, che ne svela il parassitismo. Il *puer* si è trasformato in borghese adulto, incapace di distinguersi, anzi complice passivo di forme di sopraffazione.

Il sovrappollamento delle abitazioni, oltre a rappresentare un affresco storico-sociologico della realtà postbellica, comunica un senso metaforico di malattia. Termini quali «proliferazione degenera» e «concrenza della natura» richiamano la patologia tumorale, agganciando il tema – centrale nel romanzo – del corpo guasto. Come sul volto della prostituta il trucco non riesce a celare l'età, la rabbia e la disperazione, così ogni ordine esteriore – e fra questi anche l'ultima barriera *corporale* – vacilla sotto la minaccia dell'implosione:

E il suo era un viso di vecchia (forse di più che sessant'anni) pitturato coi colori della gioventù; però (a quanto si vedeva) senza nessuna pretesa d'illudere, anzi con una ostentazione rabbiosa della propria commedia. Logoro, emaciato, non era truccato con cura; ma impiestrato sguaiatamente come a un pagliaccio, in modo che i tratti (un tempo, forse, anche belli) ne rimanevano tutti sconciati. Il fondo era un impasto polveroso di bianchezza mortuaria, irregolare e spaccato da rughe simili a crepe, le quali scoprivano il pallore diverso, rosaceo e malaticcio, della pelle nuda. (Morante 1982: 84)

Le crepe sono le medesime che lesionano le facciate delle case, cicatrici di una corruzione che non si può più contenere o abbellire. I corpi diventano brutti sotto l'urto di qualcosa che li deforma da dentro¹⁷: è l'interiorità psicologica a deflagrare, denunciando le maschere che tentano di nascondere la deformazione. Un senso di disorientamento paralizza di conseguenza tanto la voce narrante – la cui vista incerta, unita all'abuso di alcool e droghe, impedisce di distinguere la realtà dall'allucinazione – quanto l'autrice. Entrambi sembrano fallire nella propria aspirazione a un'integrità: esistenziale o formale.

Un discorso metapoetico, infatti, va a sovrapporsi agli altri e li integra. Il richiamo a una «commedia rabbiosa» si affianca al precedente paragone fra il caseggiato nobile-proletario e un «misero teatro» a significare e segnalare un possibile processo

¹⁷ Di invasione dei brutti nel romanzo moderno parla Debenedetti ([1971] 2019), connettendone l'irruzione al declinare di un'ottica deterministica nella narrativa a favore di una prospettiva maggiormente pessimistica e irrazionalista, che fatica a ricomporre tanto la fisionomia dell'io, quanto quella della società e dei suoi movimenti. Il brutto si fa denuncia contemporaneamente di una sofferenza interiore e di una società intera.

revisionistico nella concezione dell'arte da parte dell'autrice. Il teatro rappresenta infatti uno dei riferimenti principali e originari della poetica morantiana: figura di finzione creativa e allo stesso tempo prigioniera della fantasticheria, espressione contemporaneamente di dominio e alienazione, fusione di verità e menzogna, l'ambiguità teatrale rappresenta per l'autrice qualcosa di tendenzialmente positivo. L'aggettivazione unilateralmente negativa a cui si accompagna in questo contesto («miserò», «rabbioso») pare decretare l'abiura del precedente percorso poetico. Lo conferma un ulteriore paragone tracciato fra una rovina di guerra e un palcoscenico:

Verso il termine del vicolo, infossato fra due fabbricati, scorgo la vecchia rovina di un casamento di media altezza, quasi interamente distrutto per demolizione o crollo. Ne restano in piedi due quinte scoperchiate, con gli avanzi di una scaletta di pietra semisotterranea; e il vuoto rimanente m'è apparso stranamente profondo, nero come un pozzo. (Morante 1982: 56)

L'orrore nei confronti di una *finzione* di facciata che non riesce più a contenere la minaccia di una realtà che implode si fa amaro riconoscimento di un fallimento: le forme fallaci non possono dominare la spinta centrifuga e entropica del reale.

