

## Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

### Aracoeli di Elsa Morante

## Tra fughe e ritorni, un viaggio alla ricerca di sé

Silvia Camilotti

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** I propose a close reading of Elsa Morante's latest book, *Aracoeli*, drawing upon three key literary devices: escapism, metamorphosis and paradox, which I use in relation to both the principal characters in the book, Aracoeli and her son Emanuele. Moreover, my reading will also bring to light the author's personal experience and how it is relevant to the novel particularly in relation to the literary device of escapism.

**Keywords** Elsa Morante. Aracoeli. Motherhood. Escape. Journey.

Pochi romanzi italiani degli ultimi anni hanno saputo proiettare  
la rappresentazione dei grovigli viscerali dell'io femminile  
entro lo scenario cupo di un sistema collettivo prossimo al tracollo.  
(Rosa 2006, 330)

In una nota autografa intitolata *Note importanti per il corso del romanzo*, presente nei manoscritti di *Aracoeli*,<sup>1</sup> ultima opera di Elsa Morante, è citata la *Tempesta* di Giorgione.

Vi si legge, al quinto punto «ricordare la tempesta di Giorgione (il soldato di guardia è il fratello Manolo, l'eroe)» (Bernabò 2012, 262).

Aracoeli - ripercorriamo brevemente il romanzo - è una giovane andalusa di umili origini che si innamora, ricambiata, di un ufficiale italiano, Eugenio, che segue a Roma nei primissimi anni Trenta del Novecento. Lì dà alla luce Emanuele, che trascorre i primi quattro anni di vita quasi esclusivamente con la madre, nel quartiere di Monte Sacro (Totetaco, per il bambino). La coppia infatti deve attendere l'ufficializzazione, sancita dal matrimonio, cui seguirà la ricomposizione del nucleo familiare in quelli che nel romanzo sono definiti «Quartieri Alti». In questo nuovo contesto nasce il secondo figlio, una bambina, Encarnacion (Carina), che tuttavia viene improvvisamente a mancare a un mese di vita. Tale evento accelera un

1 L'edizione a cui facciamo riferimento è Einaudi. Cf. Morante [1985] 2015.

processo di degradazione che in realtà si era sporadicamente manifestato già durante la gravidanza e che vedrà presto il collasso dell'intero gruppo familiare, nonché del più ampio contesto storico-sociale in cui i personaggi sono inseriti. La degenerazione fisica e psichica della donna la condurrà alla morte e implicherà il trasferimento di Emanuele a Torino dai nonni paterni, due figure magistralmente tratteggiate nel loro algido distacco, non privo di punte di disprezzo, nei confronti di un nipote che offusca il loro prestigio borghese, in quanto figlio di una donna semi selvaggia, non all'altezza del loro status.<sup>2</sup> Anche Eugenio non verrà risparmiato dalla catastrofe, fisica, psicologica e più ampiamente sociale: finisce in rovina dopo l'8 settembre 1943, alcolizzato, in un appartamento semidiroccato dove il figlio, nel 1945, lo vedrà per l'ultima volta. A questo piano cronologico se ne intreccia un altro, che vede Emanuele adulto, nel 1975, trent'anni dopo il suo definitivo incontro col padre, intraprendere un viaggio ai limiti dell'allucinazione verso l'Andalusia. Egli tenta di risalire alle radici materne, per cercare e fuggire - vanamente - anche da se stesso.



Giorgione, *Tempesta*.  
1502-1503. Olio su tela,  
83 × 73 cm. Gallerie  
dell'Accademia, Venezia

2 Tra i ritratti, segnaliamo alcuni significati passaggi: «i genitori di mio padre si ergevano quali maestosi Penati, degno oggetto di venerazione non per noi soli, ma altresì per la città di Torino, e anche per l'intero Piemonte» (Morante [1985] 2015, 333); «Statue Parlanti» (351); «la loro severità era formalistica laica metodica austera implacabile maschia e agghiacciante» (356).

