

CECILIA OLIVA

«Una fabbrica di ombre equivoche»: note sui manoscritti di 'Aracoeli' di Elsa Morante

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CECILIA OLIVA

«Una fabbrica di ombre equivoche»: note sui manoscritti di 'Arucoeli' di Elsa Morante

Lo studio delle carte manoscritte di Elsa Morante consente di ripercorrere i processi creativi che presiedono alla composizione delle sue opere. Il contributo si concentra sull'ultimo romanzo, 'Arucoeli', il «libro definitivo» cui Morante affidò il suo ultimo sguardo sulla realtà e che ad oggi resta il più frainteso e forse il meno apprezzato da pubblico e critica. Le carte del romanzo testimoniano dell'instancabile lavoro scrittoria che impegnò Morante per sette anni, dal 1975 al 1982, con numerosi ripensamenti e modifiche in itinere dell'originario progetto narrativo. Attraverso l'illustrazione di alcuni esempi tratti dai manoscritti, si tenterà di individuare alcuni snodi filologici fondamentali per l'esegesi dell'opera, delineando al contempo le peculiarità delle strategie di scrittura dell'autrice.

Le carte manoscritte di Elsa Morante, donate dagli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma,¹ sono uno strumento di studio insostituibile per chi intenda avvicinarsi al laboratorio della scrittrice ripercorrendo i processi creativi che presiedono alla composizione delle sue opere. Dalla prima donazione a oggi, interessanti studi sono stati condotti sui manoscritti delle sue principali opere narrative e poetiche, arricchiti negli ultimi anni dalla sempre più approfondita conoscenza dei materiali inediti (scritti giovanili e romanzi incompiuti) emersi dalle più recenti ricerche di archivio.² Più in ombra resta tuttora l'ultimo romanzo, tra tutti forse il più frainteso e il meno apprezzato dalla critica: *Arucoeli*, il «libro definitivo», secondo la nota definizione di Fortini, cui Morante affidò il suo ultimo sguardo sulla realtà. Le carte del romanzo testimoniano dell'instancabile lavoro scrittoria che impegnò l'autrice per sette anni, dall'autunno 1975 al 1982, con numerosi ripensamenti e modifiche *in itinere* dell'originario progetto narrativo. Il *corpus* si compone di dodici quaderni³ formato album da disegno che contengono, secondo le indicazioni stesse dell'autrice, la seconda redazione dell'opera iniziata nel febbraio 1977 e tre cartelle

¹ Le carte manoscritte di Elsa Morante sono state donate dagli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante, per volontà della scrittrice, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in due momenti distinti. La prima donazione, che comprende le carte preparatorie delle principali opere edite, risale al 1989 ed è andata a costituire il Fondo Vittorio Emanuele; la seconda, collocata nel Fondo A.R.C., è avvenuta invece nel 2007, andando ad arricchire l'Archivio di interessanti materiali inediti, opere incompiute, scritti giovanili. Le possibilità di studio offerte dal Fondo Morante si sono inoltre accresciute notevolmente nel 2013 con la donazione alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma del carteggio di oltre seimila lettere e dei volumi della sua biblioteca personale, catalogati e resi accessibili agli studiosi soltanto da pochi mesi.

² Due mostre in particolare, allestite presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e curate da Giuliana Zagra, hanno messo in luce la ricchezza e le potenzialità dei materiali manoscritti morantiani, imprimendo uno slancio significativo agli studi filologici sull'autrice: la prima, *Le stanze di Elsa*, risale al 2006, la seconda, *Santi, Sultani e Gran Capitani in Camera mia*, si è tenuta nel 2012 in occasione del centenario della nascita. Entrambe le mostre sono corredate di un catalogo ricco di contributi critico-filologici su diversi aspetti dei manoscritti, rispettivamente G. ZAGRA — S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile – 3 giugno 2006, Colombo, Roma, 2006; G. ZAGRA (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 26 ottobre 2012 – 31 gennaio 2013, I&B Italia, Roma, 2012. Accanto ai due volumi promossi dalla Biblioteca Nazionale è necessario ricordare almeno gli studi condotti da Marco Bardini sulle carte di *Menzogna e sortilegio*, dell'*Isola di Arturo* e del *Mondo salvato dai ragazzini* nel volume *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999; il volume curato da Siriana Sgavicchia, *La Storia' di Elsa Morante*, Pisa, ETS, 2012, che accoglie contributi sulle carte di *Senza i conforti della religione* e della *Storia*; il numero monografico curato da Giuseppe Leonelli, *Elsa Morante. Nel centenario della nascita*, «Studium», CVIII (2012), in cui si affrontano in particolare aspetti delle carte dell'*Isola di Arturo* e della *Storia* e il più recente volume a cura di Eleonora Cardinale e Giuliana Zagra, «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, «Quaderni della BNCR», XVII, Roma, 2013, i cui contributi danno particolare risalto ai materiali inediti e ai progetti incompiuti emersi dall'ultima donazione.

³ V.E. 1621/A.I-II – XIII.

di fogli sciolti⁴ con pagine annullate provenienti dagli stessi album o carte relative ad una prima stesura, di cui restano però soltanto testimonianze frammentarie. Come i manoscritti delle opere precedenti, i quaderni di *Aracoeli* sono per l'autrice una sorta di ipertesto nel quale confluiscono i materiali più vari, indispensabili alla messa a punto della complessa impalcatura narrativa: riferimenti storiografici, reminiscenze letterarie e filosofiche, spunti iconografici, appunti personali e note linguistiche.