Un'apparenza di continuità nella generale trasfigurazione sembra distinguere la vecchia casa di Manuele ai Quartieri Alti: «Là tutto era rimasto uguale, il portiere sempre il medesimo» (Morante 1982: 311). Nulla pare mutato nella zona residenziale borghese, risparmiata dalle bombe. Eppure, dietro le solite targhette dorate che declamano, alla soglia dei vari appartamenti, il titolo onorifico dei rispettivi abitanti, non vi è rimasto quasi nessuno: «Salvo l'Eccellenza, dei vecchi inquilini non c'era più nessuno. Tutti deceduti».

La Contessa del Secondo Piano una mattina era stata trovata morta nel suo letto, certo per un attacco notturno di cuore. Forse aveva tentato di gridare: aveva gli occhi e la bocca aperti, e la bocca era senza denti (la dentiera stava sul comodino dentro un bicchiere). E la sua faccia era legata in una benda secondo il solito, per via che ogni sera lei, per cura di bellezza, usava applicarsi due bistecche crude sulle guance. (Morante 1982: 312)

Le impalcature crollano o si corrodono scoprendo il vuoto. La *bellezza*, mito morantiano e strumento etico di resistenza alla *disintegrazione*¹⁸, rischia di rivelarsi maschera posticcia e ingannevole¹⁹.

L'arte infine non sembra voler compiere in *Aracoeli* quel gesto ricompositivo che ha orientato fin dall'inizio la scelta del romanzo come genere artistico in grado di reintegrare la realtà. La forma della casa si fa quindi figura della forma del romanzo: disordinato, caotico, instabile e potenzialmente esplosivo. Le scene sembrano «frammenti di pellicola» e rimandano al «caos incomponibile della realtà contem-

¹⁸ Famoso è il passo tratto dalla relazione *Pro o contro la bomba atomica* pronunciata nel 1965: «l'arte è il contrario della disintegrazione. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo» (Cecchi/Garboli 1990: 1542)

¹⁹ Su *Aracoeli* come romanzo in cui fallisce anche la bellezza, cfr. Venturi (2000).

poranea» e allo stato di «inerzia voyeuristica» (Rosa 1995: 304) del personaggio narratore.

Siamo lontani dalla volontà di Elisa di compattare la propria identità traumatizzata attraverso la narrazione della propria storia familiare, come lo siamo dalla luminosa nostalgia di un mondo possibile e circolare (anche se perduto) come quello di Arturo e dalla voce onnisciente che organizza e accompagna i destini (tragici) della *Storia*.

La trama sembra definitivamente sfilacciarsi in un gesto moderno di resa. L'andamento narrativo è singhiozzante perché non si tenta più di dominare il tempo: l'irruzione del passato annulla e squalifica la dimensione del presente; il futuro a sua volta non esiste, equivale alla morte o al sonno, «una sorta di mezzogiorno accecante, o di mezzanotte cieca, dove non c'è più nessuno, e nemmeno io» (Morante 1982: 7). Il tempo è soltanto «anarchia falotica» (Morante 1982: 51) e la forma vi si adegua.

Questa svolta poetica e formale viene interpretata come espressione di una coraggiosa apertura dell'universo finzionale alla storia, il confronto con la quale non chiama in causa «solo la biografia personale ma invest[e] l'identità artistica, cioè l'elemento più rilevante quando si tratta di uno scrittore» (D'Angeli 2017: 23). La storia in questo romanzo manifesta il proprio contatto con le forme in termini di logoramento e ferita.

Anche il gusto romanzesco, caposaldo insieme alla trama della poetica morantiana, subisce un processo di degradazione e accusa in questo romanzo. L'appartamento e il terrazzo della zia Monda ne sono un esempio:

occupava, al settimo piano, un attico di sua proprietà, in vista del grande piazzale di confine, allora in costruzione. Dietro al piazzale, andavano crescendo i nuovi quartieri, promiscui e già invasi dai traffici; ma apparivano in una bassa distanza, formicolanti e confusi, dall'attico della zia Monda. (Morante 1982: 32)

Il primo carattere è la distanza, la sorta di intoccabilità di questo locale che pare collocato fuori dal tempo formicolante che trasforma – dal basso – l'assetto della città. Ma il vero vanto di questo luogo in cui Monda abita da zitella appassionata e trasognata, in attesa del principe azzurro, è il terrazzo:

una grandissima terrazza panoramica, popolata di gelsomini, oleandri e rose, che la zia Monda coltivava da se stessa, meglio di un giardiniere. Spesso, la si vedeva dritta al centro della terrazza, a gesticolare con le braccia lunghe distese, nella imitazione di uno spauracchio, per tenere lontani dalle sue piante gli uccelli guastatori. (Morante 1984: 33)