Occorre dunque chiedersi come Morante ponga il dipinto di Giorgione in relazione al suo testo. Esso risulta senza dubbio di grande centralità per la scrittrice nella fase di progettazione di un romanzo estremamente pluristratificato, al pari del quadro da cui prende spunto.<sup>3</sup> Non appare chiara quale fu la lettura che ne diede Morante, tuttavia ci pare plausibile, come sostiene Graziella Bernabò (2012, 263), che ella

identificasse l'immagine femminile del dipinto piuttosto con una zingara o, comunque, con una donna in libero contatto con la natura, che non con più pompose figure della Bibbia o della mitologia. E che questo le dischiudesse la strada per assimilarla alla giovane Aracoeli, la quale, per giunta, cantava a suo figlio Manuele la canzoncina del bambino partorito dalla gitana. Oltretutto, la donna del dipinto di Giorgione allatta il bambino in una posa simile a quella di Aracoeli nel più antico ricordo, o pseudo tale, che Emanuele ha di sua madre.<sup>4</sup>

La donna ritratta in un ambiente primigenio, incontaminato, avrebbe ispirato in Morante lo stato genuino, innocente, quasi selvaggio della prima Aracoeli, della donna che, lasciata la sua terra, vive nel mondo felice di Totetaco in idillica simbiosi con il suo bambino, libera dalle maglie che il paradigma borghese imporrà. Del suo personaggio, Morante scrive infatti:

3 Il volume di Salvatore Settis (1978, 105-6) ripercorre la storia interpretativa del dipinto, arricchendola di una nuova lettura di cui riportiamo uno stralcio che, immaginiamo, sarebbe potuto piacere a Morante: «intenta e pensosa, l'Eva della *Tempesta* non sembra badare tanto al piccolo Caino che, seduto su un lembo del lenzuolo che la avvolge, comincia a succhiare il latte dal seno della madre; ma piuttosto volge verso lo spettatore uno sguardo non malinconico, ma come pieno di consapevolezza e trepidazione. Tuttavia, quel suo girarsi verso il centro della composizione rende la figura di Eva simmetrica a quella di Adamo; e il suo sguardo che va *fuori* del quadro pare un ulteriore invito all'identificazione emotiva col suo compagno *dentro* il quadro, che immerge – invece – i suoi occhi nell'ombra. Entrambi si volgono verso un 'paesaggio morale', che sintetizza in pochi tratti la loro vicenda trascorsa e la storia futura dell'uomo. Sullo sfondo, inaccessibile, la *civitas* che è il *paradisus voluptatis*, irta di torri e di colone e mura, di là da un ponte che nessuna presenza umana può oramai animare, oltre il fiume dell'Eden. Sulla città, sul ponte, incombe minaccioso e lontano il fulmine che squarcia le nubi, *vox a longe*, che ha dichiarato e ripete agli uomini e al serpente la loro condanna. Così Adamo, immobile, si appoggia alla sua asta; Eva allatta il piccolo Caino, e nasconde dietro a un cespuglio la sua nudità di puerpera; fra di loro, due colonne spezzate sono emblema della Morte, che è ormai entrata – con la fatica del lavoro – e i dolori del parto – nella trama della vita umana».

4 Emanuele, infatti, descrive nei seguenti termini quel momento: «non distinguo bene il suo vestito [...] ma riconosco il suo modo di scostarsene l'allacciatura dal petto, badando a sporgerne appena la punta della mammella, con un pudore addirittura comico: di una che si vergogni perfino davanti al suo cucciolo» (Morante [1985] 2015, 12-3).

la sua è la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontrosità. Nel suo sangue, tuttavia, di continuo vibra una letizia, anche per il solo motivo d'essere nata. (Morante [1985] 2015, 14)

Tale candore la rende estranea al mondo razionale, quasi minacciata dallo stesso, contro il quale risulta indifesa:

ma davanti agli esercizi del pensiero astratto, si rifugiava in una zona di stupore e di assenza, al modo di un piccolo animale a cui venga offerta in pasto una materia non commestibile. L'intelligenza misteriosa, che non aveva stanza nel suo pensiero, era una pellegrina incognita dentro di lei. (Morante [1985] 2015, 207)