Lo studio delle carte autografe rende possibile l'individuazione di alcune strategie scritte, già riscontrate nelle opere precedenti, e messe in atto da Morante anche nella stesura di *Aracoeli*, come emergono in particolare dal confronto fra le varie redazioni dell'opera. In una nota intervista rilasciata a Paolo Monelli nel 1962 Elsa Morante illustrava molto chiaramente il suo *modus scribendi*: «Scrivo sempre a mano, tranne qualche scrittura frettolosa; e procedo molto lentamente; e solo quando il periodo mi è venuto ben chiuso e calettato e le parole sono quelle che debbono essere e non altre suggerite dalla fretta, solo allora passo all'altro periodo. E lo stesso faccio con i capitoli».⁵ Nella maggior parte dei casi gli interventi autoriali sulle carte del romanzo riguardano, infatti, principalmente il livello lessicale e linguistico del testo: Morante è solita intervenire immediatamente scrivendo e riscrivendo in interlinea o, talvolta, sul *verso* delle carte, lasciato preventivamente bianco, l'intero passo o singole lezioni delle quali non sembra essere pienamente soddisfatta, finché non raggiungono la perfezione formale. Un instancabile lavoro di lima, condotto su un materiale magmatico e sovrabbondante, è dunque la cifra caratteristica della scrittura morantiana che, come sottolinea Citati, procede «per aggiunte e aggregazioni successive, eccitata da una fantasia nominalistica, enumerativa, pronta ad accendersi su ogni oggetto purché possa trovar posto nelle sue grandi tele orientali».⁶

Oltre agli interventi di natura formale, vergati contestualmente alla stesura di base, lo studio delle carte evidenzia una serie di interventi correttori condotti in un secondo momento, come testimonia l'utilizzo di inchiostri di colore diverso. L'appunto autografo che apre il quaderno V.E. 1621/A.I-II⁷ rivela infatti una sistematica opera di revisione iniziata dalla scrittrice nell'ottobre 1980 e protratta fino alla fase dattiloscritta che, oltre a garantire la coerenza e la coesione del testo, lambisce talvolta il livello più propriamente contenutistico, procedendo all'espunzione di interi passi. L'intento di rendere più sintetica la narrazione non basta a dare ragione di queste cospicue azioni di taglio. Dall'analisi dei passi espunti emerge con chiarezza la volontà dell'autrice di dissimulare le intenzioni che avevano inizialmente guidato la scrittura, rendendo in tal modo meno esplicita la narrazione: si tratta di un procedimento abitualmente utilizzato da Morante, così come già emerso dagli studi condotti sui manoscritti delle opere precedenti. Il timore di essere troppo esplicita condizionava infatti Morante fin dai tempi di *Menzogna e sortilegio*: ad esempio, nelle carte preparatorie del primo romanzo si legge sul piatto anteriore del quaderno V.E. 1619/XIX un significativo appunto a questo proposito: «NON OCCORRE DIRE OGNI COSA». Anche nelle carte dell'*Isola di Arturo* Morante ribadisce il medesimo concetto in un appunto vergato sulla c. 9^v del quaderno V.E. 1620/A.XI, che vale come promemoria e auto-esortazione: «IMPORTANTE togliere questi sentimenti e pensieri espressi – Lasciare solo i fatti che parlano da sé». Nella visione morantiana è necessario, infatti, che la caratterizzazione psicologica dei personaggi – l'elemento che forse sta più a cuore all'autrice nella progettazione dei suoi romanzi – venga delineata attraverso l'azione

⁴ V.E. 1621/B.1-3.

⁵ P. MONELLI, *Elsa Morante*, «Successo», IV (1962), 2, 118.

⁶ P. CITATI, *Narcisismo e adolescenza*, «Il Punto», 30 marzo 1957, 15.

⁷ «Inizio rifacimento ottobre 1980» (V.E. 1621/A. I-II, c. I).

narrativa piuttosto che raccontata o rappresentata didascalicamente.⁸ Nel caso di *Aracoeli*, tuttavia, l'espunzione di alcuni brani sembra sottrarre al lettore suggerimenti indispensabili all'esegesi del testo. L'analisi di alcuni dei passi espunti consentirà allora di integrare la lettura di alcune enigmatiche pagine del romanzo, volutamente private dalla scrittrice della loro chiave interpretativa.

Un esempio lampante di questo procedimento è fornito dalla c. 34r del quaderno V.E. 1621/A.VIII, nella quale troviamo un passo espunto con un frego verticale tracciato con inchiostro rosso. La parte di testo cassata da Morante era originariamente posta a chiusura di un episodio non particolarmente rilevante del romanzo ma che, alla luce di quanto emerso dalle carte autografe, assume una connotazione ben più significativa. Si tratta di un paragrafo breve, individuato da spazi bianchi, che interrompe improvvisamente la lunga anamnesi delle vicende di Manuele bambino, riportando la narrazione a un desolante tempo presente. L'uomo, nel suo viaggio in terra spagnola sulle tracce di sua madre, si trova a Gergal, piccolo borgo andaluso dominato dalla sagoma imponente di un castello. Il protagonista è incuriosito dall'edificio, che gli ricorda le fiabe di quando era bambino, e vorrebbe visitarlo, ma si rende conto di non essere in grado di affrontare la salita, troppo ripida per il suo corpo fiaccato. Ancora una volta, dunque, Manuele è ritratto in uno stato di impotenza, dovuta alla sua attuale condizione di «ragazzino» invecchiato anzitempo, inetto, ma con la mente volta in una nostalgia disperata alle antiche fiabe materne:

Quando mi chiamavo Manuelino Manuelito, le mie magre gambette si sarebbero levate a volo per vedere il Castello da vicino, e magari esaminarlo nell'interno (se, come mi è dato supporre, esso è disabitato). Come tutti i lettori di fiabe, per me allora i castelli non erano propriamente fabbriche terrestri. Non solo cavalieri, dame e fate; ma perfino Semprevergini o Trinità – se appena tentavo di figurarmi la loro casa – io non avrei saputo sistemarli meglio che fra mura castellane.⁹

Le figure mitiche dell'infanzia di «Totetaco» sono irraggiungibili per chi vive ormai in un presente arido, popolato solo di terribili fantasmi. Il castello è dunque emblematico di questa frattura dolorosa: da reggia favolosa abitata da personaggi incantati, tra i quali Manuele colloca la stessa *Aracoeli*, «madre hidalga e castellana»,¹⁰ esso diviene per l'uomo un «rudere senza valore, abbandonato dal *Conde* suo proprietario ai pipistrelli e ai rettili»,¹¹ collocato in una posizione inaccessibile. Il paragrafo si chiude su una nota fortemente lugubre che paragona il castello alle «le Torri del Silenzio delle città asiatiche» dove «sul fondo nudo, vengono esposti i morti, nuda e libera preda agli uccelli cannibali del cielo».¹²

In realtà, come si apprende dalla c. 34r del quaderno V.E. 1621/A.VIII, a chiudere tale episodio era stato posto dall'autrice un singolare dialogo tra Manuele e l'ombra di *Aracoeli*:

«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 animaluccio che si fabbrica castelli in aria. Chi è l'uomo Manuele? Un animale, che si fabbrica castelli in aria.»

⁸ Su questo punto si veda in particolare G. ZAGRA, *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, in *Le stanze di Elsa...*, 3-9.

⁹ E. MORANTE, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, ora in EAD., *Opere*, a cura di C. Cecchi-C. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, II, 1037-1454: 1279.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, 1280.

«Mariuccio dava un'altra definizione dell'uomo»
 «E quale?»
 «L'uomo è un animale borghese.»

Il dialogo offre una chiave di lettura immediata all'episodio. L'immagine del Castello di Gergal, che è a tutti gli effetti un «château en Espagne»,¹³ allude in realtà ad un ulteriore livello semantico, rimandando all'espressione idiomatica francese corrispondente all'italiano «castelli in aria». ¹⁴ Se dunque l'analisi critica del paragrafo aveva già in qualche modo reso possibile l'individuazione del castello come emblema delle illusioni di Manuele, questo passo inedito ne dà ulteriore conferma. Il castello è un'invenzione, una costruzione precaria fondata sul nulla che rivela tutta la vanità della *quête* del protagonista. Grazie alla chiave di lettura fornita dal passo espunto anche il primo riferimento al castello, che Manuele intravede strada facendo, diviene più chiaro: «Al di sopra della città, alla mia destra, ho scorto la mole roseodorata di una grande nave, in movimento fra le creste delle nubi. Dev'essere il castello di cui mi ha parlato ieri sera il camionista». ¹⁵ Il castello appare enigmaticamente «in movimento fra le creste delle nubi», rivelando pertanto fin dall'inizio la sua natura aerea di meta inconsistente.

Il dialogo espunto, privo di didascalie o di indicazioni esterne di attribuzione delle battute, presenta un impianto fortemente teatrale. Morante, oltre a fornire l'importante chiave di lettura dello «château en Espagne», sembra qui mettere in scena, rendendola esplicita, la frattura ormai intervenuta tra l'ombra materna – la seconda terribile Aracoeli – e un figlio risentito che non ha ancora accettato la realtà desolante del presente. Le battute, rapide e concise, si configurano come un vero e proprio scambio di accuse tra i due: non c'è differenza tra l'età infantile e l'età adulta di Manuele, non è stata possibile una crescita. «Fabbricare castelli in aria» è qui sinonimo dell'incapacità di vedere la realtà, propria tanto del Manuele bambino, che era però giustificato proprio per la sua età (è infatti definito «animaluccio»), quanto del Manuele adulto che si rifugia nei ricordi apocriefi e nei sonni artificiali determinati dall'uso di droghe e di alcol. Non a caso la visione del Castello di Gergal avviene dopo che Manuele si è fermato per una sosta a bere lo *chichón*, il liquore locale di colore biancastro: «Non avverto nessuna curiosità: unica sensazione, il mio peso stracco, fasciato dai vapori biancastri dello *chicón*; e tutto all'intorno, forse, dei piccoli fantasmi aleggianti, simili a libellule spettrali». ¹⁶

La definizione di uomo con cui Manuele ribatte a sua madre appartiene in realtà a Mariuccio, il giovane proletario amante di Manuele. «L'uomo è un animale borghese»: in questa formula, rivisitazione parodica dell'enunciazione aristotelica, si concentra tutto il disprezzo per una

¹³ «Chateau en Espagne» è anche il titolo che Morante attribuisce all'episodio in questa fase redazionale (cfr. V.E. 1621/A. VIII, c. 32r).

¹⁴ L'espressione figurata viene presa alla lettera e tradotta in immagine narrativa. È un procedimento estremamente interessante che ricorda da vicino i meccanismi del lavoro onirico che secondo Freud presiedono alla formazione dei sogni. Uno dei procedimenti dello spostamento onirico è infatti quello di tradurre espressioni linguistiche in immagini plastiche, più facilmente rappresentabili dal sogno. Freud offre vari esempi di questo meccanismo nell'*Interpretazione dei sogni* (cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Einaudi, 2014, 366-372). L'idea di una chiave nascosta torna in *Aracoeli* dopo essere stata utilizzata da Morante nel *Mondo salvato dai ragazzini* (Torino, Einaudi, 1968; ora in MORANTE, *Opere...*, II, 3-249) in cui, secondo un iniziale progetto, ciascuna lirica della sezione *La commedia chimica* avrebbe dovuto alludere in modo cifrato al nome di una droga attraverso l'inserimento delle lettere della parola nel titolo. Anche in questo caso l'iniziale proposito è testimoniato dalle carte manoscritte (cfr. S. CERACCHINI, *Le chiavi nascoste ne 'La commedia chimica' di Elsa Morante*, «L'Espresso», VI (2011), 211-216).