Ancora in atteggiamento di difesa del proprio feudo, Monda appare come la guardiana di uno spazio meraviglioso e separato. Al termine della guerra, la situazione della casa e del terrazzo risulta radicalmente mutata: Monda sposata a un gerarca fascista (mercante piccoloborghese a cui la fedeltà al regime ha garantito un'ascesa sociale) si

aggira per stanze deturpate, sconvolte dal disordine e dalla sporcizia. Così Manuele descriverà le proprie impressioni: «[a]nche l'appartamento mi appariva, oggi, invecchiato e troppo piccolo: forse perché, in realtà, era trascurato fino allo squallore, e ingombro all'eccesso» (Morante 1982: 313). In particolare, sarà la decadenza del terrazzo-giardino a sorprenderlo: «[d]al finestrone, si notava lo scadimento della terrazza, dove le poche piante sopravvissute intristivano verso l'agonia» (Morante 1982: 315).

Il deterioramento delle stanze corrisponde a quello etico-morale di una borghesia compromessa con il fascismo. A livello metapoetico Morante mette in discussione, attraverso la figura topica del giardino²⁰ e la sua sorte, la funzione del romanzesco come universo utopico, artificiale e separato. La fiaba convenzionale vira in incubo quando si sviluppa in una dimensione totalmente aliena alla realtà. Ai personaggi maggiormente romanzeschi toccano le più amare disillusioni: l'invecchiamento, la malattia, la morte.

E la vidi che s'era messa a fissare lo specchio con uno stupore inerme e chiaro-veggente, come se quel vetro sciagurato fosse la bocca nera di un tunnel, in fondo al quale non si dava nessuna uscita possibile, se non la morte. Essa ebbe, allora, una strana risata a strappi, simile a un verso di gallina, e si tolse il cappello piano piano, come in una lenta amputazione²¹ (Morante 1982: 316).

Lo specchio perde la sua funzione incantatrice e rivela alla zia Monda la fredda incongruenza fra l'abito giovanile (in questo caso un cappello) e il suo volto invecchiato e abbruttito: ancora una volta fra esterno e interno si determina una frizione dolorosa che anticipa l'amarezza di una presa di coscienza.

Una funzione affiancabile alla degradazione parodica del giardino di zia Monda svolge la descrizione del castello di Gergal²²:

Evidentemente, non è che un rudere senza valore, abbandonato dal *Conde* suo proprietario ai pipistrelli e ai rettili. Forse, l'interno è sprofondato. Né pareti, né

²⁰ Sul giardino come luogo simbolo del romanzesco cfr. Zanotti (2001).

²¹ Il termine amputazione viene significativamente usato soltanto in un'altra occasione nel romanzo, quando Manuele si strappa la collanina con gli amuleti che gli era stata donata da Aracoeli, tentando di separarsi da ciò che la madre rappresenta: un sapere arcaico e magico, una logica alternativa. «Quell'omuncolo fatato, garante della mia vita (la fede di lei lo consacrava alla mia fede) si aggiunse così alla medaglia benedetta e agli altri ciondoli materni propiziatorii già appesi alla mia catenina del battesimo. E là rimase fino all'ultima estate della mia infanzia: quando, in un'ora di oscuro malefizio, io d'un tratto, col senso tragico di un'amputazione, mi strappai dal collo la catenina con tutti i suoi ciondoli, e la buttai dentro un carrettino di rifiuti lasciato incustodito nella strada. Non c'è dubbio che la mia intenzione, in quel gesto, era di rinnegare Aracoeli, e di amputarmi di lei, e del mio troppo amore, come di un oggetto di vergogna» (Morante 1982: 24).

²² Interessante l'analisi di Oliva (2018: 4) che, studiando le carte di *Aracoeli* e soffermandosi in particolare sulle parti espunte, riporta un dialogo cassato dall'autrice che avrebbe dovuto concludere la descrizione del castello di Gergal.