Una spensieratezza connaturata, minacciata però dai vincoli sociali che la imbrigliano senza rendersene conto, cui ella, tuttavia, ambisce. Aracoeli risulta donna estremante legata e influenzata dalle proprie credenze di sapore ancestrale, che confermano quella visione genuina e pudica che Morante avrebbe attribuito alla figura femminile, materna di Giorgione. Il dipinto presenta poi in primo piano una figura maschile, in cui la scrittrice vede il fratello di Aracoeli, mitizzato dal nipote e di cui porta il nome, morto combattendo contro le truppe franchiste. Infine, sullo sfondo si colgono i segnali di una rovina imminente, che nel romanzo si concretizzerà dopo la morte di Carina.

La Tempesta appare un quadro carico di presagi, dal carattere definitivo, come peraltro 'definitivo' è stato giudicato questo romanzo da Fortini (1987, 240). D'altronde, anche Morante stessa nella nota autografa già citata scrive a proposito del suo testo: «il finale deve dare il senso della fine del mondo» (cit. in Bernabò 2012, 262). Tale sensazione di disfatta, di sconfitta rovinosa, si evince non solo dalla incisività delle scelte contenutistiche, dove non pare esserci salvezza per alcuno – sebbene, come vedremo, forse uno spiraglio finale si intravede – ma anche dalle caratteristiche stilistiche della scrittura. Essa risulta infatti estremamente frammentata e scomposta: «rotto, sconvolto, frantumato» definisce Garboli il romanzo (1995, 199), soprattutto nelle parti dedicate al viaggio di Emanuele, reale ma dai tratti stralunati. La sua ricerca illusoria, che è anche fuga da sé, riflette un percorso identitario e memoriale traumatico in cui egli racconta presente e passato (anche quello che precede la sua nascita) attraverso il ricorso insistito al flashback, tecnica che contribuisce a rendere anche lo stile della scrittura non continuativo.

La prima maternità e i quattro anni successivi nel quartiere di Totetaco corrispondono dunque a un periodo di perfetta letizia, di simbiosi tra madre e figlio nonché di assenza del padre; è un periodo che Emanuele ricorda, mitizzandolo, con enorme nostalgia. Totetaco diventa metafora del grembo materno (Rosa 2013, 71), cui Emanuele, col viaggio in Andalusia, vuole tentare di ritornare:

quel magico giardino, fiorito stamane dentro la stanzuccia buia dal chiuso delle mie palpebre, intende significarmi che, in realtà, la corriera di El Almendral mi riporterà a Totetaco. Da un pezzo ormai so che nel quartiere di Monte Sacro a Roma sarebbe inutile cercarlo. I nostri felici 1400 giorni sono stati cacciati via di là. Il nostro Totetaco – mio e di Aracoeli – è emigrato nel piccolo paese della Sierra. (Morante [1985] 2015, 144)

Dunque sia Totetaco che El Almendral appaiono, nell'illusione di Emanuele adulto, luoghi dove trovare protezione, dove riunire il proprio io frantumato che ambisce a una ricomposizione con la e nella madre. Egli infatti, sin da piccolo, nutre nei suoi confronti una devozione totale, quasi umiliante:

così, mi sorprendevo inebetito a bamboleggiare, a imitazione di te (non ero stato la tua bambola?) e, intossicato per sempre del tuo latte, mi umiliavo in implorazioni maniache mi prostravo gemevo. (Morante [1985] 2015, 125)

La devozione risulta totale e insana, come l'aggettivo «intossicato» palese; inoltre, la concitazione ansiogena e maniacale è sottolineata anche dall'assenza di punteggiatura tra i verbi in conclusione del periodo, scelta che compare anche altrove nel testo.