¹⁵ MORANTE, *Aracoeli...*, 1194.

¹⁶ Ivi, 1279.

condizione che è vissuta come marchio infamante, una delle principali ragioni che escludono Manuele dalla possibilità di essere oggetto d'amore. Il disagio per la propria appartenenza alla classe borghese riemergerà costantemente nel romanzo, talvolta assumendo la forma della colpa e della vergogna nei confronti della folla dei giovani rivoluzionari, e più spesso divenendo motivo di risentimento nei confronti di Aracoeli: «Almeno tu mi avessi fatto nascere dei loro, della loro classe. Invece m'hai generato borghese, che oggi significa servo».¹⁷

Ulteriori elementi interpretativi sono offerti dalla c. 88r della cartella di fogli sciolti V.E. 1621/B.2 che testimonia una fase redazionale precedente. Anziché porre il dialogo con Aracoeli a chiusura dell'episodio, Morante aveva concepito la seguente conclusione:

Château en Espagne – Castello in aria. Tale è questo mio viaggio, di cui mi solletica, adesso, il sapore comico. Tutti i nati di donna – al pari di me – sono ridicoli pionieri, diretti in partenza al loro proprio Château d' Espagne: impiego o regno, o matrimonio, o Banca, o Paradiso di Dio.

Nella prima redazione l'esplicitazione del valore simbolico del castello doveva risultare ancora più immediata: l'espressione idiomatica viene semplicemente tradotta, quasi sotto forma di appunto, nell'equivalente italiano. Particolarmente interessante è l'accento all'aspetto paradossalmente comico della vicenda di Manuele, più volte sottolineato nel romanzo e nelle carte preparatorie.¹⁸ La sensazione di essere semplicemente uno dei tanti «ridicoli pionieri» nasce dalla consapevolezza dell'inconsistenza della meta che attende ogni pellegrino al termine del viaggio. La ricerca di Aracoeli, così come quella dei beni desiderati dagli altri uomini («impiego o regno, o matrimonio, o Banca, o Paradiso di Dio»), rivelerà ben presto tutta la sua fatuità.¹⁹

L'*iter* compositivo vede dunque un'iniziale esplicitazione della chiave dell'episodio, poi, in una seconda riscrittura, la drammatizzazione del contenuto astratto in forma dialogata, infine l'abolizione di ogni suggerimento interpretativo. Nella redazione finale il nesso con l'espressione idiomatica non sarà più rintracciabile, se non per via allusiva.

Un criterio analogo di condensazione del testo e dissimulazione dell'intenzione originaria sembra aver guidato Morante anche nel processo di revisione relativo alle cc. 11r-12r del quaderno V.E. 1621/A.XIII.

Per la prima volta nel romanzo entra in scena la figura del dittatore Francisco Franco il quale, nel momento in cui Manuele compie il suo viaggio, nel novembre 1975, è tenuto in vita artificialmente per motivi politici e dinastici. Come ha messo in evidenza Concetta D'Angeli, la

¹⁷ Ivi, 1165. La stessa accusa si ritrova, totalmente decontestualizzata, alla c. 24r del quaderno V.E. 1621/A.IV in un appunto autografo in versi: «Tu m'hai fatto / nascere borghese, / io parlo borghese, / scrivo borghese».

¹⁸ In un appunto autografo rinvenuto tra le carte, la scrittrice segnala l'appartenenza dell'opera al genere comico: «N.B. [Per l'eventuale risvolto mettere solo così:] / Avvertenza / Questo è un romanzo comico» (V.E. 1621/A. VII, c. 1r).

¹⁹ L'appartenenza di Manuele alla schiera degli Infelici Molti morantiani è confermata proprio dalla sua incapacità di rinunciare al desiderio e alla ricerca. I Felici Pochi, infatti, sono coloro che riconoscono che «pure il desiderio del paradiso è servile. / Il gioco è divino perché non c'è nessuna promessa / o speranza di guadagno. / E proprio in quest'impossibile / è il punto luminoso del teorema, il centro di valore / d'ogni città: della Gerusalemme siderale come / della repubblica di Marx, o della Politèia, / o dell'Eden... / Quel punto è la salute della mente» (*La canzone degli F.P. e degli I. M.*, in MORANTE, *Il mondo salvato...*, 141).

figura del Generalissimo è emblema nel romanzo «di una compresenza scandalosa di morte e di vita: [...] lo stato che, nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, la Morante definiva di irrealtà».²⁰ Nella visione manichea del bambino, il Generale Franco e il mitico zio Manuel erano punti fermi, imprescindibili, collocati ai poli opposti del sistema: il male e il bene, il «Nemico» e l'«Eroe». Nell'orizzonte inaridito dell'età adulta tali punti di riferimento sono venuti meno e l'uomo non ha soltanto perso la figura positiva dello zio andaluso che lo aveva guidato idealmente fino all'adolescenza, ma anche il «Nemico» Franco, l'obiettivo immaginario per l'unico riscatto possibile:

[...] il Caudillo, ridotto a un'infima esistenza vegetativa, ormai giaceva in uno stato preagonico, il quale gli veniva prolungato forzatamente per mezzo di punture drogate e correnti elettriche. Non so quali interessi politici, economici o dinastici consigliavano, infatti di ritardare l'annuncio della sua fine. E in proposito, anzi, fra le tante chiacchiere, si opinava che, in realtà, lui da vari giorni fosse già morto. Ma le sue storie, per fortuna, adesso non mi riguardavano. Mi aveva lasciato, ormai, da trenta o quarant'anni almeno, l'età puerile in cui sognavo, le notti, di scappare in terra di Spagna per fare la pelle al mio famoso nemico. Ormai la tua vita e la tua morte, povero vecchio boia, per me non hanno maggior peso dello scoppio di un pneumatico durante una prova automobilistica, o di un movimento di Borsa a Wall Street.²¹

Francisco Franco è ormai solo un vecchio che «sopravvive»²² e le «fantasie velleitarie»²³ dell'infanzia di Manuele non sono che un ricordo risibile. Rispetto all'umiliante condizione in cui versa il Generalissimo, concedergli la morte sarebbe un atto misericordioso, «un favore estremo che lui stesso respinge».²⁴

A questo punto, a chiusura delle varie considerazioni di Manuele sulla figura del dittatore, Morante aveva inserito un episodio che però non è mai stato pubblicato. È possibile leggerlo, anche se con lievi varianti, in diverse carte: alle cc. 88r-89r della cartella di fogli sciolti V.E. 1621/B.1, alle cc. 11r-12r del quaderno XIII, nella versione dattiloscritta V.E. 1621/D.1 e infine nelle bozze di stampa, V.E. 1621/C.1 e C.2, sebbene cancellato con tratti di penna. Ciò significa che la scrittrice, fino a pochi mesi prima della pubblicazione, era indecisa se conservare o meno tale episodio. In un appunto vergato su un foglio allegato alle bozze di stampa la scrittrice annota a penna: «N.B. queste sono le bozze buone / 1) Sopprimere episodio dialogato col Generalissimo [...]».²⁵ Il passo viene definitivamente soppresso dal 24 settembre 1982, data impressa nella copia delle bozze di stampa V.E. 1621/C.3.

Si trascrive l'ultima redazione dell'episodio approvata dalla scrittrice, così come è riportata nelle bozze di stampa V.E. 1621/C.2, alle pp. 16-17:

In camera, una notte, il poveruomo viene sorpreso, nella sua insonnia sclerotica, da un piccolo malandro armato:
 «Buona notte, Signor Generalissimo».
 «Chi è là!?»
 «Sono io, Iblis, detto pure Azrael o Kafziel. Sono l'Angelo della Morte».
 «Che vuol dir questo! Guardie!! Accorrete!»
 «Ma di che ti spaventi. Io sono qui per guarirti. È vero, o no, che stai male?»

²⁰ C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Urbino, Carocci, 2003, 57.

²¹ MORANTE, *Aracoeli...*, 1059.

²² Ivi, 1055.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, 1056.

²⁵ V.E. 1621/C.4.1, c.1r.

«Questo è un fatto, sì, ragazzino. Non so quale orrore va infestando questa camera. Le pareti marciscono, i mobili si fanno storti. Le mie vene, sotto la pelle, sono tutte un formicaio. Quello che bevo sa di urina. Quello che mangio sa di escrementi...»
 «E io ti porto un rimedio immediato per i tuoi mali»
 «Che cos'è?»
 «Questa P. 38»
 «Nooo! Guardie! Soccorso! Aiuto!»
 «Ma cerca di capire! Mi basta un attimo, e tu non hai più mani, né piedi, né nervi, né pruriti, né nausea. Pulito, sano, libero e sottile, come un filo d'aria.»
 «No! Via! Buttàtelo fuori! Garrottàtelo! Io voglio vivere!»
 «Ma che vita è mai, questa tua poca, che t'avanza?! (Se ci tieni, comunque, te la lascio).»
 «La mia vita è un bene sacro e prezioso per il popolo».

Di nuovo ci troviamo dinanzi ad un episodio espunto che ha forma dialogata. Inizialmente Morante è portata a visualizzare un concetto astratto drammatizzandolo in una messa in scena d'impianto teatrale. Si tratta di una strategia utilizzata lungo tutto il romanzo: un contenuto allegorico o un'immagine, uno scontro tra le molteplici istanze interiori dell'io narrante assumono la forma del dialogo. Basti pensare alla rappresentazione del processo, in realtà tutto mentale, nel quale Manuele impersona allo stesso tempo l'imputato, la difesa e l'accusa,²⁶ o ai dialoghi onirici con lo zio andaluso, suo *alter ego* luminoso:²⁷ attraverso la forma dialogica le varie ragioni o pulsioni che convivono nella profondità del personaggio si palesano in una rappresentazione dinamica e concreta.

Nel passo sopra riportato, l'autrice mette in scena la visita dell'Angelo Iblis al Generale Franco. Nel volume *A Dictionary of Angels. Including the fallen angels* di Gustav Davidson,²⁸ posseduto dalla scrittrice e attualmente consultabile presso il Fondo Morante della BNCR,²⁹ Iblis compare tra i vari nomi attribuiti dalla tradizione islamica all'Angelo della Morte.³⁰ Nel libro di angelologia la voce è evidenziata con sottolineature tracciate a penna che confermano l'interesse della scrittrice per la figura dell'Angelo della Morte e che consentono di individuare il volume di Davidson come

²⁶ MORANTE, *Aracoeli*, 1180-1186.

²⁷ Ivi, 1250-1251.