«Il francese, l'hai studiato. Come si traduce châteaux en Espagne?»

«Castelli in aria.»

«Da quando ti ho partorito, tu passi il tempo a fabbricarti castelli in aria. Chi è il piccolo Manuelino? Un animalluccio che si fabbrica castelli in aria. Chi è l'uomo Manuele? Un animale, che si fabbrica castelli in aria.»

«Mariuccio dava un'altra definizione dell'uomo?»

«E quale?»

«L'uomo è un animale borghese»».

Lo scambio di battute esplicita il nesso fra castello e illusione.

pavimenti, né soffitti. Il tetto è aperto al vuoto. Così, nelle città asiatiche, le torri del silenzio, dove, sul fondo nudo, vengono esposti i morti, nuda e libera preda agli uccelli cannibali del cielo (Morante 1982: 192).

Il simbolo del meraviglioso romanzesco si fa luogo di morte, gli animali si presentano nella loro versione rapace o oscura.

È l'intera parabola artistica di una scrittrice che si confronta quindi con la realtà e con i suoi mutamenti: fra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta la fedeltà al romanzo si è sorretta su una concezione di arte come costruzione. Le cattedrali rappresentano un modo per riconsegnare una prospettiva sul mondo. Ciò che resta al taglio finale della storia è *solo* un panorama di rovine?

Il paesaggio che Manuele descrive, che sia quello delle moderne città industriali o quello che incontra sulle tracce dell'identità materna, è a tutti gli effetti desolante. La confortevole abitazione del grembo materno, «una stanzetta calda, e provvista di tutto il necessario» (Morante 1982: 187), si deteriora nelle squallide camere d'albergo in cui Manuele trascina la sua irrequieta solitudine:

La stanza è quale potevo aspettarmela: una stanza d'albergo di penultima classe, poco diversa da quella che ho lasciato stamane a Milano. Sul muro una carta a losanghe e fiorellini intristiti; un lavandino con acqua corrente, che subito – secondo l'abitudine – ho usato come orinatoio; un armadio a specchio traballante, che certo, nell'interno, trasuda odori sporchi; e un lettuccio affagottato nella sua coperta bruno-rossiccia, con un logoro scendiletto ai piedi. (Morante 1982: 98)

Uno sguardo asettico e adulto – conseguenza formale del confronto con la storia – cala sulla realtà virando in tonalità fredde le immagini più care dell'infanzia. Fra queste la casa di Monte Sacro (Totetaco nella storpiatura puerile a cui Manuele rimane fedele). L'abitazione, in cui figlio e madre trascorrono in simbiosi quattro anni di vita prima dell'ufficializzazione del matrimonio, viene descritta in primo luogo secondo l'ottica infatuata del bambino: «[a] me la nostra casa pareva una sommità, quasi un'allegria specola svettante al centro del mondo. Certe notti, la sentivo levarsi dal terreno e partirsene in direzione verticale, come un aquilone assicurato a terra da un filo» (Morante 1982: 117). Levità, allegria e centralità, insieme a una logica simmetrica che riconosce «una parentela stretta fra tutte le cose» (Morante 1982: 116) e le osserva nel loro perenne processo metamorfico, sono i tratti di una poetica che ritesse il mondo attraverso lo sguardo obliquo dell'immaginazione.

Fra le foglie, ci si vedevano piccole fiamme tremolanti, cerchi e prismi di luce colorata, che variava di coloratura secondo le ore. Alla mattina presto, molte foglie si cambiavano in uccelli, che partivano in volo, e poi la sera, al rientro, tornavano foglie. (Morante 1982: 116)

La “corruzione” sociale di Aracoeli, che si adegua ai cerimoniali borghesi dopo il riconoscimento del proprio matrimonio e la sua metamorfosi definitiva in seguito

alla morte della figlia Carina e alla malattia degradante, si manifestano prima nella divisione degli spazi nel nuovo appartamento dei Quartieri Alti (emblematica la camera matrimoniale: «per me era un sigillo stemmato, che precludeva quella stanza alle mie intrusioni e ai miei giochi», Morante 1982: 136), poi nella loro progressiva devastazione e profanazione (Aracoeli consuma nella stessa camera interdetta l'apice del suo adulterio).