Il processo di degradazione di Aracoeli coinvolge inevitabilmente anche il figlio: in seguito al trasferimento nei Quartieri Alti si viene a produrre in lei un vero e proprio ripudio degli anni a Totetaco, svincolati dall'etichetta borghese che poi andrà imponendosi e che ella legge come un'ascesa sociale, ma che nei fatti si tradurrà in rovina. Quando, durante la seconda gravidanza, inizia a manifestarsi un certo disagio psicologico e fisico, il marito, uomo devoto alla moglie, cerca di porvi rimedio invitandola a concludere gli ultimi mesi fuori Roma, in un ambiente più salubre. Per tutta risposta, Aracoeli rifiuta caparbiamente: «io voglio che la NIÑA nasca qui a Roma! In casa NOSTRA!!» (Morante [1985] 2015, 234). La bambina deve, nella visione della donna, nascere in un luogo riconosciuto, prestigioso, entro una cornice legittimamente sancita dal matrimonio. La sua risposta viene commentata da Emanuele nei seguenti termini:

a me, lì presente fra loro due, questa frase produsse un effetto di scalfitura interna [...]. E sarà stato forse (io non lo nego) un colpo inatteso di gelosia; tuttavia, non per me stesso propriamente – piuttosto per l'altra casa, dove *io* ero nato – o meglio per la sua ombra. Totetaco! Ripudio, casa bastarda! (Morante [1985] 2015, 234)

Quel passato, simbolo di libertà, garanzia di protezione, viene rimosso, cancellato, negato, sia per Aracoeli sia per il suo primogenito.

La figura della fuga, sin qui accennata, attraversa il romanzo in senso letterale e figurato e non investe solo il personaggio di Emanuele: infatti, non appena Aracoeli e Eugenio si incontrano, si innamorano subito ed ella lo segue in Italia, scelta che risulta affrettata, sebbene imperitura. Si tratta infatti di un amore travolgente, cui entrambi si lasciano andare:

subitaneamente, al passaggio di quella ragazzetta andalusa, mio padre ne fu preso nel sangue e nei sentimenti, senza rimedio, tanto da decidere, con suprema impazienza, di portarsela con sé in patria e di farla sua moglie per l'eternità [...]. Fra il suo sacro dovere verso l'amore, e l'altro suo dovere - altrettanto sacro - verso la Regia Marina Italiana [...] risolse di buttarsi, senza scelta né tradimenti, nel campo aperto del destino [...]. Fu anche quella di lei, come quella di lui, una passione ardita e improvvisa, ma coniugale e definitiva. (Morante [1985] 2015, 50-1)

Il motivo della fuga sostanza, come già anticipato, anche il personaggio di Emanuele adulto, mai in pace con se stesso e il suo passato, che tenta di ricostruire il proprio io spezzato nella terra della madre, raggiunta lasciandosi alle spalle un'esistenza grigia, desolata e frustrante a Milano. Egli si definisce «apolide, sbalestrato» (Morante [1985] 2015, 26), «paria» (102) e vive un irrisolto rapporto con il proprio corpo («mi è sempre più difficile riconoscermi nel mio corpo, [...] voglio dire in quello esteriore», 123-4).<sup>5</sup> La percezione conflittuale della sua fisicità trova riscontro, sin dall'adolescenza, anche nel disagio imposto dalle categorie di genere:

la pubertà, ossia l'ingresso nell'età virile, [...] per me fu un evento avverso: giacché in verità io non volevo crescere e mi pareva scandaloso farmi uomo. Le trasformazioni corporee della virilità mi sgomentarono al modo di un'usurpazione oltraggiosa. E lo spuntare della prima barba, in ispecie, mi angosciò, quale una denuncia flagrante dello scandalo. (Morante [1985] 2015, 84)

Tale inadeguatezza si deve alla mancata coincidenza con il modello di virilità imposto ed egli ne assume piena consapevolezza nel collegio in cui vive per un periodo, quando un bambino, in preda alla solitudine della notte, cerca rifugio nel suo abbraccio:

---

<sup>5</sup> La descrizione che dà di sé è impietosa, divisa tra il ribrezzo e la commiserazione, desiderosa di ritornare a quella condizione di fanciullo che ancora vive dentro di lui ma che non può realizzarsi: «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, deve essere una formazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale» (Morante [1985] 2015, 124).

io da quel corpo pigmeo che cercava riparo nel mio corpo più grosso, e dal tepore del suo fiato, e dal freddo dei suoi piedini, ricevevo un senso d'ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. *Maternità*, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. (Morante [1985] 2015, 107)

Emanuele vive una sensazione di «perfetta allegrezza» (108) nei panni di madre, investito di un senso di responsabilità e protezione che lui stesso aveva provato nei suoi primi quattro anni di vita.

