

Maria Morelli

Santa e meretrice Uso del corpo e decostruzione del femminile in *Aracoeli*

Indubbiamente la figura più controversa del repertorio delle madri morantiane, la protagonista eponima di *Aracoeli* di Elsa Morante incarna la polarizzazione tra maternità ablativa e il suo opposto, la negazione del materno. Attraverso il suo personaggio femminile più sovversivo, Morante espone le origini socio-culturali del dualismo Madonna/meretrice attraverso la dissacrazione della femminilità, colpendola al cuore della sua manifestazione più normativa: la maternità idealizzata. Partendo da alcune considerazioni iniziali sul legame tra la definizione socio-culturale del femminile e le sue ripercussioni sul materno, nel mio intervento prenderò in considerazione la decostruzione della femminilità in *Aracoeli*, soffermandomi in particolare sulla rappresentazione del corpo come teatro dello scontro tra i due archetipi opposti entro cui la figura della donna ha oscillato nella cultura occidentale a livello ideologico e iconografico: santa o strega, moglie o meretrice.

The most controversial of Morante's mother figures, the eponymous protagonist of Aracoeli embodies the polarization of ablative motherhood and the denied maternal. Through her most subversive female character, Morante exposes the socio-cultural origins of the Madonna/prostitute dualism. Morante achieves this through the desecration of femininity, hitting it at the heart of its most normative manifestation: idealized motherhood. Starting from some initial considerations on the link between the socio-cultural definition of womanhood, and its repercussions on the maternal, my piece will consider the deconstruction of femininity in Aracoeli. It focuses, in particular, on the representation of the female body as it stages a clash between two opposing archetypes in Western culture, the ideological and iconographic – saint or witch, wife or whore.

Nella sua analisi dell'impianto tradizionale della famiglia italiana, Luisa Accati propone l'immagine metaforica della Madonna con Gesù Bambino come paradigma di un sistema familiare fondato sull'interdipendenza tra madre e figlio, sulla demonizzazione della sessualità femminile e sull'idea della maternità come sacrificio. La storica e intellettuale femminista espone il paradosso del culto del figlio maschio in una società cattolica come quella italiana, dove per vocazione materna s'intende quasi un fenomeno di immolazione e si assiste all'obliterazione della madre «reale» in nome della madre «ideale».¹ Si avverte un'eco dello studio di Accati nella più recente discussione di Michela Murgia sulla costruzione sociale della maternità nel nostro paese, con particolare attenzione al lascito religioso implicito nella tradizionale immagine della madre sacrificale. Senza voler negare l'importanza della figura della Vergine, e anzi ribadendone il valore spirituale, Murgia ne denuncia lo

¹ L. Accati, *Explicit Meanings: Catholicism, Matriarchy and the Distinctive Problems of Italian Feminism*, in «Gender and History», 7 (1995), 2, p. 245.

sfruttamento a livello simbolico nella legittimazione di ruoli irrealistici per il materno, ciò che la scrittrice definisce «la narrazione univoca della donna funzionale – sposa e madre».²

Prendendo spunto da queste considerazioni sul legame tra la definizione socio-culturale del femminile e la sua ripercussione sul piano materno, nel mio intervento analizzerò la decostruzione della femminilità in *Aracoeli*, dove la rappresentazione della degenerazione fisica del personaggio femminile eponimo costituisce un *unicum* nel repertorio morantiano, assumendo connotati ben più profondi dell'«impossibile delirio»³ cui, nel romanzo, viene ricondotto il male della protagonista.⁴ Mi soffermerò in particolar modo sulla raffigurazione del corpo femminile nell'opera ultima di Elsa Morante quale teatro di scontro tra i due archetipi opposti entro cui, tradizionalmente, la donna ha oscillato nella cultura occidentale a livello sia ideologico sia iconografico: santa o strega, moglie o meretrice.⁵ Il mio intervento vuole essere un invito a leggere la rappresentazione della femminilità nel testo morantiano nelle sue numerose sfaccettature ma anche nella sua contraddittorietà – una contraddittorietà che, a sua volta, rispecchia quella di altri personaggi, nonché la tendenza del romanzo a decostruire schemi precostituiti facendo emergere l'impossibilità di contenere i comportamenti all'interno degli stereotipi dettati dal ruolo sociale (in questo caso, il materno).⁶

1. *Da maternità ablativa a maternità negata, da Madonna a Medea*

Indubbiamente la figura più controversa dell'intero repertorio delle madri morantiane, *Aracoeli* incarna la polarizzazione tra maternità ablativa e il suo opposto,

² M. Murgia, *Ave Mary*, Torino, Einaudi, 2011, p. 157.

³ E. Morante, *Aracoeli* [1982], Torino, Einaudi, 2013, p. 203.

⁴ Diversi contributi critici negli ultimi anni hanno sottolineato una continuità dei personaggi femminili complessi nelle opere di Morante, in quanto le figure femminili, materne e scisse, appaiono anche (seppur meno sviluppate) nella produzione giovanile della scrittrice. Si veda ad esempio T. de Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, «Allegoria», 80, pp. 97-124 e K. Wehling-Giorgi, «Tuo scandalo tuo splendore»: *The Split Mother in Morante's Works from Diario 1938 to Aracoeli*, in S. Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 193-203. Pur senza negare, e anzi aderendo alla tesi di queste studiose, è però doveroso sottolineare l'eccezionalità del personaggio di *Aracoeli*, in cui la scissione — che già contraddistingueva altre figure femminili morantiane prima di lei — assume ora, come vedremo, tratti iperbolici e grotteschi.

⁵ Per un'analisi approfondita della figura materna nell'opera di Elsa Morante, con particolare enfasi sul rapporto tra madre e figlio maschio si veda G. Cascio, «Io ti maledico»: *le perfide madri di Elsa Morante*, in L. Dell'Aia (a cura di), *Elsa Morante: mito e letteratura*, Milano, Ledizioni, 2021, pp. 25-64.