²⁸ G. DAVIDSON, *A Dictionary of Angels. Including the fallen angels*, New York, The Free Press, 1968. In una breve testimonianza Giorgio Pressburger ricorda di aver incontrato per la prima volta Elsa Morante in un caffè a Piazza del Popolo mentre lei era intenta a leggere un libro di angelologia. Probabilmente si tratta del volume di Davidson: «Mi sembra che avessimo mangiato qualche cosa insieme a lei e a Cesare Garboli, ma anche di questo non sono tanto sicuro. Invece ho nitida l'immagine del grande volume che Elsa Morante aveva poggiato sulle ginocchia accavallate. Il volume era aperto, lei lo stava sfogliando. Al nostro arrivo lo chiuse. E così potei vedere che era un libro scritto in inglese. Sembrava una pubblicazione scientifica, i caratteri erano semplici, quasi ufficiali, ricordo il viluppo bianco avorio, con grandi spazi vuoti. Era un libro di angelologia, edito appunto con la volontà di farlo apparire un trattato scientifico, non una pubblicazione di facile occultismo o magia oppure di credenze più o meno da ciarlatani» (G. PRESSBURGER, *Quel libro di angelologia*, in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, a cura di A. Motta, «Il Giannone», X (2012), 19-20, 51).

²⁹ F.MOR. 290 DICOAI 1.

³⁰ «Angel of Death - in rabbinic writings there are at least a dozen angels of death: Adriel, Apollyon-Abaddon, Azrael, Gabriel (as guardian of Hades), Hemah, Kafziel, Kezef, Leviathan, Malach ha-Mavet, Mashhit, Metatron, Samael (Satan), Yehudiah (Yehudiam), Yetzer-hara. In Falasha lore the angel of death is Suriel. In Christian theology, Michael is the angel of death who 'leads souls into the eternal light' at the yielding up of the ghost of all Christians. The Arabic angel of death is Azrael. He is also Iblis, as in the Arabian Nights tale, 'The Angel of Death with the Proud King'. The Babylonian god of death is Mot. According to Shönblum, *Pirke Rabbenu ha-Kadosh*, there are 6 angels of death: Gabriel (over the lives of young people), Kafziel (over kings), Meshabber (over animals), Mashhit (over children), Af (over men), Hemah (over domestic animals). The angel of death is not necessarily an evil or a fallen angel. He remains all times a legate of God and in God's service» (Ivi, 26).

possibile fonte dell'episodio dialogato. Morante sottolinea infatti nel testo i nomi «Iblis» e «Kafziel» che l'Angelo si attribuisce nel dialogo, e in margine, con un tratto verticale, evidenzia in particolare la parte dedicata a Iblis: «He is also Iblis, as in the Arabian Nights tale, 'The Angel of Death with the Proud King'». Il riferimento alla novella delle *Mille e una notte* deve aver senz'altro destato l'interesse di Morante, che fin dagli anni della giovinezza annoverava il testo orientale tra le sue letture preferite, modellando su di sé il mito di una novella Sheherazade e intessendo le sue opere di innumerevoli rimandi alla trama favolosa della raccolta.³¹ La novella *The Angel of Death with the Proud King* può dunque aver ispirato l'ideazione dell'episodio dialogato: in essa si narra di un re superbo che, visitato dall'Angelo della Morte, si mostra impreparato ad abbandonare la vita e lo implora di concedergli altro tempo: ma l'Angelo, indispettito dall'atteggiamento altero del re, non accoglierà la sua richiesta e gli prenderà l'anima; di contro, un uomo devoto, da sempre pronto a ricevere la visita dell'Angelo, potrà scegliere come morire e, dopo aver pregato, sarà accolto nell'eterna misericordia di Dio. L'episodio del romanzo, privo del risvolto edificante della novella, riproduce in sostanza nella figura di Francisco Franco il peccato di *hybris* esemplificato dalla figura del re altero. Se il dittatore può essere considerato emblema di uno stato di sospensione tra vita e morte, condizione del tutto innaturale e inautentica, dunque irreali, l'Angelo Iblis sembra incarnare al contrario il ruolo di messaggero della realtà, concetto che per Morante implica l'accettazione serena di tutti gli aspetti della vita, non ultimo la sua stessa caducità. Un compito, questo, che nel saggio *Sul romanzo* Morante attribuiva significativamente allo scrittore, unico testimone della realtà nell'«era atomica»:

Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è – abbiamo veduto – in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciosa dei suoi contemporanei, e ha diviso il loro rischio e riconosciuto la loro paura (paura della morte); da solo ha dovuto, come scrittore, fissare, per così dire, in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza.³²

L'atto dell'Angelo è presentato come guarigione dai mali che affliggono il Generale e che lui stesso riferisce con un irrefrenabile disgusto, mali che insidiano il corpo e lo deformano fino a renderlo

³¹ La figura di Sheherazade, la cantastorie delle *Mille e una notte* scampata alla morte grazie alle sue storie favolose, simbolo del valore consolatorio e salvifico dell'arte, costituisce un punto di riferimento centrale nell'opera morantiana. Modello principale nella costruzione della narratrice Elisa di *Menzogna e sortilegio*, la sua presenza appare ancor più significativa nelle liriche di *Alibi*, tra le quali emerge *Sheherazade* che fin dal titolo vi fa esplicito riferimento. Sull'influenza delle *Mille e una notte* e della figura di Sheherazade nell'opera di Elsa Morante si vedano in particolare C. CAZALÉ BÉRARD, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009, 191-198; M. PAINO, *L'ombra di Sheherazade. Suggestioni dalle «Mille e una notte» nel Novecento italiano*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004, 12-15.