L'incapacità di vestire panni virili si traduce, al contrario, in profondo biasimo da parte degli algidi nonni paterni:

*Comportarsi virilmente!* In realtà, i nonni dovettero accorgersi prestissimo che questa era una presunzione illusoria, nel caso mio [...] Non rispondevo per niente al loro ideale virile. (Morante [1985] 2015, 333)

D'altronde Emanuele non risponde nemmeno all'ideale virile del padre, che ad ogni ritorno a casa, accanto ai complimenti per i successi scolastici, lo invita a svolgere maggiore esercizio fisico: «ti trovo cresciuto, ma un po' sciupato» (215).

Le figure di Aracoeli e Emanuele, lette attraverso il motivo della fuga, esibiscono dunque un senso di inadeguatezza nei confronti dei vincoli sociali e di genere, che produce uno spossessamento autodistruttivo del loro io.

Tale chiave interpretativa si pone in stretta connessione con un'altra figura, consustanziale a entrambi i personaggi, che abbiamo individuato nella metamorfosi. Emanuele subisce infatti una prima metamorfosi da bambino, agli occhi della madre, quando è costretto a indossare gli occhiali che paiono incrinare il rapporto con lei: «difatti (io credo) per la prima volta nella nostra vita, essa mi vedeva brutto» (203). In realtà gli occhiali appaiono solo una delle tante spie dell'imbruttimento di Emanuele, anche allo sguardo paterno, che «taceva la parola della verità: *imbruttito*» (215): così Emanuele si vede infatti agli occhi di entrambi i genitori.

Il tema della metamorfosi coinvolge più pienamente Aracoeli e ha inizio con la seconda gravidanza, per degenerare dopo la morte della neonata. Tali spie si colgono ad esempio quando Emanuele si rende conto che la madre, gravida, sta modificando le proprie abitudini, lasciandosi andare:

le sue svariate occupazioni di prima parvero innanzi a lei deformarsi e sprofondare nell'inesistente, come ombre. (Morante [1985] 2015, 218)

Quella che era una donna attiva e gioiosa, viene avvolta da una inerzia deformante: «trasandata, mal pettinata, sempre in vestaglia e ciabatte» (222) e al ritorno da un periodo di vacanza imposta, per lasciare riposare

sua madre, Emanuele la trova «più sfiancata e torpida» (227).<sup>6</sup> La gravidanza pare non solo fiaccare il corpo della donna, ma anche lo spirito: emergono infatti in lei fobie maniacali, quali il rifiuto del mondo esterno, percepito come pericoloso:

sobbalzava a ogni minimo incidente, il passaggio dei veicoli e delle guardie a cavallo le faceva paura. E affrettava l'ora di tornare indietro, come se il mondo universo, con tutti i suoi oggetti e i suoi viventi, le rappresentasse un'unica minaccia contro il suo piccolo bene. Poi, rincasando, si abbatteva sul letto, snervata e affannosa, quasi fosse reduce da una spedizione incerta, e da una fatica enorme. (Morante [1985] 2015, 228)

In tale passaggio, la realtà urbana si mostra in tutta la sua mostruosità, in antitesi con lo spirito di natura che caratterizzava la vita prima dell'arrivo nei Quartieri Altì.<sup>7</sup> D'altronde la seconda gravidanza rende manifesta una dialettica sempre più conflittuale tra, come scrive Giovanna Rosa (2013, 34), «il vischioso magma dei moti irriflessi e la ferrea forza dei condizionamenti sociali».<sup>8</sup> Infatti, come sottolinea ancora la studiosa:

quanto più la donna aspira a inverarsi nella maternità, sacralizzata dall'istituto matrimoniale, tanto più il corpo procreativo patisce gli assalti di un *eros* seduttore che distrugge ogni legame e altera il senso dell'io. (Rosa [1995] 2006, 295)