⁶ A proposito della degenerazione dei personaggi femminili morantiani, occorre ricordare che, pur senza arrivare alle soluzioni decisamente più estreme dell'«impossibile delirio di *Aracoeli*» (E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 203), già in *Menzogna e Sortilegio* (1948) avevamo assistito alla schizofrenia di Anna in seguito alla morte dell'amato amante e cugino Edoardo. È interessante sottolineare come, in entrambi i romanzi, il deterioramento si manifesta in concomitanza della perdita dell'oggetto d'amore (per *Aracoeli*, come vedremo, la causa scatenante della malattia è la scomparsa prematura della secondogenita). Già nel racconto giovanile *Qualcuno bussava alla porta* (1935), inoltre, Elena, personaggio sicuramente singolare e interessante che anticipa alcuni tratti caratteriali di Cesira di *Menzogna e Sortilegio*, rivela nella descrizione del volto, quasi a somatizzarla, la lotta tra pulsioni contrastanti che si scontrano nella sua persona. Pur nella loro diversità, in questi personaggi femminili il corpo, e il suo deterioramento e invecchiamento precoce, è spia di un malessere interiore che irrompe fino a corroderne la carne.

la negazione del materno.⁷ A prefigurare la scissione del personaggio è la duplicità già contenuta nel suo nome, che se da un lato rimanda alla chiesa di Santa Maria in Aracoeli, dall'altro richiama il carcere di Regina Coeli a Trastevere – dove entrambi i riferimenti, il divino e il criminale, si escludono a vicenda, ad anticipare l'ambiguità insita nel personaggio. Adalgisa Giorgio ha per prima evidenziato come la figura di Aracoeli sia portatrice di uno scontro tra due paradigmi opposti, Natura e Cultura, per cui la «vergine», letteralmente, diventa una «puttana».⁸ La metamorfosi, che nel romanzo investe tanto il femminile come il materno, provoca una sovversione dell'ordine simbolico paterno, rappresentato dalla famiglia dello sposo Eugenio.⁹ Poiché quella di Aracoeli è una «bestialità» mai assopita, e mal celata, nonostante i modi composti assunti durante il suo «Tirocinio» da signora,¹⁰ è opportuno ripercorrere le fasi della degenerazione del personaggio, dal suo stato di beatitudine primitiva e sacra alla sacrilega figura di Medea – secondo la calzante lettura che ne dà Concetta D'Angeli.¹¹

L'iniziale messinscena della femminilità – o la sua performance, per utilizzare un termine butleriano –¹² porta il piccolo Manuele a credere che il corpo della madre sia privo di ogni pulsione carnale:

E nonostante il «sangue della salute» versato ogni mese, il tuo corpo, immune da ogni tentazione erotica, serbava la sua goffaggine infantile. Tu non fantasticavi intorno a un tuo novio futuro, come altre tue coetanee. Talvolta, ti tentava persino il capriccio di farti suora [...] allora contavi su una fecondazione senza peccato, come quella della Virgen. Difatti a te gli uomini cresciuti facevano paura.¹³

⁷ Per un uso del queer in quanto concetto capace, anche, di superare questo dualismo femminile si veda: A. Deuber-Mankowsky, *Baubo — Another and Additional Name of Aracoeli: Morante's Queer Feminism* in M. Gragnolati e S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, London, Legenda, 2009, pp. 73-83; M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities: Defying Normative Resistance and Maternal Melancholia in Aracoeli*, in S. Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison NJ, 2015, pp. 219-31 e, più recentemente, con una panoramica più articolata del queer nella scrittura femminile italiana, M. Morelli, *Queer(ing) Gender in Contemporary Italian Women's Writing: Maraini, Sapienza, Morante*, Oxford, Peter Lang, 2021.

⁸ A. Giorgio, *Nature vs. Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's Aracoeli*, in «MLN», 109 (1994), 1, p. 97.

⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 42. L'ordine simbolico paterno è qui da intendersi secondo l'orientamento lacaniano come la dimensione sociale e normativa che segue l'acquisizione del linguaggio da parte del soggetto regolandone il desiderio. Per un approfondimento sul Simbolico si veda J. Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.

¹⁰ Un esempio, e avvisaglia di questa «bestialità» celata dalla maschera di perbenismo borghese indossata da Aracoeli, è la sua reazione animalesca alla morte della figlia neonata: «tali erano state le sue urla, da far accorrere non solo i vicini del palazzo, ma persino alcuni passanti dalla strada. Pareva, all'udirli da fuori, un'invasione di cani rabbiosi o di belve, e lo spettacolo che se ne aveva era terribile», E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 203.

¹¹ «Dopo l'operazione all'utero, infatti, si mostrerà quasi sempre, verso Manuelino, l'unico che ormai potrà chiamare figlio, aspra fino alla spietatezza: e in questa sua brutalità io ritrovo la cifra di Medea, il personaggio più trasgressivo che la mitologia ci abbia trasmesso, la madre che arriva a uccidere i suoi figli», C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci Editore, 2003, p. 60.

¹² La metafora che attraversa la teoria della performatività del genere di Butler è quella del travestimento teatrale. Si veda J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. S. Adamo, Bari, Laterza, 2013.

¹³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 103.

Fa eccezione, in questa presunta ritrosia verso il genere maschile, il suo futuro sposo, il «Caballero esotico»¹⁴ a cui Aracoeli si vota con dedizione, pur conservando intatta l'innocenza di cui è portatrice: «Per lei la copula era una specie di atto magico – un tributo dovuto allo sposo, dell'ordine dei bacetti dovuti a Dio».¹⁵ Così anche l'unione tra i due amanti appare priva di una spiccata connotazione carnale: «Essa si lasciava a mio padre non per piacere dei sensi, ma per consentimento e fiducia».¹⁶

Nella semi-illegalità di Totetaco, madre e figlio vivono un periodo di segregazione e di fusione simbiotica che ruota attorno alla Sacra Maternità rappresentata dall'iconografia religiosa presente in questa prima parte del romanzo: «non ci siamo che noi due soli: Aracoeli e io. Congiunzione inseparabile per natura e di cui a me pareva naturale anche l'eternità».¹⁷ Il processo di acculturamento cui l'andalusa Aracoeli si sottomette per amore dello sposo si rivelerà fallimentare, nonostante il cambiamento avvertito da Manuele durante il suo primo anno di scuola:

Aracoeli – ora cresciuta in virtù dei tacchi alti – aveva imparato a mangiare la frutta con forchetta e coltello e a fare le presentazioni – con altre simili nozioni indispensabili. Ogni mattina, essa mi accompagnava alla scuola, e veniva a prendermi all'uscita vestita con eleganza distinta (anche nelle scelte dell'abbigliamento, essa ascoltava da allieva volenterosa i consigli di zia Monda).¹⁸

Vista da un'ottica degli studi di genere, potremmo dire che siamo di fronte alla *performatività* del femminile, per cui il genere altro non sarebbe che una performance reiterata nel tempo, la continua ri-messa in scena di una serie di significati socialmente codificati e naturalizzati nel tempo.¹⁹ Volendo pertanto analizzare il «tirocinio» di Aracoeli in un'ottica di genere, ci troviamo di fronte alla recita di un copione richiesto al femminile da parte del decoro borghese della classe di appartenenza della famiglia dello sposo, nonché dal microcosmo («[la] nostra piccola società romana»)²⁰ rappresentato dai Quartieri Alti, ossia alla messinscena di una femminilità già socialmente e culturalmente precostituita.

Se il genere è performativo, il genere è un fare, e in quanto fare, può essere anche «di-sfatto».²¹ E a ben guardare, sotto la patina di decoro borghese inizialmente emulato da Aracoeli, molto prima che la malattia prenda il sopravvento sul corpo e sulla mente della donna, è già possibile cogliere i segni di un addomesticamento mal tollerato. Ad anticipare il fallimento del processo di acculturamento della giovane andalusa è lo stesso Manuele, che all'inizio del romanzo la definisce un «animale

¹⁴ Ivi, p.104.