L'ottica adulta retrospettiva di Manuele smaschera definitivamente la stessa finzione di Totetaco per rinnegare la magia di Aracoeli:

Tale era, di certo, la casa di Monte Sacro nei suoi caratteri generali; e in quanto ai particolari, verisimilmente doveva essere una di quelle villette di tipo impiegatizio quali se ne fabbricavano ancora in periferia prima del grande affollamento. Con la cucina e il soggiorno al piano terreno, e un paio di camere al piano di sopra. Sotterra una cantinetta e un lavatoio. Una terrazza in alto per il bucato. E, intorno, un irrisorio giardinetto con qualche facile pianta di margherite, violaccicche e denti di leone, oltre a un albero di fico e uno di oleandro. (Morante 1982: 112-113)

L'approccio compilatorio vorrebbe imporsi come finale visione del mondo e chiave di accesso alla realtà. Di conseguenza un effetto di disillusione investe il resto dei luoghi materni, durante il viaggio in Almeria:

Gergal mi si mostra subito tutta intera, nella sua piccola superficie piatta di tetti uguali color grigio-lavagna. Vedo (o credo di vedere) che questi tetti vanno in parte disgregandosi, in un qualche punto mi paiono addirittura sfondati e rappezzati alla meglio. E mi domando se la piccola città non sia forse disabitata; quando dal basso mi arriva un'eco di voci infantili, e un breve scampanio. (Morante 1982: 139)

Le immaginazioni infantili, suscitate dai racconti materni e dalle figure sulle cartoline stereotipate inviate dallo sconosciuto zio Manuel, sono smentite da una realtà spietata.

Sul tetto dei casamenti, tutti incollati l'uno all'altro, e di altezza irregolare, si rizzano le antenne televisive, come una moltitudine di arboscelli secchi e neri: e dalle stanze, pure attraverso le finestre chiuse, le voci in serie dei televisori battono i vicoli, riecheggiandosi a catena da un passo all'altro. (Morante 1982: 56)

La serialità priva l'*estero* della sua potenziale diversità: la natura è sostituita da antenne televisive e le televisioni riecheggiano il medesimo messaggio da Milano fino in Almeria. La fuoriuscita dal mondo non trova quindi soglie o spiragli attraverso cui realizzarsi: non c'è riparo al tempo, alla storia e al potere (economico, politico e sociale) in questo romanzo.

Al culmine della propria ricerca materna, nella minuscola frazione di El Almen-dral, Manuele si troverà di fronte all'ennesimo e ultimo luogo deserto: gli usci delle rare case argillose sono tutti chiusi, «“qui non ci sta più nessuno. E che dovrebbero farci, qua sopra? Qua trabaglio, comida, niente. Qua non c'è più niente da fare per nessuno”» (Morante 1982: 310). L'unico porto sarà un bar tappezzato di immagini convenzionali di donne seminude, «non troppo diverse dal genere affine italiano,

sebbene, ancora, non altrettanto pornografiche» (Morante 1982: 309). La meta non esiste o comunque non conduce fuori da questa realtà. Il barista non può offrire a Manuele altro che pagnottelle confezionate.

Nonostante la desolazione, però, «[I]e pagnottelle [...] non sono sgradevoli al morso. Il vino è buono, pulito, e sa proprio di vigna» (Morante 1982: 310). Improvvisamente il senso di fallimento risulta attenuato. Come a Gergal, «l'eco di voci infantili» e il «breve campanio» avevano riacceso un barlume di speranza in Manuele, incentivandolo a portare a termine il suo viaggio.

L'approdo è un confronto con il vuoto e forse è per sorreggere, affrontare e dire questo vuoto che le forme si infrangono o – come nel caso dei palazzi romani e piemontesi – si riempiono all'eccesso: la deformazione e il travestimento possono essere interpretati «come il cerimoniale d'una vestizione [che] dispone per addizioni successive a penetrare nell'Altra Parte, reame dei morti e dell'eterna ripetizione» (Fortini [1982] 2003: 1595). L'esplosione può essere letta come un modo per affrontare il nulla, così come a livello stilistico «la complessità retorica è la ricca maschera barbarica dietro a cui si trasfigura la realtà ma insieme se ne regge lo strazio» (Mengaldo 1994: 32). Attraverso le figure architettoniche Morante ci parla di una forma che prova a «fissa[re] le rive estreme» in una «splendida “battaglia di sganciamento”» (Fortini [1982] 2003: 1599).