Infatti, la metamorfosi di Aracoeli coinvolge anche la sfera più intima del sé, ossia quella che concerne la sessualità. La donna, dopo la morte della neonata, appare posseduta da un *eros* morboso, a dimostrazione di come

---

6 Anche la sua voce muta: «il suo noto sapore a me familiare da sempre (*intriso di miele e di saliva*) le si fondeva adesso, dalla gola, in un impasto più denso, vischioso e quasi sporco» (279).

7 Nel saggio *Pro e contro la bomba atomica* (1987), Morante tratteggia un quadro cupo della realtà, investendo lo scrittore (che distingue dal letterato e dallo scrivente) di un ruolo centrale nella società («un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura» (97). L'alienazione che percepisce è rappresentata mediante le immagini del caos cittadino, del progresso, del mondo degli adulti. Parimenti, nel saggio *Il beato propagandista del paradiso* leggiamo di una «fabbrica deformante delle città degradate» (122) in cui la lingua materna è costretta a crescere, nonché di «industria dei mass media, coi suoi genocidii aberranti» (133). Tale visione sconcertante del reale permea anche la vicenda di Aracoeli e il suo fallimentare tentativo di abbandonare lo stato di natura per quello più artefatto della cultura.

8 Rosa parla di impossibile convivenza, che scatena il malessere della protagonista, tra «la naturalità vitale del popolo contadino e il prestigio sicuro dell'alta borghesia» (Rosa [1995] 2006, 330). Ciò che nasce da tale conflitto si traduce in reciproca corruzione, poiché non è solo il mondo contadino, naturale, a soccombere, ma trascina con sé anche l'altro. Ne è un esempio evidente l'epilogo desolante di Eugenio e della sorella di lui, divenuta maschera di se stessa, nonché dei nonni paterni, tutti emblemi di una classe sociale implorsa.



il desiderio procreativo non possa risolversi serenamente entro la gabbia della famiglia istituzionale. Emanuele ne parla nei seguenti termini:

sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo si dava nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardarne la classe né il modo né la figura, ma soltanto il sesso. La sola condizione a cui non trasgrediva, nonostante tutto, era che l'uomo fosse un ignoto di passaggio. (Rosa [1995] 2006, 290)

Tale ninfomania corrisponde anche all'esplosione di un tumore celebrale, inteso dalla critica come rifiuto dell'intellettualità, della razionalità, nonché sintomo della crisi della famiglia in cui Aracoeli, inconsapevolmente, si è trovata ingabbiata: la natura femminile pare così ribellarsi alle restrizioni che la vita borghese impone. D'altronde, Morante non pare affatto interessata a parlare di un caso clinico: la malattia di Aracoeli assume connotati che oltrepassano la soglia della degradazione corporea per significare un disagio molto più profondo. Infatti Emanuele non vuole credere che sia stato il tumore cerebrale ad aver indotto la ninfomania della madre e agli spergiuri della zia Monda secondo cui «la tua mamma fu sempre IRREPENSIBILE» pensa: «non ci ho mai creduto. Forse, non ci credo nemmeno adesso» (Morante [1985] 2015, 371).