¹⁵ Ivi, p. 120.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 172.

¹⁹ Sulla natura iterativa del genere, Butler sostiene che «la performatività non è un atto singolare, ma una ripetizione e un rituale, che raggiunge i suoi effetti attraverso la naturalizzazione in un corpo inteso, in parte, come durata culturalmente istituita», J. Butler, *Questione di genere*, cit. p. xiv.

²⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 26.

²¹ J. Butler, *Fare e disfare il genere*, trad. F. Zappino, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

trapiantato»,²² ad indicarne la sofferenza verso le castranti norme sociali. Nonostante gli sforzi della cognata Monda, Aracoeli arriverà, sì, ad acquisire le buone maniere a tavola, ma mai a padroneggiare la lingua italiana, e sicuramente mai il registro medio-colto che l'appartenenza al rango borghese della famiglia di Eugenio avrebbe richiesto.

Proprio l'affinità tra le due lingue, spagnolo e italiano, rende ancora più significativo il trincerarsi di Aracoeli dietro ad una modalità espressiva che si affida perlopiù alla prossemica, alla mimica, se non addirittura a filastrocche e formule magiche pronunciate rigorosamente nel suo idioma materno – lo spagnolo appunto, che diventa nel romanzo significante di una lingua altra, arcana e indecifrabile.²³ Un altro momento in cui gli schemi costrittivi e borghesi si allentano, corrisponde alla seconda gravidanza di Aracoeli, quando la donna si oppone alla proposta del marito di trasferirsi sulle colline laziali «con un accento gridato di capriccio spasmodico: Io voglio che la NIÑA nasca qui a Roma, in casa NOSTRA!».²⁴ Un rifiuto, questo, che si replicherà ancora più caparbio alle prime avvisaglie della malattia, quando lo sposo vorrebbe portarla in «arie più sane», e Aracoeli vi si rivolta come a un'odiosa minaccia, convinta che *la niña* non sia scomparsa del tutto, ma che il suo fantasma si aggiri ancora per le stanze del loro appartamento.

Aracoeli – ripercorriamo brevemente la genesi della sua degenerazione – dopo la morte prematura della secondogenita Encarnación, ad appena un mese di vita, appare divorata da un eros morboso che le consuma la carne, trasformandosi in madre degenerare prima e sposa ninfomane poi.²⁵

Se il primo ricordo d'infanzia (reale o presunto tale) che ci viene offerto dal figlio e io narrante è l'immagine riflessa nella specchiera della camera infantile di un dipinto raffigurante una donna con al petto un lattante (inequivocabile rimando all'iconografia sacra della Madonna con Bambino, dove la Madonna è la sua «prima» Aracoeli e il Cristo lattante se stesso),²⁶ ora, a due terzi del romanzo, la «fusione incantevole»²⁷ tra Manuele e la madre s'incrina irreparabilmente. Lo specchio materno s'infrange e il bambino si rispecchia nel vuoto. Gli occhi di Aracoeli, che Manuele aveva descritto come «piccole pozze incantate» dove cercare il proprio

²² E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 13.

²³ «E si udiva intanto Aracoeli mormorare fra sé delle frasi spagnole incomprensibili» (ivi, p. 206). Per uno studio approfondito della lingua materna nel romanzo, si veda M. Gragnolati e S. Fortuna, *Between Affection and Discipline: Exploring Linguistic Tensions from Dante to Aracoeli*, in S. Fortuna, M. Gragnolati (a cura di), *The Power of Disturbance; Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford, Legenda, 2009, pp. 7-19.

²⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 200.

²⁵ Un'altra madre degenerare degna di nota nel repertorio morantiano è Mirtilla in *Qualcuno bussava alla porta*, che abbandona la figlia ancora in fasce per ritornare poi, in vesti di zingara, alla fine della narrazione — con chiari elementi di connessione con il personaggio di Aracoeli (la diserzione dal materno, la natura selvaggia mal addomesticata, il ritorno finale, seppure in forma onirica).

²⁶ Nel romanzo Manuele si riferisce ad una «prima» e «seconda» Aracoeli, alludendo con ciò alla versione del materno che, rispettivamente, precede e segue la morte prematura della secondogenita.

²⁷ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 108.

riflesso, a conferma della fusione amorosa con la madre, ora guardano altrove.²⁸ Lo sguardo interrotto e indifferente di Aracoeli è causa del narcisismo ferito del figlio e della consapevolezza da parte di quest'ultimo di non esser degno d'amore, un'ombra che graverà inesorabilmente nella vita di un Manuele adulto, che arriverà a percepire il suo stesso corpo come un intruso, dando voce a uno dei passaggi più desolanti del romanzo e, forse, dell'intero opus morantiano:

Mi è sempre più difficile (quasi un esercizio innaturale e penoso) riconoscermi nel mio corpo, voglio dire in quello esteriore. Nell'interno di me, secondo il mio senso nativo, il mio mestesso s'incarna ostinatamente in una forma perenne di fanciullo. Questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all'esterno, dev'essere una formazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale. Un istinto di rancore vendicativo mi ha forzato davanti allo specchio, a riguardarmi da vicino, esposto nella mia nudità.²⁹

2. *Le ragioni del corpo: l'«infinita memoria carnale» di Aracoeli*

Dopo la morte prematura della tanto attesa figlia femmina, ha inizio la metamorfosi bestiale, repentina e inesorabile, della protagonista, e il ritorno alla sua condizione selvaggia iniziale:

Pareva, all'udirli da fuori, un'invasione di cani rabbiosi o di belve, e lo spettacolo che se ne aveva era terribile. Essa ricadeva e si rialzava e ricadeva, trascinandosi sulle mani e sui piedi come una bestia; e si aggrappava ai presenti, respingendoli poi subito con orrore; e andava sbattendosi alla cieca fra i mobili e i muri, tanto che nell'urto di uno spigolo s'era ferita in fronte. E non emetteva parole umane, ma solo voci brutali irriconoscebili.³⁰

Lo specchio-immagine-icona sacra del piccolo Manuele con la madre che abitava la stanza e i ricordi infantili si sgretola e va in frantumi. Tale scissione viene registrata da Manuele adulto come una tensione fra una «prima Aracoeli» della simbiosi amorosa di Totetaco, e una «seconda Aracoeli» della «ridda finale».³¹ L'Edenico «giardinetto della mia prima casa»³² lascia spazio, figurativamente e metaforicamente, alla «sassaia bruciata dal vento»³³ di Almendral, in Andalusia, paese natio di Aracoeli e destinazione ultima del viaggio di un Manuele-Ulisse alla ricerca del fantasma della madre defunta.³⁴

²⁸ A tal proposito Manuele ricorda: «C'era una volta uno specchio dove io, mirandomi, potevo innamorarmi di me stesso: erano i tuoi occhi, Aracoeli, che mi incoronavano di bellezza nelle tue pozze incantate», E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 107. Per uno studio del leitmotiv dello specchio in *Aracoeli*, si veda C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit.

²⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 106.

³⁰ Ivi, p. 203.

³¹ Ivi, p. 242.

³² Ivi, p. 111.

³³ Ivi, p. 123.

³⁴ Non è una coincidenza che, come ci informa l'io narrante, «Almería», la regione andalusa da cui proviene Aracoeli, in arabo significhi «specchio» (E. Morante, *Aracoeli*, cit. p. 41). Difatti, l'oggetto della ricerca di Manuele non è soltanto Aracoeli ma anche e soprattutto quello stato di fusione incantata con la madre, esemplificata appunto dall'immagine di lui bambino attaccato alla mammella materna nella specchiera della cameretta d'infanzia.

Da «cucciola inesperta»,³⁵ Aracoeli si trasforma in una lonza dantesca. Il corpo, che teneva al riparo da sguardi indiscreti, diviene ora strumento per «soddisfare finalmente la sua arsione inappagata».³⁶ La forza distruttiva della nuova figura materna così capovolta, descritta come una «femmina infame»³⁷, si espande fino a corrodere l'intero impianto familiare, trascinando con sé il figlio (un «canuto Narciso»³⁸ alla perpetua ricerca del corpo materno) e il marito (che ritroviamo alla fine del romanzo trasformato in un ex ufficiale disertore e alcolizzato, ossessionato dal ricordo della sposa defunta).

Per quanto riguarda il «bestiario»³⁹ impiegato per raffigurare la trasformazione di Aracoeli, occorre sottolineare che le similitudini animalesche già adottate da Morante per descrivere la semplicità e astoricità dei suoi personaggi femminili – si pensi per esempio a Nunziata ne *L'Isola di Arturo* o ad Alessandra in *Menzogna e Sortilegio* – nell'ultimo romanzo vengono rovesciate di significato, in uno stravolgimento grottesco del femminile⁴⁰ che Giovanna Rosa ha individuato come la «tragedia della femminilità»⁴¹ di *Aracoeli*. La studiosa ha colto sapientemente lo scontro tra i due sistemi di cui sono portavoce nel romanzo la barbara Aracoeli e il suo sposo, sottolineandone il reciproco contagio distruttivo: «Non solo l'ordine istituzionale borghese, deprezzando ogni slancio spontaneo della femminilità non ne attinge linfa generatrice, ma quanto più induce all'interiorizzazione della censura repressiva con tanta più energia rovinosa fa esplodere gli istinti primari che tutto annientano».⁴² Gli «istinti primari» di Aracoeli di cui ci parla Rosa, inoltre, sembrano covare da sempre sotto la carne della giovane donna, pronti ad irrompere in forme arcane e distruttive. Nel corso del romanzo Manuele fornisce una serie di indizi sull'ineluttabile alterità di Aracoeli, prefigurandone un ritorno alle ragioni del corpo, quando afferma per esempio che «la sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale

³⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 173.

³⁶ Ivi, p. 238.

³⁷ Ivi, p. 24.

³⁸ Tale è come si definisce Manuele: «mentre io sopravvivo, canuto Narciso che non crepa, sviato dalle tue morgane», E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 107.

³⁹ Il concetto di «bestiario» morantiano è stato preso a prestito dallo studio di Elisa Martínez Garrido sull'immaginario animalesco impiegato ne *La Storia*. Si veda al riguardo E. Martínez Garrido, *Bestiario, allegoria e parola ne La Storia di Elsa Morante: Un'altra via al sacro*, in E. Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Publicaciones UCM, 2003, pp. 85-107.

⁴⁰ Questa trasposizione grottesca del femminile la ritroviamo anche, attraverso la descrizione inorridita che ne dà il giovane Manuele, nella figura della «Donna-cammello» che gestisce la casa di malaffare che ospiterà la protagonista nell'ultima fase della sua malattia: «Se raffrontata col tipo comune della razza femminile, essa era di una statura gigantesca: la quale, però, si doveva, precipuamente alla lunghezza eccessiva delle sue magrissime gambe; mentre il suo corpo era largo tozzo e massiccio, anche se tutto di muscoli e ossa. E gobbe, propriamente, non ne aveva; ma certi spessori disuguali del dorso le gonfiavano la seta aderente del vestito, imitando una sorta di gibbosità multipla», E. Morante, *Aracoeli*, cit. p. 252. La cammella era già apparsa nel repertorio morantiano con connotazioni mortifere nella poesia *Addio* (1968): «La ladra delle notti è una cammella cieca e folle / che gira per Sahara incantati, fuori d'ogni pista». E. Morante, *Addio*, in *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* [1968], Torino, Einaudi, 1995, p. 8.

⁴¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 325.

⁴² Ivi, p. 330.

un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e di malinconia»;⁴³ o ancora: «E si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia e dalla politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno».⁴⁴ Secondo De Angeli, «questa sapienza antica non è solo pre-culturale, ma è ribelle ad ogni forma di cultura [...] emergendo solo quando circostanze speciali ne indeboliscono gli schemi costrittivi».⁴⁵ Nel caso di Aracoeli, un tumore all'utero con conseguente (presunta) isterectomia,⁴⁶ sancisce non soltanto la negazione della sua capacità generativa, e dunque materna, ma anche il ritorno alla barbarie originaria e la decostruzione dell'opera di civilizzazione con cui si era cercato di contenerla. Al sopraggiungere del morbo oscuro non vi è più alcuna traccia della «prima» Aracoeli. Una presenza ferina, «invisibile» dalla «pelle maculata» e dal «muso vorace»⁴⁷ si impadronisce del suo corpo, dove il ritorno alla Natura è volto non tanto ad indicare qualità femminili innate, quanto a sancirne la barbarie originaria. Il corpo di Aracoeli è alla mercé di forze arcane di cui la donna è consapevole, ma su cui dimostra di non avere alcun controllo, come si evince dalle strazianti richieste di morte che, stremata, rivolge al marito: ««Picchiami!» gli gridava, «péstami sotto i piedi! ròmpimi le ossa! Ammazzami!».⁴⁸ Il male si insinua nelle sue fattezze, cancellandone le parvenze umane: «la faccia, da tonda, le si era fatta quasi triangolare, rassomigliando al muso di una bestiola selvatica».⁴⁹

A proposito di questa involuzione animalesca del personaggio, è opportuno ricordare che, in una nota autografata presente nei manoscritti di *Aracoeli*, si trova un riferimento a la *Tempesta* di Giorgione.⁵⁰ Il dipinto del maestro rinascimentale fornisce un sottotesto al romanzo morantiano, e appare plausibile la tesi di Graziella Bernabò quando sostiene che l'autrice identificherebbe «l'immagine femminile del dipinto piuttosto come una zingara o, comunque, come una donna in libero contatto più con la natura, che non con più pompose figure della Bibbia».⁵¹ La figura femminile della *Tempesta* che allatta il suo bambino sembrerebbe essere assimilata all'Aracoeli della simbiosi edenica degli anni di Totetaco del primo ricordo che Manuele ha di lei, come sostiene la stessa Bernabò. Al contempo, l'immagine della madre ritratta in un ambiente incontaminato e selvaggio agisce come sottotraccia nella Aracoeli borghesizzata dei Quartieri Alti, in una sorta di *fil rouge* che attraversa tutto il romanzo, suggerendo l'estraneità del personaggio al paradigma istituzionalizzato borghese che vorrebbe regolarne gli istinti primordiali.

