

Sussurri della madre: voce, corpo e redenzione in *Aracoeli* di Elsa Morante

Yuan Rui
(Sorbonne Université)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – This paper focuses on the maternal voice represented in *Aracoeli* by Elsa Morante, interpreting it as a component of corporeality and a potential redemption for existential agonies. The analysis begins by examining the vocal elements associated with the maternal body in the novel, which contribute to the construction of the protagonist's subjectivity and his narrative. It closely examines the traumatic history of the 20th century, highlighting conflicts between the obsessive and totalizing fascist discourse and the voice, which embodies the irreducible singularity of the subject. Drawing on philosophical and psychoanalytic critical theories, the study suggests reading *Aracoeli* as a novel articulated through the voice, proposing that the voice itself acts as a subversive element capable of deconstructing official historical narratives and representing the ultimate Truth that enables both the author and her character to transcend the *logos*.

Keywords – Morante; voice; body; history; redemption.

Abstract – Questo contributo si concentra sulla voce materna rappresentata in *Aracoeli* di Elsa Morante nello scopo di interpretarla come componente della corporeità e come possibile riscatto per le agonie esistenziali. L'analisi inizia con l'esame degli elementi vocali associati al corpo materno nel romanzo, interpretati come contributi alla costruzione della soggettività del protagonista e alla sua narrazione. Interessandosi allo svolgimento perturbante della Storia del XX secolo, lo studio mette a fuoco anche le conflittualità tra il discorso ossessivo e totalizzante del potere fascista e la voce, vista come luogo dell'irriducibile singolarità del soggetto. Avvalendosi di teorie critiche filosofiche e psicanalitiche, lo studio propone di interpretare il romanzo stesso come un'opera che si articola attorno alla voce e di considerare questa ultima come un elemento sovversivo capace di decostruire qualsiasi racconto ufficiale della Storia, nonché come l'ultima Verità che consente sia all'autrice sia al suo personaggio di trascendere il *logos*.

Parole chiave – Morante; voce; corpo; storia; riscatto.

Rui, Yuan, *Sussurri della madre. Voce, corpo e redenzione in «Aracoeli» di Elsa Morante*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 153-168.

vivianayuanrui@163.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21412>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Yuan Rui

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Un viaggio verso il vuoto, guidato dalla voce materna*

In *Aracoeli*, l'ultimo romanzo di Elsa Morante pubblicato nel 1982, il protagonista, Manuele, approfitta delle vacanze di Ognissanti del 1975 per intraprendere un viaggio da Milano a un piccolo villaggio in Andalusia alla ricerca di Aracoeli, sua madre defunta. Infatti, la madre di Manuele, originaria dell'Andalusia, è morta nel 1939, prima dello scoppio della Seconda Guerra mondiale, ed è sepolta nel cimitero di Campo Verano a Roma. Nella realtà storica, questo luogo fu colpito dalle forze aeree alleate durante il primo grande bombardamento di Roma, avvenuto il 19 luglio 1943. Nel romanzo, la tomba di Aracoeli è stata distrutta proprio a causa di questo evento storico, e i resti di questa donna sono stati dispersi sotto i bombardamenti. Quindi, per ricongiungersi con la madre, Manuele è costretto a viaggiare fino a El Almendral, il paese natale di Aracoeli, dove si conserva l'ultima sua traccia: la lingua spagnola. Dopo tanti anni dalla morte di Aracoeli, Manuele, ormai adulto, non riesce più a comprendere appieno lo spagnolo. Tuttavia, riesce ancora a riconoscerne gli elementi vocali, come i suoni, i ritmi e gli accenti, poiché essi sono strettamente collegati al modo di parlare della madre, che gli è molto familiare:

Sui nostri primi tempi nella cameretta di periferia, ancora essa parlava in prevalenza lo spagnolo, specie nei suoi moti istintivi. E certo nel suo discorso, che ora ascolto, riconosco gli accenti spagnoli. Non ne intendo, però, nessuna frase. Ne colgo solo i suoni, che piovono su di me dalla sua bocca ridarella come un tubare dall'alto.¹

Trentacinque anni dopo la separazione definitiva tra madre e figlio, la voce di Aracoeli ricomincia all'improvviso a invadere i sensi di Manuele, suscitando in lui un irreprensibile desiderio di ritornare alle origini. In realtà, sin dall'inizio del romanzo, Manuele ha esplicitato che la sua decisione di intraprendere un viaggio per l'Andalusia non è frutto di un ragionamento logico, ma è scatenata da un richiamo articolato dalla voce della madre:

Il suo era un richiamo senza nessuna promessa, né speranza. Sapevo, di là da ogni dubbio, che esso non mi proveniva dalla ragione, ma da una nostalgia dei sensi, tale che nemmeno la certezza della sua esistenza non mi era una condizione necessaria. Il mio stato era proprio quello di un animale bastardo, che appena cucciolo portarono via dal suo covone, dentro un sacco, scaricandolo, per disfarsene, sul margine di una carraia. Chi sa come lui sopravvisse; però, qua d'intorno, ha trovato solo delle tribù ostili, che lo trattano da intruso e da rabbioso. E allora, portato dai suoi sensi acuti, lui rifà tutto il cammino all'indietro, verso il punto del principio (forse a una agnizione?)

Esto niño chiquito
no tiene madre.
Lo parió una gitana
Io echò en la calle.²

¹ E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 13.

² Ivi, p. 9.

La voce materna si rivela quindi per Manuele una guida che lo conduce fino a El Almendral, il luogo delle origini, dove l'aspetta la risposta ultima sull'esistenza. Il narratore tiene a sottolineare che la voce materna da lui sentita «non è stata una trascrizione astratta della memoria [...] ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva»³. Con la rievocazione della voce materna, Manuele ha «riavuto sul palato la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca; e [ha] avvertito il suo fiato ancora di bambina»⁴. Si nota che Manuele non coglie il richiamo di *Aracoeli* in termini di linguaggio o di significato, ma si concentra proprio sulla sua dimensione fisica, ovvero sulla voce stessa. Essendo uno dei prodotti del corpo, come il fiato e l'odore, la voce richiama immediatamente la materialità fisica del corpo che la emette. Pertanto, la riapparizione della voce di *Aracoeli* si rivela per Manuele un'esperienza corporale, assimilabile alla resurrezione carnale dei morti:

Non so come gli scienziati spieghino l'esistenza, dentro la nostra materia corporale, di questi altri organi di senso occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti; ma pure capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura, e anche di altre. Si direbbero forniti di antenne e scandagli. Agiscono in una zona esclusa dallo spazio, però di movimento illimitato. E là in quella zona si avvera (almeno finché noi viviamo) la resurrezione carnale dei morti.⁵

Come si osserva in questo passaggio, nel discutere i fenomeni della materia carnale, come la riapparizione della voce materna, il narratore mette in dubbio persino il discorso scientifico, che si fonda sulla credenza in un Sapere completo e assoluto. In realtà, già nel XVII secolo, Galileo Galilei, riconosciuto come il padre della scienza moderna, aveva descritto la natura come un grande libro scritto in linguaggio matematico, capace di svelarci tutte le conoscenze. Tuttavia, con il misterioso richiamo della madre, il narratore del romanzo assume una posizione diametralmente opposta, sostenendo che il corpo possa agire in una zona oscura, esclusa dal Sapere. In questo contesto, per Manuele, la voce, essendo un prodotto del corpo, si rivela dotata di un aspetto fuori senso, inintelligibile, incommensurabile, che sfugge all'ambito del linguaggio.