³² E. MORANTE, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1986 (ora in EAD., *Opere...*, 1455-1569: 1546). Il termine «angelo» ricorre significativamente in una lettera del 1969 indirizzata a Goffredo Fofi nella quale Morante si interrogava sul ruolo dello scrittore nella società: «il vecchio Milarepa (purtroppo oggi troppo 'chiacchierato' ma 'consumato' mai!) a un suo scolaro che gli chiedeva: che fare, dunque, andare fra gli uomini, o meditare in solitudine? (Marta o Maria) – ha risposto: È inutile andare fra loro finché non si è capito (ciechi che guidano altri ciechi), e perciò sarà meglio meditare da soli finché non si sia capito qualche cosa, e quando si ha qualcosa da dargli, andare fra loro. Naturalmente, può succedere che, meditando, si arrivino a capire solo i propri limiti: per esempio, che si è bravi solo a giocare a pallone. Ma anche questo è utile a capirsi: allora si tornerà fra gli uomini senz'altra pretesa che di distrarli la domenica col gioco del pallone. Oppure anche si potrà meditare meditare meditare e non capirci mai niente. E questo, ormai, è il mio caso. Ci sono infine quei felici che attraverso la meditazione arrivano a capire sia pure un grammo o un chilo di verità. Sono gli angeli (αγγελος = colui che porta la notizia) e ti auguro con amore di essere uno di loro» (*L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012, 558-59).

irriconosibile. Iblis porge al dittatore una soluzione immediata, rappresentata metonimicamente da una P.38: anche la morte, sembra suggerire il «piccolo malandro armato», è preferibile alla sospensione irrealistica dello scorrere del tempo e del compimento di un ciclo.

Attraverso l'episodio dialogato Morante riprende e sviluppa l'idea di una sopravvivenza intesa come parodia della vita vera, colpevole rifiuto della realtà. Un tema, questo, che ha lontane radici autobiografiche e sul quale la scrittrice ritorna con particolare insistenza e con dolente coinvolgimento da quando, nel 1962, l'amato pittore Bill Morrow ha perso la vita precipitando da un grattacielo.³³ Il tragico destino del ragazzo, cui sembra alludere il lungo componimento posto in apertura al *Mondo salvato dai ragazzini*, lo consegna eternamente alla giovinezza e alla grazia, sottraendolo alla «normale procedura degradante»³⁴ che lascia i suoi segni visibili nel corpo e segnando di fatto una frattura insanabile rispetto al futuro della scrittrice, cui non rimane che la colpevole «indecenza di sopravvivere».³⁵ Tra il passo espunto di *Aracoeli* e il dialogo struggente di *Addio* in cui l'amato si congela per sempre dalla donna si possono riscontrare diversi punti di contatto:

Non sono ferito. Non ho nessun male.
Guardami, sono sano. Guarda, il mio corpo è intatto.
Ma tu, quanto vecchia ti sei fatta! sei perfino rimpicciolita!
Ha tutti i capelli bianchi! Pure le ciglia bianche!
Nel sorridere, la tua faccia si fa ancora più rugosa!
Povera buffa vecchierella carina.
Sono venuto a darti la buonanotte.
Questa è l'ora della guarigione.³⁶

Il «ragazzino celeste» di *Addio*, esattamente come l'Angelo Iblis, compare nella stanza della «povera buffa vecchierella» per darle la «buonanotte» e offrire una «guarigione» al suo corpo afflitto. Nella lirica, però, lo stupore per la metamorfosi subita dal corpo della donna si esprime in un linguaggio tenero e familiare, distante dalla violenza espressiva con cui il Generale Franco manifesta il proprio orrore verso la malattia.

Anche la soluzione salvifica della morte sembra soltanto suggerita dal fanciullo, nelle ultime intense parole di commiato:

Anche se sono un miraggio
non aver paura del giorno che mi ti rubi.
Stanotte, fra poco, tu pure sarai fatta miraggio.
Non ha più tempo di sorprenderti, il giorno.
Anche se mi chiamo delirio,

³³ In una pagina di diario del 1 maggio 1964 Morante scrive: «Due anni da quel 30 aprile. E io continuo a *vivere* come se fossi viva. In certi momenti io stessa dimentico l'orrore. Una consolazione arriva, come se io ti ritrovassi in altre cose. Ma l'urto si riavverte d'improvviso. Anche le altre morti adesso sono la *morte*. Prima di te non era così. Quanti anni ancora dovrò trascinare: venti, trenta? L'unico rimedio per arrivare alla fine umanamente è non essere io, ma tutti gli altri tutto il resto. Non *separare*. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti. Così posso essere anche te. E in certi momenti ritorno alla *vita* cioè alla viltà di esistere e essere *io*, fino a rasentare di nuovo l'inferno. La meschineria dell'inferno. [...] Specie di parodia dei gesti di quando vivevo. Mettere in ordine carte, muoversi, mettere dischi come negli intervalli di quando scrivevo i romanzi» (C. CECCHI-C. GARBOLI, *Cronologia*, in MORANTE, *Opere...*, I, LXXVII-LXXXVIII).

³⁴ E. MORANTE, *Addio*, in EAD. *Il mondo salvato...*, 21.

³⁵ Ivi, 8.

³⁶ Ivi, 19.

ripòsati in questo sorriso della mia buona notte. Solo in quest'ultimo punto hai potuto ancora incontrarmi.

Questo è il nostro addio.³⁷

La richiesta di un «rimedio» ai mali della sopravvivenza che si riflettono in un corpo piagato e sofferente tornerà successivamente nella *Serata a Colono*, per bocca del suo protagonista Edipo:

Il mio male è insopportabile.

Datemi un rimedio, anche provvisorio, che interrompa la numerazione assillante di questo giorno incalcolabile senza nessun termine e tutto contato!

Qualsiasi altro stato, purché altro, sarebbe un riposo per me.