Fra le ultime immagini del romanzo compare la descrizione del palazzo in cui abita il padre:

Tutto un lato del grosso palazzone proletario era demolito, e fra i resti calcinati sfoggiava pennacchietti d'erba, con radi fiori minuscoli [...]. Lungo la salita non incontrai nessuno. I gradini erano marci per l'età e la sporcizia, e sui muri guasti e rotti si scorgevano tuttavia le solite scritte sgorbiate, coi loro soliti spropositi: talune sbiadite e non più leggibili, da sembrare pisciate di rondini. (Morante 1982: 320-321)

Nel quartiere di San Lorenzo, «uno dei pochi, a Roma, devastati dagli attacchi aerei», «teatro di rovine» (Morante 1982: 320), si trova questo asfittico appartamento, «con le finestre tutte chiuse e quel fetore dolciastro» (Morante 1982: 17) che allontana quasi immediatamente il figlio. Il palazzo è evidentemente ferito, come lo è l'uomo, le cui mani sono ormai «incapaci alla presa come due moncherini» (Morante 1982: 323).

La casa, il corpo e la forma romanzo raccontano una medesima situazione di lussazione: è la storia con i suoi eventi drammatici che si insinua nello spazio privato delle famiglie; è la sovrapposizione di un'ottica adulta a quella incantata dell'infanzia; è il dato materiale del mondo che friziona con quello formale della letteratura.

Ma l'edificio bombardato, sporco e disabitato, vede crescere piccoli fiori e ciuffi d'erba nelle sue crepe²³; le pisciate di rondini lasciano immaginare un messaggio aereo

²³ Si conferma il punto di vista della *Storia*, che sigilla con le inaspettate parole di speranza di Gramsci una pa-

da decodificare attraverso i calcinacci e l'intonaco cascante. Lo stesso quartiere San Lorenzo, seppur devastato dai bombardamenti, viene descritto come bizzarramente festoso e vitale: «dalle strade [...] salivano voci e strepiti giovali, quasi carnevaleschi» (Morante 1982: 324). Un'euforia che finisce per contaminare la tragedia e che s'incarna nella strana figura che Manuele vedrà lasciando una volta per sempre la casa paterna:

all'altezza dell'ultimo ripiano mi colpirono, giù dal fondo, delle risate senili, grosse e catarrose, non si capiva se di femmina o di maschio. E arrivato al piede della scala, quasi inciampai su una donna anziana, corta e obesa, che stava rovesciata sul dorso, là per terra, agitando i suoi miseri braccini e le gambucce, come una tartaruga capovolta. (Morante 1982: 324)

La caduta e l'orrore non escludono la possibilità liberatoria del riso.

La compresenza di tragico e comico che contraddistingue l'ultimo romanzo di Morante riflette la dinamica fra spinte contrapposte di costruzione e distruzione che viene sintetizzata dalle figure architettoniche. Queste, infatti, essendo contemporaneamente traccia materica di un mondo extra-testuale e figura della forma del romanzo, rappresentano un'esigenza di ordine che si confronta con un contesto esterno pronto a confutarne la fisionomia. Dalle cattedrali delle *Lettere ad Antonio* fino agli edifici pericolanti di *Aracoeli* si persegue l'aspirazione artistica verso una forma coerente che non ignora ciò che la circonda.

Il connotato maggiormente negativo che caratterizza le figure architettoniche nell'ultimo romanzo di Morante testimonia di un confronto più serrato dell'opera – in generale di una poetica – con la realtà extratestuale e con la storia.

L'effetto d'ombra che si determina va a investire i temi chiave della poetica morantiana, virandoli verso tonalità cupe. Non di tradimento o amara palinodia si tratterebbe, piuttosto dello svelamento finale di una compresenza che anima forme e temi morantiani fin dalle origini (invitando a riconsiderarli retrospettivamente) e che porta a riconoscere nell'ambiguità il tratto maggiormente interessante e significativo della poetica di questa autrice²⁴.