Il riferimento alla resurrezione attraverso la voce materna in *Aracoeli* potrebbe relazionarsi con la *Commedia* di Dante, dato che è indubbio che la Morante «conosceva a fondo la *Commedia*»⁶ e che il doppio procedimento di viaggio/narrazione di *Aracoeli* trova la sua fonte nel modello dantesco. In *Amor che move*, Manuele Gragnolati analizza *Aracoeli* in dialogo con la *Commedia*, partendo proprio dal tema della resurrezione presente in entrambe le opere. Secondo l'autore, nella *Commedia*, private di corpo carnale, «le anime dell'aldilà non sono che ombre prive

³ Ivi, p. 10.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo savalto dai ragazzini*, Milano, Garzanti, 1971, p. 28.

di una componente fondamentale di sé⁷, e «per quanto beata e luminosa, anche in Paradiso l'anima non è che un frammento incompleto di un'interezza che si ricostituirà solo con la resurrezione della carne»⁸; analogamente, in *Aracoeli*, il «concetto di resurrezione [...] riconosce l'importanza del corpo [...] e lo pone al centro del romanzo come portatore della memoria e della storia di ciascuno tanto nel suo carattere intersoggettivo quanto nella sua unicità»⁹. Nella prospettiva della Morante, il corpo è quindi destinato a restituire a ciascun individuo un «sapere» corporeo che gli appartiene. Pur adottando il motivo della resurrezione nel suo romanzo, Elsa Morante propone per il viaggio del protagonista una destinazione che appare opposta a quella del pellegrinaggio dantesco: quando Manuele, guidato dalla voce materna, giunge a El Almendral, si trova di fronte a un mondo apocalittico, privo di speranza e redenzione, ormai abbandonato da Dio – «una sorta di sassaia desertica, succhiata da un vento africano, dove spuntavano arbusti che davano solo spine, e la poca erba appena nata si moriva di sete»¹⁰. Se nella *Commedia*, il poeta Dante, al termine del suo viaggio ultraterreno, riesce a raggiungere l'Empireo, la dimora di Dio onnisciente, contemplando il mistero della Trinità, in *Aracoeli*, l'autrice ha scelto una via opposta al modello dantesco: fa del corpo, oscuro in sé, l'unica possibilità di redenzione, di fronte all'inesistenza di un Essere supposto onnisciente e all'impossibilità di un Sapere completo e assoluto. In questo modo, Elsa Morante detronizza Dio come assoluto, avvicinandosi alla riflessione di Simone Weil.

Per la filosofa francese, un punto di riferimento importante per Elsa Morante, l'attesa di Dio è un'attesa del vuoto: bisogna «pregare Iddio [...] pensando che Dio non esiste»¹¹ e l'attendere sapendo che «colui che dobbiamo amare è assente»¹². Se ogni individuo porta nella propria esperienza umana e corporea una particolarità che va oltre il Sapere assoluto di Dio, allora, secondo Simone Weil, è Dio stesso a farci esistere attraverso la sua inesistenza: soltanto nella morte di Dio possiamo riconoscerlo e amarlo.

La creazione è un atto d'amore ed è perpetua. In ogni istante, la nostra esistenza è amore di Dio per noi. Ma Dio può amare solo se stesso. Il suo amore per noi è amore per se stesso attraverso di noi. Così egli, che ci dà l'essere, ama in noi il consenso a non essere.

La nostra esistenza è fatta solo della sua attesa, del nostro consenso a non esistere.

Perpetuamente egli mendica da noi l'esistenza che ci dà. Ce la dà per chiedercela in elemosina.¹³

Che Dio non esista implica l'assenza di un garante del Sapere completo e assoluto. Di conseguenza, l'umanità si trova costretta a confrontarsi con la mancanza di risposta e con il silenzio

⁷ M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 136.

⁸ Ivi, p. 150.

⁹ Ivi, p. 116.

¹⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 3-4.