⁴³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 177.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ C. De Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 43.

⁴⁶ Nonostante l'ipotesi non venga approfondita nel romanzo, il riferimento che ne dà Manuele farebbe pensare ad una rimozione degli organi riproduttivi: «quel mio sospetto doveva [...] portarmi a una seconda congettura: che Aracoeli, sotto i coltelli della clinica, avesse subito chissà quali sfregi o mutilazioni», E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 218.

⁴⁷ *Ivi*, p. 235.

⁴⁸ *Ivi*, p. 250.

⁴⁹ *Ivi*, p. 207.

⁵⁰ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 262.

⁵¹ *Ivi*, p. 263.

Il legame tra la malattia psichica della protagonista e il suo degrado fisico suggerisce una considerazione sulle strategie rappresentative in *Aracoeli*, che sembrano non avere precedenti nel repertorio dell'autrice. Nel suo studio sul nudo nella letteratura italiana del Novecento, Marco Antonio Bazzocchi inserisce il romanzo in un momento culturale in cui alcuni scrittori nostrani, tra cui anche Pasolini, Moravia e Volponi, dedicano un'attenzione particolare al corpo e alle sue «potenzialità espressive».⁵²

Nel caso specifico di Morante, il discorso si complica ulteriormente, poiché procede oltre la nudità e la sfida alla censura (che l'autrice considerava «più oscena di qualsiasi pornografia»)⁵³ e investe la materialità del corpo stesso, quello di *Aracoeli*, che si liquefa, fino a divenire «corpo disciolto, senza più occhi né latte né mestruo né saliva».⁵⁴ Una simile dissoluzione della materia ben illustra come il corpo trasgressivo di *Aracoeli* sia impossibile da contenere entro forme prestabilite, come raffigurato dalla metafora della liquidità che rimanda visivamente, appunto, ad uno sconfinamento. Altrove, invece, lo stesso corpo diviene deforme e ai limiti del «grottesco», inteso con accezione bachtiniana, come si evince dalla descrizione di *Aracoeli* dopo il parto della secondogenita:

S'era ingrassata, e sul suo corpo gracile di bambina cresceva un corpo diverso, più colmo e vistoso. I fianchi, in specie, le sporgevano con una sorta di ostentazione involontaria, e le accompagnavano il passo con un dondolio di danza lenta, quale si vede in certe giovani africane. Il ventre, dopo l'ultima gravidanza, non aveva più ripreso la sua piattezza verginale, e le si rilassava in una turgidezza pigra, visibile sotto la gonna stretta. Anche le mammelle, sempre piuttosto piccole ma fatte ora più molli, le pendevano libere. E queste sue forme, non contenute da fasce o busti, davano al suo giovane corpo un senso di abbandono e di languore. In lei si svolgeva una qualche azione subdola e cruda, a cui la sua materia si assuefaceva servilmente.⁵⁵

La materialità «assuefatta» ancora una volta rimanda all'assenza di confini di una corporeità liquida, mentre il ventre protruso in avanti della donna ricorda un corpo gravido, come se la vecchia (la «prima») *Aracoeli* ne stesse partorendo una nuova (la «seconda»). L'immagine virginale della giovane che lascia spazio ad un corpo più maturo e vistoso richiama il discorso sul folklore carnevalesco ed in particolar modo l'unità dei contrari che si realizza pienamente in *Aracoeli* non solo nella coesistenza tra giovane e anziano, ma anche tra sacro e sacrilego, come discusso in precedenza.⁵⁶ L'antropologa Ida Magli ci fornisce una prima chiave interpretativa di questa disfigurazione del personaggio morantiano quando afferma che, dal momento che la donna è stata tradizionalmente identificata con il suo corpo, «tutti i momenti di rottura della norma, i soli a cui è concesso alla donna di esprimere il suo conflitto,

⁵² M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005, p. 11.

⁵³ E. Morante, *Sull'erotismo in letteratura*, in C. Cecchi, C. Garboli (a cura di), *Opere*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 1521-26.

⁵⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 107.

⁵⁵ Ivi, p. 233.

⁵⁶ Sul corpo grottesco si veda M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. M. Romano, Torino, Einaudi, 1979.

sfruttano la stessa potenza di cui è stata caricata ed oppressa». ⁵⁷ Si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che, in *Aracoeli*, il corpo della protagonista, un tempo significativa di una femminilità virginale prima e oggetto dell'educazione al decoro borghese poi, viene usato, come sottolinea Rosa, per evidenziare un rapporto conflittuale tra «il vischioso magma dei moti irriflessi e la ferrea forza dei condizionamenti sociali». ⁵⁸ Il deterioramento fisico della protagonista non solo la sottrae dalla bellezza che l'aveva fino ad allora caratterizzata, ma rende soprattutto il suo corpo incapace di assolvere il ruolo di madre, distrutto da un'intrusione ferina che sancisce la vittoria della «Natura» sulla «Cultura», per riprendere i termini dell'analisi di Giorgio sopracitata. L'amorevole figura della madre/Madonna che abitava la specchiera/dipinto della camera infantile di Totetaco lascia posto ad «una brutta sosia contraffatta», ⁵⁹ dove la descrizione che ne dà il figlio e io narrante rivela tutto lo sdegno di lui di fronte alla corruzione e degradazione materna. ⁶⁰

Poiché la prima versione di *Aracoeli* è modellata su un'iconografia religiosa, la sua trasformazione in madre e sposa degenerare assume un significato tanto più blasfemo, come sottolineato da Garboli quando osserva che nel romanzo siamo «in presenza di una Madonna (*Aracoeli*) capovolta, sconsecrata, rovesciata dalle cui estremità impiccate il manto azzurro ricasca lasciando scoperte le cosce finalmente liberate e indecenti». ⁶¹ E blasfemo appare anche il suo ultimo gesto di sfida che la vede abbandonarsi in atti osceni di fronte ad una chiesa dinanzi agli occhi straniti del figlio: «E s'era data a un febbrile moto oscillante che accompagnava con un dondolio meccanico della testa, come assorta in un'estasi ottusa – mentre i suoi occhi si tenevano fissi alla facciata della chiesa in uno stupore torbido, avverso e quasi vendicativo». ⁶²

3. *Il corpo abietto e orrorifico di Aracoeli*

Nel suo ultimo romanzo la Morante attua una vera e propria dissacrazione della femminilità, e lo fa colpendola al cuore della sua manifestazione più normativa: la maternità idealizzata. Ne consegue che uno degli esiti, che ipotizziamo qui essere inconsapevoli, del suo personaggio femminile più sovversivo, è lo smascheramento e la messa in discussione del dualismo Madonna/meretrice entro cui la donna appare relegata nell'immaginario collettivo in una società cattolica e patriarcale come quella

⁵⁷ I. Magli, *La donna, un problema aperto. Guida alla ricerca antropologica*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 82.