Le rovine o gli abusi architettonici denunciano la forma e i suoi inganni, ne rispecchiano le disarticolazioni come conseguenza di un trauma (personale e collettivo, storico e umano). Al contempo ne affermano l'esigenza. L'ordine può anche divenire la maschera del vuoto, quando non si misura con un esterno. *Aracoeli* è la forma di questo estremo confronto: fiore nella crepa o pisciata di rondine sul muro.

Riferimenti bibliografici

Balzani, Lucia (2018): «Pale blue. L'infelice maschio tra *L'isola di Arturo* e *Aracoeli* di Elsa Morante», relazione tenuta al convegno organizzato dall'Università dell'Aquila, *A sessanta anni dall'Isola di Arturo*, novembre 2018.

rabola di morte e follia che trascende gli orrori della guerra per porsi come antropologica. Il contrappunto e la capacità di volgere la disperazione in nuova determinazione costruttiva caratterizza la concezione dell'arte di Morante.

²⁴ Una lettura in termini di ossimorica compresenza di contrari dell'opera morantiana è condotta da La Monaca (2018), che indaga in particolare gli scritti diaristici e saggistici di questa autrice, accanto ad alcuni racconti.

- Barthes, Roland (1988): «L'effetto di reale», in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, pp. 137-159.
- Berardinelli, Alfonso (2007): «Elsa Morante e il sogno della cattedrale», in A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, pp. 111-126.
- Cecchi, Carlo / Garboli, Cesare (a c. di) (1990): *Elsa Morante. Opere*. Voll. I-II, Milano, Meridiano Mondadori.
- D'Angeli, Concetta (2017): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci.
- Di Fazio, Angela (2017): *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Bologna, Pendragon.
- Debenedetti, Giacomo ([1971] 2019): *Il romanzo del Novecento*, Milano, La nave di Teseo.
- Fofi, Goffredo (a c. di) (2017): *Elsa Morante. La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, Torino, Einaudi.
- Fortini, Franco ([1982] 2003): «Aracoeli» in L. Lenzini (a c. di), *Fortini. Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, pp. 1593-1600.
- Garboli, Cesare (1987): «Prefazione», in Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, pp. xi-xxvii.
- Giorgio, Adalgisa (1994): «Nature vs culture: Repression, rebellion and madness in Elsa Morante's *Aracoeli*», *MLN*, 109 (1), pp. 93-116.
- Gragnotati, Manuele / Fortuna, Sara (a c. di) (2009): *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, Londra, Routledge.
- La Monaca, Donatella (2018): *Elsa Morante: «la risposta celeste della scrittura»*, Roma, Bonanno.
- Martinez Garrido, Elisa (2016): *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà & Co.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1994): «Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante» in C. D'Angeli, G. Magrini (a c. di), *Vent'anni dopo la Storia. Omaggio a Elsa Morante. Studi Novecenteschi*, 21 (47-48, giugno-dicembre), pp. 11-36.
- Morante, Elsa (1957): *L'Isola di Arturo*, Torino, Einaudi.
- Morante Elsa (1982): *Aracoeli*, Torino, Einaudi.
- Moravia, Alberto / Elkann, Alain ([1990] 2010): *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani.
- Oliva, Cecilia (2018): «“Una fabbrica di ombre equivoche”: note sui manoscritti di *Aracoeli* di Elsa Morante», in L. Battistini et al. (a c. di), *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, Roma, Adi editore, <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>>.
- Orlando, Francesco (1987): *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Porciani, Elena (2006): *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Catanzaro, Iride edizioni.
- Porciani, Elena (2019): *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice.
- Rosa, Giovanna (1995): *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore.
- Serkowska, Hanna (2002): *Uscire da una camera delle favole: i romanzi di Elsa Morante*, Cracovia, Rabid.
- Sturli, Valentina (2020): *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet.
- Venturi, Gianni (2000): «Le menzogne della bellezza: Aracoeli», *Narrativa*, 17, pp. 123-136.

- Zagra, Giuliana (2019): *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci.
- Zanotti, Paolo (2001): *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier.
- Zatti, Sergio ([1990] 2018): *Il furioso fra epos e romanzo*, Milano, Ledizioni.
- Zinato, Emanuele (2015): «Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in Aracoeli di Elsa Morante», in E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, pp. 179-191.