¹¹ S. Weil, *La pesanteur et la Grâce*, Paris, Librairie Plon, 1947, trad. it. di F. Fortini, *L'ombra e la grazia*, Milano, Bompiani, 2002, p. 41.

¹² Ivi, p. 126.

¹³ Ivi, p. 59.

radicale dell'Universo. Nel romanzo, è Manuele ad assumere questo destino oscuro dell'umanità: quando lui, guidato dalla voce di Aracoeli, arriva a El Almendral con la speranza di riunirsi con Aracoeli e di scoprire il mistero più profondo dell'esistenza, non trova che il vuoto, incarnato da El Almendral, ormai demistificato.

Il primo essere vivente che incontro è un cane, che galoppa, buttato a una fuga senza scampo in tutte le direzioni, portandosi dietro uno strepito di ferracci [...].

Voglio liberarlo; e fra i miei vani tentativi di raggiungerlo, mi do a chiamarlo a gran voce [...].

Appaiono le prime casupole, del solito materiale argilloso, comune da queste parti. Sono chiuse, e si direbbero disabitate. Solo un uscio è aperto, in cima a una corta rampa di terra battuta. Se ne affaccia un vecchio, di statura molto piccola, assai colorito in volto; e da lui m'informo: «Vado bene, di qui, per El Almendral?»

Allarga le braccia in giro: «È questo, El Almendral».

Insisto, anche a gesti, per sapere dove si estenda il villaggio. E il vecchio non tarda affatto a capirmi.

«Ma è questo, El Almendral», ripete. E stira le labbra, in una forma di sorriso fra ironico e tollerante, mentre di nuovo gira il braccio per l'aria intorno, a significarmi: «È tutto qui».¹⁴

2. *La voce materna come rivelatrice della verità*

In realtà, la visione profondamente pessimistica che permea la narrazione di Manuele scaturisce proprio dalla mancanza di risposta riguardo sia alla sua vita personale mancata, sia alla Storia tragica del XX secolo, oltre che dall'impossibilità di redenzione che ne consegue. A livello personale, la sfortuna non ha mai smesso di colpire la famiglia del protagonista. Lo zio materno è stato ucciso sul campo di battaglia durante la guerra civile spagnola; la sorellina, invece, è morta prematura solo poche settimane dopo la nascita. In seguito a queste due perdite dolorose, Aracoeli è stata colpita da una misteriosa malattia psicosomatica che l'ha resa ninfo-mane. Dopo la morte della madre, ormai ridotta a prostituta, il piccolo Manuele ha dovuto affrontare anche la decadenza del padre Eugenio e il matrimonio fallimentare e ridicolizzato della zia Monda. Va sottolineato che, nel romanzo, la vera causa della malattia di Aracoeli non viene mai rivelata esplicitamente. L'aspetto enigmatico della sua condizione riflette il fatto che, nonostante i progressi della medicina moderna, il corpo conserva sempre una dimensione impenetrabile alla conoscenza umana.

Tra tutte le vicende tragiche e inspiegabili, è la morte della madre a traumatizzare maggiormente il piccolo Manuele, poiché si rivela per lui un abbandono definitivo. Da quel momento in poi, lui si trova solo in un mondo senza amore, dove «tutto [gli] fa paura»¹⁵. Bisogna notare che, nel romanzo, la risposta che proviene da un'altra persona rappresenta sempre la prova d'amore, ne sono un esempio i primi discorsi e i sussurri articolati dalla voce tenera e

¹⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 308-309.