La metamorfosi di Aracoeli assume progressivamente tratti paradossali. Il paradosso appare infatti, nella presente lettura, il terzo paradigma individuato: ella esprime un'inquietudine e un malessere profondi, assumendo connotati antitetici a ciò che era e rappresentava prima del trasferimento ai Quartieri Alti. Le caratteristiche di pudicizia e ingenuità della prima Aracoeli, quelle che Morante potrebbe aver visto nel dipinto di Giorgione, non solo mutano, ma si trasformano nel loro opposto. Tale paradosso si compie quando veste i panni di moglie, dunque entro le maglie di una istituzione volta a regolamentare la sessualità,<sup>9</sup> che invece scatena gli istinti più viscerali. La giovane, da creatura innocente, diventa una ninfomane dimentica del suo bambino e rifiuta dunque non solo il suo essere moglie, ma anche il suo essere madre. Il passaggio, anche nei rapporti col marito, da una sessualità sana a una disperata rappresenta un ulteriore tassello del paradosso: nel «teatro infetto e convulso di quella ultima stagione», l'amplesso tra i due non esprime più «il sentimento amoroso, ma una disperazione ingorda» (Morante [1985] 2015, 278) di lei che presto si riverserà anche su sconosciuti di passaggio.

9 Si veda Costa, Emilia; Viola, Daniella (2008). *Il matrimonio. Una rivoluzione evolutiva per la struttura sociale umana*. Milano: FrancoAngeli, in particolare il capitolo primo.

Quella che appare come una catena fatale di disgrazie, in realtà presenta forti riferimenti all'esperienza biografica dell'autrice;<sup>10</sup> come sostiene Fortini (1987, 244), «Morante, per poter continuare a vivere il proprio delirio autodistruttivo vuole una tragedia, non una disgrazia». In tal senso, rileggere la cronologia del romanzo svela il senso di tale affermazione. Come ricostruisce Bernabò (2012, 230-2), la strage dell'*Italicus* nel 1974, la morte di Pasolini fra il 1 e il 2 novembre 1975, il sequestro Moro nel 1978 influenzarono pesantemente la scrittrice, tanto che dopo il caso Moro confessò a Carlo Cecchi che non riusciva più a procedere con la stesura di *Aracoeli*, che la impegnò dal 1975 al 1981.

Anche la sua visione disturbata del femminile, per nulla pacificata (se non in un contesto incontaminato, pre-borghese) dà voce al «rifiuto assoluto, connaturato al suo carattere aspro e impetuoso, del kitsch di un certo femminismo borghese». Se dunque ella prende le distanze dalle rivendicazioni emancipazioniste cui assiste, d'altro canto nutre una «simpatia per un femminile arcaico» (Bernabò 2012, 284), incarnato dalla prima *Aracoeli*, nonché una dedizione totale all'idea di maternità: le sue figure femminili risultano infatti

materne, tradizionali e, per molti aspetti, perdenti, ma anche grandissime e quasi sacrali nella loro capacità di amore e generosità.  
(Bernabò 2012, 286)

La donna dunque, nella sua naturalità, risulta sconfitta da un sistema che la vuole regolamentare, controllare, disciplinare. Morante incarna una prospettiva ambivalente in tal senso, in quanto in continuo equilibrio tra un'assoluta esigenza di emancipazione dal maschile, di fuga dalla sottolineatura della differenza sessuale in senso femminista (Elsa Morante scrittore, si definiva) e di atteggiamento estremamente materno verso gli altri, in particolare giovani e bambini: tale ricerca trova l'espressione più estrema nel personaggio di *Aracoeli*.

Anche la figura di Emanuele appare collegata all'esperienza biografica della scrittrice. Non solo egli è omosessuale come il compianto Pasolini, la cui data di morte coincide con il viaggio in Spagna, ma le atmosfere del romanzo ricreano una visione amara del reale, presente negli appunti di *Petrolio*.<sup>11</sup> Inoltre egli esprime rifiuto nei confronti di un maschile adulto e virile, sentito come negativo o assente; ciò riflette ulteriormente l'esperienza di vita della scrittrice sia da bambina che da adulta: il clima di tensione in famiglia dovuta alla mancata coincidenza tra il padre naturale

---

10 Sull'autobiografismo presente in *Aracoeli*, si veda anche Garboli 1995 che vi legge anche la disperazione della scrittrice dinanzi al processo di invecchiamento e malattia che la travolge.