⁵⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 295.

⁵⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 303.

⁶⁰ Al riguardo, Katrin Wehling-Giorgi ipotizza che il disprezzo di Manuele sia un meccanismo di auto-difesa dell'io ferito del figlio che gli consente di attuare quel processo di separazione (*abjection*) dall'immagine materna investendo di orrore e disgusto il ricordo della sua *Aracoeli*, per potersene liberare. Si veda al riguardo K. Wehling-Giorgi, «*Tuo scandalo tuo splendore*», cit., pp. 199-201.

⁶¹ C. Garboli, *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 197-8.

⁶² E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 269.

italiana. Come ho già sottolineato altrove,⁶³ nella sua fase ninfomane, Aracoeli manifesta quello che Teresa de Lauretis ha individuato come un «desiderio perverso»,⁶⁴ a designare una sessualità non orientata a scopo riproduttivo. Aracoeli si situa pertanto all'interno di un paradigma queer inteso come la decostruzione della femminilità normativa, che viene sottratta dalle aspettative sociali e riconsegnata alla materialità del corpo. La femminilità ridotta a *performance* fallita, o parodia della femminilità stessa, espone l'artificialità, intesa in senso butleriano, delle norme di genere, e il loro essere culturalmente istituite e inculcate.⁶⁵

Il morbo oscuro di Aracoeli è metafora di un eccesso del femminile che non può essere contenuto entro forme civilizzate, al punto che l'unico modo che la famiglia del marito ha per regolarizzarne il comportamento osceno e non-normativo appare essere la sua medicalizzazione. Spetterà a zia Monda, un personaggio che non ha ancora ricevuto la dovuta attenzione critica, razionalizzare la «condotta [di Aracoeli]... strana degli ultimi tempi» riconducendola a un «sintomo... una conseguenza della sua malattia».⁶⁶ Morante, tuttavia, non pare interessata a fornire spiegazioni scientifiche del male oscuro che colpisce il suo personaggio.

Se da un lato è possibile guardare al binomio Aracoeli-Monda attraverso un discorso biopolitico che mette in luce il tentativo di addomesticamento operato su di lei da parte della zia di Manuele (il suo « tirocinio » per trasformarla in una rispettabile « signora ») e le conseguenze che derivano dal sottrarsi dalla mancata *performance* delle norme di genere attese,⁶⁷ dall'altro è anche vero che la stessa Monda si rivela un personaggio assai più sfaccettato del previsto. Non solo si dimostra profondamente attratta dalle attività della cognata, ma arriva persino a condonarne il comportamento immorale e osceno: « Aracoeli [...] non sembrava destarle indignazione e scandalo (come ci si sarebbe aspettato da lei) ma piuttosto una trepidazione affascinata, e quasi un'umiltà ammirativa. La guardava, come un cardellino di gabbia guarderebbe i voli mai visti di una cicogna ».⁶⁸ La metafora qui impiegata appare particolarmente efficace, ad indicare la fascinazione nei confronti della non conformità a un sistema normativo in cui lei stessa evidentemente si sente imbrigliata. Peraltro, era stata proprio zia Monda a trovare casa al fratello Eugenio e alla sua amata Aracoeli, sancendo così l'illegalità dell'unione tra i due « amanti clandestini senza matrimonio ».⁶⁹ E sarà sempre lei a difendere la reputazione della cognata defunta agli

⁶³ M. Morelli, *Queer(ing) Gender*, cit., p. 87.

⁶⁴ Nello specifico, de Lauretis si occupa del desiderio (femminile) omosessuale, che definisce « perverso » in senso freudiano in quanto non-normativo e soprattutto non-riproduttivo. Nonostante la sessualità di Aracoeli si muova sempre e comunque entro i limiti dell'eterosessualità, nella sua fase ninfomane il suo corpo, già sterile, è mosso da una spasmodica ricerca dell'atto sessuale con conseguente uso perverso dello stesso. Si veda al riguardo T. de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

⁶⁵ M. Morelli, *Queer(ing) Gender*, cit., p. 57.

⁶⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 318.

⁶⁷ M. Morelli, *Queer(ing) Gender*, cit., p. 88.

⁶⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 261.

⁶⁹ Ivi, p. 42.

occhi di Manuele: «tua mamma fu sempre IRREPENSIBILE, senza nessuna colpa». ⁷⁰

Ma se è vero che il corpo di Aracoeli è dimostrazione del fatto che il desiderio erotico non può risolversi con l'istinto procreativo, è altrettanto vero che il suo disfacimento non si esaurisce in questa (seppur calzante) lettura. Appare doveroso, infatti, guardare anche, in prospettiva sovrapposta, ai significati altri di un simile eccesso del femminile e del materno. I concetti di «abiezione», di Julia Kristeva, e di «orrorismo», di Adriana Cavarero, ci forniscono possibili chiavi interpretative per dipanare la matassa che è il corporeo femminile nell'opera ultima morantiana, e arricchire con ulteriori ipotesi una lettura, quella del suo personaggio, che Morante stessa non pare affatto interessata a chiarire. ⁷¹

Nel racconto di un Manuele stranito dalla metamorfosi materna, Aracoeli assume fattezze abiette, fino a divenire corpo squallido, deforme e osceno. Questa scissione dell'immagine materno, diviso tra amore/attrazione e odio/repulsione corrisponde al «matricidio» evocato da Kristeva come condizione necessaria per un sano sviluppo psichico del bambino e la formazione di una soggettività matura, non più invischiata nella fase di fusionalità semiotica col materno. ⁷² Collocandolo in un'ottica post-lacanianiana, Kristeva vede l'oggetto d'amore materno alla soglia dello stadio simbolico di acquisizione del linguaggio e, dunque, dell'individualità che libera il soggetto dal magma fusionale che caratterizza invece il rapporto primario con la madre. Ne consegue pertanto che all'individuo viene richiesto di uccidere, simbolicamente parlando, il materno, per poter diventare "io" (distinto dal "noi" del dualismo madre-figlio).