¹⁵ *Ivi*, p. 308.

canticchiante della madre, durante il loro soggiorno nella prima residenza clandestina, situata a Monte Sacro. Tuttavia, dopo la scomparsa di Aracoeli, il piccolo Manuele si trova improvvisamente esposto all'indifferenza radicale di un mondo che non gli risponde e del quale non sa nulla:

La mia natura è negata alla politica e alla storia: miseri e vani i miei tentativi di smentirlo. Io sono un animale schiacciato sulla schiena da una grossa pietra. Con le zampe disperate raspo la terra, e scorgo al di sopra, mezzo cieco, degli azzurri vapori. Non so perché sono incollato alla terra. Non so quale sostanza siano quei vapori. Non so chi mi ha scaricato addosso la pietra. Non so che animale sono.¹⁶

In realtà, la miseria che consuma la vita del protagonista e il tono cupo che caratterizza tutta la sua narrazione nascono proprio dal suo «non sapere». Nessuno in questo mondo è in grado di offrirgli una risposta sul perché del grande scandalo della Storia, né di insegnargli come vivere in un «mondo ridotto a un'apocalisse di macerie, crolli, motori sibilanti, frastuoni, fumo e polvere cieca»¹⁷. In un dialogo immaginario che la protagonista intrattiene con lo zio Manuel Muñoz Muñoz, viene persino ipotizzata l'esistenza di un Dio perverso, creatore del Lager.

La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager. Io, Manuel, resto chiuso qua nel Lager: dove ogni atto è una degradazione, e qualsiasi libertà si sconta con la frusta. [...] E dunque si rimane dentro il carcere senza uscita, murati fra due orrori: la sopravvivenza e la morte, l'una e l'altra impossibili. [...] E se voglio riconoscerti per vero, sei forse in vista del Trono? Allora, presentati a quell'uno che sta là seduto, e cantagliela, al Nostro Signore: che nella sua grande settimana lavorativa, lui, giorno dopo giorno, ha fabbricato un Lager. E il suo capolavoro del sesto giorno, è stato quest'ultimo scherzo di natura: un grumo di mali più pesante del caos, e senz'altri organi motori che due alucce di tignola. Cresci e moltiplicati nel tuo caro Lager, gli ha detto, in guisa di addio. E da allora, s'è ritirato a riposare, senza più occuparsi della fabbrica.¹⁸

Purtroppo, anche questo Dio malvagio rimane in silenzio, senza rispondere. La sua malvagità più profonda risiede proprio nella sua inesistenza e nella conseguente incapacità di spiegare il motivo della sofferenza. La mancanza di risposta fa del mondo intero un enorme Lager senza scampo, dove si nasce solo per morire tra agonie. In un saggio intitolato *La sofferenza inutile*, il filosofo francese Emmanuel Lévinas sostiene che, nella sofferenza, vi è sempre qualcosa di incomprensibile e sfuggente, un aspetto al quale non è possibile attribuire un senso. La sofferenza, secondo Lévinas, contiene un nucleo irriducibile di nonsenso: «Il male del dolore, la nocività stessa, è l'esplosione e come l'articolazione più profonda dell'assurdità»¹⁹. In fondo, è proprio questa assurdità al cuore della sofferenza che rende la vita invivibile. In *Aracoeli*, come

¹⁶ Ivi, pp. 142-143.

¹⁷ Ivi, p. 311.

¹⁸ Ivi, pp. 168-169.

¹⁹ E. Lévinas, *Entre nous. Essai sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, trad. it. di E. Baccarini, *Tra noi. Saggi sul pensare all'altro*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 125.

osserva Emanuele Zinato, «de catastrofi [...] sono di fatto almeno tre, rese omologhe tra loro [...]: la prima è di ordine privato, sensoriale e memoriale; la seconda di ordine collettivo, storico e antropologico; la terza, infine di tipo stellare, tellurico e cosmico»²⁰. Queste tre catastrofi individuate da Zinato in *Aracoeli* corrispondono proprio alla mancanza di risposta su tre livelli distinti: la sfortuna della vita personale, la tragedia della Storia e l'aspetto enigmatico e insondabile dell'Universo.