11 Sulla specificità del rapporto con Pasolini si veda il paragrafo omonimo di Concetta D'Angeli (2003, 19-26).

e quello ufficiale, emarginato quest'ultimo dalla madre, la influenzò senza dubbio, mentre da adulta, dopo il matrimonio con Moravia e la fine del rapporto con il pittore Bill Morrow, ella cercò la frequentazione di giovani uomini configurandola non come un rapporto amoroso ma bensì «materno, nell'intento generoso di una loro valorizzazione intellettuale e artistica» (Bernabò 2012, 155). Non pare esserci posto dunque nemmeno nella vita della scrittrice, perlomeno dopo l'esperienza matrimoniale, per un uomo che incarni mascolinità e età adulta. Peraltro, le parole di Emanuele, «per me paternità significava assenza; [...] non sono mai stato figlio di un padre» (Morante [1985] 2015, 213-4) potrebbero appartenere all'autrice stessa.

L'identità maschile è rappresentata indebolita, in crisi, incerta, non solo nel personaggio di Emanuele, ma anche del padre, la cui mascolinità viene ridotta a parodia<sup>12</sup> e il cui epilogo tragico si può intendere come una disfatta non solo dell'ideale paterno, ma più ampiamente di quello virile.

Tuttavia rinveniamo un tardivo riconoscimento della figura paterna mediante il tentativo di gettare verso di essa un ponte affettivo, di ricucire una cesura di anni, un approccio votato al fallimento ma non per questo meno significativo:

e se al salutarmi sulla soglia, invece di porgermi quella mano schifosa fredda e sudata, con quella stessa mano lui mi avesse carezzato la testa (una di quelle carezze istituzionali, da me sempre accolte in passato con una giusta frigida indifferenza) io forse gli avrei urlato: Ti amo! (Morante [1985] 2015, 382)

In tal senso si può intravedere uno spiraglio in cui Emanuele, sullo sfondo di una degradazione individuale e collettiva, potrebbe ancora offrire uno sguardo materno e amorevole a un uomo in pena, se solo questi fosse capace di accoglierlo.

E dunque *Aracoeli*, pur nella diversità che per certi aspetti lo contraddistingue rispetto alle precedenti opere, riconferma quella visione del romanzo che aveva Morante, dichiarata nel saggio «Sul romanzo»:

il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. (Morante 1987, 46-7)

<sup>12</sup> L'apparente compostezza e serietà dell'uomo non lo rendono affatto figura forte, ma maschera di se stesso, incapace di esprimere sia sentimenti di amore filiale sia qualsivoglia imposizione: «verso di me, fino da principio, i suoi modi accusavano, insieme a una sua buffa imperizia nel mestiere di padre, anche una discrezione esitante e confusa, quasi temesse di impormi la sua potestà, sotto qualsiasi aspetto» (Morante [1985] 2015, 156).

Il racconto della realtà e dei rapporti umani, pur nell'implosione che li caratterizza, risulta dunque un'esigenza imprescindibile anche nell'opera ultima di Morante che non abdica all'ideale di scrittore in cui ha sempre fermamente creduto: la fuga della scrittrice da una società che nei suoi ultimi anni percepisce come ostile, al pari della vita che si sta mostrando nella sua crudeltà, non si traduce in una evasione dal reame della letteratura, che al contrario viene intesa ancora come strumento di denuncia.

## **Bibliografia**

- Bernabò, Graziella (2012). *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- D'Angeli, Concetta (2003). *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Roma: Carocci.
- Fortini, Franco (1987). *Aracoeli* in *Nuovi saggi italiani*. Vol. 2. Milano: Garzanti, 240-7.
- Garboli, Cesare (1995). *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa [1985] (2015). *Aracoeli*. 17a ed. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa (1987). *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Rosa, Giovanna [1995] (2006). *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*. 2a ed. Milano: Il Saggiatore.
- Rosa, Giovanna (2013). *Elsa Morante, Profili di storia letteraria*. A cura di Andrea Battistini. Bologna: il Mulino.
- Settis, Salvatore (1978). *La 'Tempesta' interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino: Einaudi.