Nell'opera ultima della Morante questo matricidio si configura come un processo tanto psichico quanto fisico, che investe la sfera della corporeità fino a stravolgerla. È, anche, in quest'ottica che si colloca il disfacimento del corpo di Aracoeli, che Wehling-Giorgi ha letto come un meccanismo autoprotettivo del soggetto che, trasformando il materno in mostruoso, riesce finalmente ad autodefinirsi e reindirizzare il proprio amore nel legame fino ad allora assopito col paterno. ⁷³ Così facendo, Manuele può superare il dolore del trauma della perdita del materno, trauma vissuto due volte – nell'emancipazione dalla fusionalità infantile e, più propriamente, attraverso il lutto. Ecco allora che agli occhi di Manuele la madre diventa «brutta», ⁷⁴ e addirittura «orrenda», ⁷⁵ in un crescendo che si sovrappone, cancellandola, all'immagine angelicata dei ricordi infantili:

⁷⁰ Ivi, p. 319.

⁷¹ Per una discussione del legame linguaggio-materno e il concetto di abiezione kristevana, si veda: M. Gragnolati e S. Fortuna, *Between Affection and Discipline*, cit.; K. Wehling-Giorgi, "Tuo scandalo tuo splendore", cit.; M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit.

⁷² J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, trad. A. Serra, Roma, Donzelli, 2013. Per una lettura kristevana di *Aracoeli* si veda K. Wehling-Giorgi, "Tuo scandalo tuo splendore", cit. e M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit.

⁷³ Manuele Gragnolati e Sara Fortuna hanno riletto questo recupero della figura del padre, poche righe prima della conclusione della narrazione, come un punto di incontro, proposto dal romanzo, tra il semiotico materno e il simbolico paterno (M. Gragnolati, S. Fortuna, *Between Affection and Discipline*, cit., p. 13).

⁷⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 300.

La mamita Aracoeli regina dei ricordi si strappava via da me, come una mutilazione. E questa mia presente Aracoeli – la sola che mi riprendesse figura dopo la sua morte – non somigliava né alla prima Aracoeli di Totetaco, né alla seconda dei Quartieri Alti.... Anzi, era lei, per forza dovevo riconoscerla; ma ridotta a una vecchia laida, cascante e imbellettata, che si dava a mimare una frenetica indecenza. Tutti ridevano di lei, scostandola con orrore: i ragazzini della *Quinta*, e i passanti della strada, e il dirimpettaio. Tutti i miei possibili testimoni accorrevano, di ritorno, a lapidare la brutta Aracoeli... e spesso, durante la lezione, temevo di vedere l'uscio dell'aula spalancarsi brutalmente alla súbita apparizione di quella orrenda Aracoeli, venuta a svergognarmi davanti a tutta la classe.⁷⁶

Nel suo celebre saggio *I poteri dell'orrore*, Kristeva definisce l'abietto colui, o ciò, che «perturba una identità, un senso, un ordine. Quello che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto».⁷⁷ La reazione che ne scaturisce è la repulsione, *abiezione* appunto, come meccanismo di auto-preservazione dalla minaccia di uno sconfinamento che ci riporta ad un luogo dove "io non sono", in cui cioè viene meno la separazione tra l'io e l'altro. Rileggendo questi passaggi del romanzo con il saggio di Kristeva in mente, mi sembra che la figura disfigurata di Aracoeli funzioni efficacemente come rappresentazione dell'abietto, e della fascinazione e disgusto che la sua alterità riesce ad evocare. È in questo scenario che entra in gioco la dimensione corporea quale teatro di scontro tra emozioni complesse e contraddittorie che, come argomentato efficacemente da Subrizi, «diventa pratica significativa ovvero produce e agisce processi di significazione»⁷⁸ laddove le parole non riescono più a dire. La separazione dal materno, che per Manuele è tanto simbolico, in senso kristevano, quanto reale, data la scomparsa prematura di Aracoeli, produce un dolore letteralmente indicibile che si traduce nella perdita dell'idioma materno spagnolo da parte del figlio in seguito alla morte della madre. Tradotto in immagini, il dolore della perdita dà forma ad un eccesso, reale o presunto tale, di un corpo materno iper-sessualizzato che perseguita i sogni di un Manuele adulto:

Mezza nuda nel suo ridicolo vestitino troppo stretto e corto, con un riso di pazza essa dimenava i grossi fianchi e il sedere, rigirando gli occhi bistrati come torbidi segnali. Alle sue mosse sconce, la corta vesticciola le risaliva lungo le cosce grasse e senili, fin quasi all'inguine, del quale io fuggivo la vista; mentre la sua bocca smaniava in un richiamo untuoso e plorante, di un'intimità repulsiva ai miei sensi.⁷⁹

Questo corpo di Aracoeli, trasfigurata in una vecchia laida e deforme, è portatore di una differenza, come si è detto, abietta:

Da morta, ora essa mi faceva soltanto paura, e quasi orrore. Non era del suo spettro, che nutrivo spavento; ma proprio lei, com'era stata nel suo corpo vivo di prima. Perfino alla luce del giorno, paventavo di vederla riapparire all'improvviso, per farmi del male, con gesti di accusa e di rabbia; e a volte affrettavo il passo,

⁷⁵ Ivi, p. 301.

⁷⁶ Ivi, pp. 300-301.

⁷⁷ J. Kristeva, *I poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, trad. A. Scalco, Milano, Spirali, 2006. p. 10.

⁷⁸ C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia, 2012, p. 49.

⁷⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 301.

tremando che lei mi seguisse. Ma di notte, poi, mi assalivano le ambasce più folli. Sospettavo che lei si aggirasse nella mia stanza, al buio, sempre nemica e insonne, per manifestarsi d'un tratto, china su di me col suo sorriso cattivo.⁸⁰

Manuele adulto è perseguitato dallo spettro materno che in lui suscita qualcosa che parte da, andando oltre, il senso di repulsione. Il «quasi orrore», che non riesce propriamente a definire, investe la sfera ontologica del soggetto, rischiando di annientarlo. Sembra opportuno, pertanto, riferirsi al lavoro di Cavarero sull'«orrorismo»,⁸¹ decontestualizzandolo dallo scenario bellico contemporaneo in cui si colloca e usandolo come ulteriore, possibile chiave di lettura della prepotente violenza che irrompe nel romanzo attraverso il corpo corrotto e infetto di Aracoeli. Il corpo della donna, sfigurato e devastato dal figlio e io-narrante come meccanismo autodifensivo, ci riappare distrutto nella sua unità figurale, una Medusa dalla testa mozzata, «un umano che, in quanto sconciato nel suo stesso essere, contempla l'atto inaudito della sua disumanizzazione».⁸²

Alla luce di questa lettura, anche il rapporto Monda/Aracoeli va riscritto entro una cornice che parte dal mero desiderio trasgressivo per andare oltre, e che rimanda, appunto, allo scontro con la prospettiva *abietta* di cui abbiamo detto essere portatrice la stessa Aracoeli, fungendo da specchio per il disfacimento in atto del sistema borghese emblemizzato a livello testuale nella figura della cognata. Il personaggio di Aracoeli è metafora e messaggero della morte.⁸³ Il suo «contagio funebre»⁸⁴ investe inevitabilmente anche il marito e il figlio, legandoli a lei come sotto l'influsso di un incantesimo, che neppure la sua tragica e prematura scomparsa riesce a sanare. È così per Eugenio, l'irreprensibile Comandante della Marina che si unisce clandestinamente ad Aracoeli fino ad arrivare alla diserzione della flotta, sovvertendo sia le aspettative delle norme di genere sia quelle sociali, fino al drammatico epilogo che segna il suo fallimentare tentativo di ricoprire l'ideale virile. E così è per la figura tragica di Manuele, un adulto tormentato dall'impossibile intento di ricostruire se stesso risalendo alle radici materne. A soccombere al contagio di Aracoeli non sarà, tuttavia, soltanto l'ordine familiare, ma anche l'intero impianto sociale, come testimoniato dallo sfacelo dei Quartieri Alti cui assistiamo al termine del conflitto mondiale e della narrazione, emblema dell'implosione della classe sociale borghese di cui il fittizio quartiere romano è simbolo nel romanzo.