Mi basta una notte sola, almeno. Solo un intervallo di riposo.

...ho sete...³⁸

L'invocazione disperata di Edipo viene infine accolta dalla Suora, ennesimo personaggio con funzione di messaggero, che finalmente gli somministra una «medicina» efficace:

EDIPO

Davvero me l'hai portata? Davvero

mi fai la carità?

LA SUORA

Sempre così tu fosti: sempre sospettoso.

Ma bévila, e, al sapore, tu stesso la riconoscerai...

EDIPO

Dal sapore, io non posso indovinare niente.

Ormai, tutto quello che bevo e mangio, per me

ha sempre un unico, sporco sapore...³⁹

La medicina, «quella vera»,⁴⁰ diversa dalla «solita acqua sporca che non serve a niente»,⁴¹ aprirà a Edipo la possibilità di attraversare la «scala colorata delle sette porte»⁴² e raggiungere infine la «porta del vuoto»,⁴³ dissolvendo la propria individualità razionale, origine della sua stessa colpa, in una superiore totalità indistinta. La guarigione dai mali dell'irrealtà sarà invece preclusa al Generale Franco, incapace di rinunciare al proprio corpo e alla propria individualità.

Dell'Angelo Iblis, figura quanto mai enigmatica, si conoscono solo pochi tratti accennati che sembrano tuttavia fondamentali ai fini interpretativi. In un primo momento è definito «piccolo malandro armato», in seguito è lo stesso Generale ad apostrofarlo con l'epiteto di «ragazzino». Ancora una volta, dunque, Morante dà forma drammatica all'antitesi tra realtà e irrealtà, attribuendo a un ragazzino il compito di smascherare con un atto salvifico l'aberrazione di una vita artificiale dominata dalla sete di potere. L'Angelo Iblis, così come il fanciullo di *Addio*, apparterrà dunque alla luminosa genealogia dei «Felici Pochi» morantiani, per i quali il corpo non è se non «un rifugio sepolcrale / della paura e del desiderio» e le affezioni della malattia e della vecchiaia si riducono ad un «oggetto risibile di compassione».⁴⁴

³⁷ Ivi, p. 21.

³⁸ E. MORANTE, *La serata a Colono*, in EAD. *Il mondo salvato...*, 104.

³⁹ Ivi, 106.

⁴⁰ Ivi, 80.

⁴¹ Ivi, 81.

⁴² Ivi, 110.

⁴³ Ivi, 113.

⁴⁴ MORANTE, *La canzone degli...*, 144.

Dalle cc. 88r-89r della cartella di fogli sciolti V.E. 1621/B.1, che probabilmente testimoniano la prima redazione dell'episodio, si viene a conoscenza di un dato importante: il dialogo era stato concepito inizialmente come uno scambio di battute tra il Generale e lo stesso Manuele che si identificava, utilizzando pertanto la prima persona, con l'Angelo della Morte. L'idea di far rispecchiare Manuele nella figura salvifica di Iblis appare incoerente con il disegno complessivo dell'opera che si sta progressivamente delineando e sarà dunque quasi immediatamente scartata dalla scrittrice. Il nuovo «alibi» morantiano, «canuto Narciso che non crepa»,⁴⁵ interpreterà piuttosto il dramma della sopravvivenza e dell'irrealtà, sperimentando su di sé quegli stessi mali che affliggono il corpo del «Nemico» Francisco Franco.

La decisione di cassare l'episodio, presa soltanto pochi giorni prima della pubblicazione, risponde evidentemente all'intenzione della scrittrice di rendere meno esplicita la narrazione e i suoi modelli di riferimento. Nella redazione definitiva si potranno cogliere soltanto alcuni riferimenti impliciti alla figura di Iblis:

Cadere sotto il colpo di grazia di una mano giovinetta per lui sarebbe una misericordia impossibile. Un favore estremo, che lui stesso respinge.
Nemmeno i dodici Angeli della Morte tutti assieme potranno dirottare un mortale dal corso del suo proprio adempimento.⁴⁶

Nella «mano giovinetta» e nel «colpo di grazia» è possibile riconoscere l'impronta del «piccolo malandro armato» del dialogo. Il riferimento agli «Angeli della Morte» su cui si chiude il paragrafo rimarrà invece criptico una volta espunto l'episodio, in quanto svuotato della sua ispirazione originaria.

Si potrebbe concludere affermando che il processo di estremizzazione che in molti hanno colto nell'ultimo romanzo morantiano – in particolare nello stravolgimento di temi da sempre cari all'autrice, nella crudezza delle immagini e nella violenta tensione espressiva del linguaggio – coinvolga in realtà tutti gli aspetti della narrazione, a partire, come si è visto, dalle strategie di scrittura messe in atto in fase compositiva. Il meticoloso lavoro di lima condotto sulle carte manoscritte non si giustifica in *Aracoeli* con la sola volontà di alleggerire il testo di dettagli superflui e ridondanti o con un ripensamento della struttura complessiva del romanzo, ma risponde al consapevole intento di dissimulare la complessa trama simbolica sottesa alla narrazione. Non a caso, per la prima volta, Elsa Morante concepisce un'opera priva di qualsiasi indicazione che possa introdurre il lettore all'universo romanzesco: non vi sono epigrafi, sottotitoli, note esplicative nella quarta di copertina a suggerire il punto di vista dell'autrice. *Aracoeli* è forse davvero la «fabbrica d'ombre equivoche» di cui parla Manuele, l'ultimo «alibi» morantiano che con il suo monologo sregolato ci cattura e insieme ci respinge.

⁴⁵ MORANTE, *Aracoeli...*, 1172.

⁴⁶ Ivi, 1056.