Nella fase ninfomane di Aracoeli, la Madonna lascia spazio a un suo doppio capovolto, una figura materna degenerare che non si fa scrupoli a lasciare il figlio Manuele solo in spiaggia durante l'incontro con «l'uomo gatto», consumato sugli scogli, o la seduzione dell'operaio della società del gas all'interno dell'ascensore del

⁸⁰ Ivi, p. 300.

⁸¹ A. Cavarero, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte*, Milano, Feltrinelli, 2007. Nel suo saggio Cavarero assume il punto di vista delle vittime dell'orrore bellico contemporaneo, quello dell'inerte appunto, per poi estenderlo a condizione ontologica della vulnerabilità dell'essere umano.

⁸² Ivi, p. 25.

⁸³ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 53.

⁸⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 302-3.

loro palazzo. L'accumulazione di questi episodi (L'Uomo-gatto,⁸⁵ il Console della Milizia,⁸⁶ L'ascensore ammattito⁸⁷) e l'uso ritmato della punteggiatura all'interno degli stessi, calca il ritmo affannoso del desiderio erotico di Aracoeli, ma anche e soprattutto l'angoscia di un Manuele spettatore sempre più stranito che non riesce più a, o si rifiuta di, capire l'idioma materno. Ai suoi amanti occasionali Aracoeli pronuncia «vanti a me incomprensibili nella loro sconcezza in una sua nuova lingua inaudita, dove non parlava il sentimento amoroso, ma una disperazione ingorda».⁸⁸ Manuele non può accettare che il linguaggio d'amore tra lui e la madre nell'idillio di Totetaco si sia corrotto in un idioma sconcio e, ora che la scabrosità si è sostituita alla valenza affettiva, non può non registrarlo come un idioma altro. La sovversione di Aracoeli comincia da quello stesso corpo che un tempo era considerato proprietà esclusiva del marito e protetto da sguardi indiscreti («Il massimo valore del suo corpo era per lei, di appartenere a mio padre: e lei lo difendeva dagli altri, come una cagna [...] difende la proprietà del padrone»),⁸⁹ ora posseduto da un'energia oscura e arcana.

Alla seduzione dell'attendente Daniele – che, come Silvestro prima di lui ne *Isola di Arturo* aveva svolto la funzione di balia e di surrogato materno per l'io narrante – segue l'abbandono definitivo della famiglia per entrare nella casa di malaffare della Donna-cammello, fino a che il morbo le consumerà la carne. Anche da morta Aracoeli continuerà a presentarsi invariabilmente scissa nelle visioni oniriche del figlio: «Pastora. Idalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina»,⁹⁰ in una serie di travestimenti che, come già sostenuto da Giorgio, ruotano immancabilmente attorno alla dicotomia tra «donna angelicata» e «donna puttana».⁹¹

4. Oltre i copioni codificati del femminile

Secondo la teoria della performatività di Butler, il genere non viene scelto liberamente e consapevolmente, e la sua performatività non può che limitarsi alle categorie socialmente disponibili.⁹² Nel caso di Aracoeli, pertanto, le sue metamorfosi rivendicherebbero la necessità di andare oltre la rigida polarizzazione delle possibilità previste per il femminile, binarie e limitanti. Letto in quest'ottica, il romanzo morantiano si configura come una denuncia dell'assenza di copioni alternativi per quelle figure femminili che, come Aracoeli, vogliono muoversi al di

⁸⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 244

⁸⁶ Ivi, p. 245.

⁸⁷ Ivi, pp. 247-48.

⁸⁸ Ivi, p. 238.

⁸⁹ Ivi, pp. 172-73.

⁹⁰ Ivi, p. 124.

⁹¹ A. Giorgio, *Nature vs Culture*, cit. p. 99.

⁹² «L'articolazione di un'identità nei termini culturali disponibili istituisce una definizione che esclude in anticipo l'emergere di nuovi concetti di identità», J. Butler, *Questioni di genere*, cit., p. 25.

fuori di ruoli sociali prestabiliti. Trovo inoltre significativo che nella percezione di Manuele le «due» Aracoeli siano parimenti degne d'amore: «L'una Aracoeli mi ruba l'altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano l'una nell'altra. E io le amo entrambe: non come uno conteso fra due amori, ma come l'amante di un ibrido, di cui, nell'orgasmo, non riconosce le specie, né capisce le trame»,⁹³ come se per mezzo del suo io narrante Morante volesse assolvere e riscattare il suo personaggio femminile più drammatico, vittima di quelle costrizioni normative entro cui si trova essa stessa ingabbiata.

Letto in quest'ottica, il teatro infetto e convulso di Aracoeli, la sua «parodia»,⁹⁴ si configura come uno scrostamento della patina di perbenismo borghese che funge da cornice nel romanzo e che viene scossa dall'alterità (per lingua, provenienza e status sociale) di cui la donna è portatrice. Il corpo di Aracoeli — al contempo corpo osceno, corpo queer, corpo abietto e corpo orrorifico — attua una decostruzione del femminile rivendicando un significante nuovo e più fluido per la rappresentazione della donna. E il fatto che il personaggio non riesca, all'interno del romanzo, a trovare un nuovo copione al di fuori di quelli già precostituiti, non può essere liquidato come la «tragica conclusione» del repertorio materno morantiano,⁹⁵ ma assume piuttosto la veste di denuncia dei ruoli limitati e limitanti entro cui la donna è stata storicamente confinata. Grottesca, affascinante, disturbante e contraddittoria, la figura di Aracoeli rivendica la necessità di creare nuove possibilità per raccontare il femminile, e di farlo sottraendolo a rigide forme codificate per restituirlo alle ragioni del corpo.

⁹³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 25.

⁹⁴ Ivi, p. 303.

⁹⁵ E. Gambaro, *Strategies of Affabulation in Elsa Morante's Diario 1938*, in S. Lucamante, S. Wood (a cura di), *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*, West Lafayette, IN, Purdue University Press, 2006, p. 27.