Secondo Jacques Lacan, psicanalista francese, la mancanza di risposta e l'impossibilità di un Sapere assoluto derivano dall'incompletezza intrinseca del linguaggio. Poiché il linguaggio è un sistema che aspira all'universalità, esso non può cogliere la particolarità più profonda di ciascun individuo²¹. Di conseguenza, anche il Sapere è inevitabilmente perforato, limitato e circoscritto: fallisce ogni volta che si confronta con l'unicità irriducibile di ogni persona. Sempre secondo Lacan, l'unica forma di guarigione e di riscatto risiede nella possibilità di fare raccontare al paziente la propria storia che non rientra nel senso comune. Forse è proprio per questo motivo che la resurrezione alla fine dei tempi appare necessaria: il corpo, in quanto sede dell'unicità, custodisce la memoria e la storia di ogni essere umano nella sua forma fisica e materiale.

Se il linguaggio si dimostra incapace di cogliere la singolarità inassimilabile di ciascun individuo e di fare emergere la dimensione indicibile del corpo, come è possibile allora comporre la propria storia? La risposta di Elsa Morante risiede nella voce: si ricorda che in *Aracoeli*, è proprio la voce della madre a innescare il pellegrinaggio e la narrazione di Manuele conducendolo fino a El Almendral, luogo del vuoto. Tuttavia, la voce di Aracoeli non serve per immergere Manuele in una disperazione ancora più profonda; al contrario, essa gli permette di recuperare i bei ricordi d'infanzia con la madre e di ristabilire il contatto con lo spagnolo, la lingua madre che poi gli consente di riscrivere la propria storia.

Nel suo libro *A più voci*, Adriana Cavarero afferma: «Quando vibra la voce umana, c'è qualcuno in carne e ossa che la emette. L'unicità non è una caratteristica dell'uomo in generale, bensì di ogni essere umano in quanto vive e respira»²². La voce, infatti, non è soltanto il veicolo materiale del linguaggio, ma incarna anche l'unicità individuale, distinguendosi in ogni persona per caratteristiche uniche come timbro, tono e intensità sonora.

A differenza del linguaggio, che veicola un Sapere universalistico e il *logos*, accessibile a tutti attraverso la ragione, la voce può trasmettere ciò che trascende il Sapere. Lacan, nel suo insegnamento, contrappone la verità al sapere, sottolineando che la verità risiede in ciò che è singolare, particolarizzato, quasi ermetico e impossibile da comunicare e simbolizzare²³. Così, oltre al linguaggio, la voce porta anche la verità di un corpo vivente e unico, nonché la verità del suo modo distintivo di interagire con il mondo esterno. Analogamente alla Madeleine di Proust, la voce potrebbe evocare sensazioni, istinti, ricordi, emozioni e impulsi che sfuggono all'ordine

²⁰ E. Zinato, *Letteratura come storiografia? : mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 180.

²¹ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Édition de La Martinière et le Champ Freudien Éditeur, 2013.

²² A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 10.

²³ J. Lacan, *Je parle aux murs*, Paris, Seuil, 2011.

simbolico, concetto proposto da Lacan per indicare il modo in cui il linguaggio struttura la realtà e le relazioni umane, fornendo un sistema di leggi, norme e regole che gli individui devono seguire. Questa verità inintelligibile del corpo costruisce un contro-discorso per qualsiasi ideologia che si proclami infallibile, assoluta, e detentrica della realtà.

Da questo punto di vista, *Aracoeli* potrebbe essere considerato come un romanzo che si articola sulla base della spontaneità pulsionale della voce, poiché la scrittura di Elsa Morante non mira a mettere in luce la realtà oggettiva del mondo o ad attribuire un senso alla storia personale del protagonista e alla macrostoria, ma si traduce nella rappresentazione di una realtà corporale e psicologica del narratore stesso. Ad esempio, verso la fine della sua narrazione, benché abbia recuperato, in un certo senso, la capacità di comprendere la lingua spagnola durante il viaggio per la Spagna, il protagonista è costretto a rinunciare alla facoltà linguistica per comunicare con la madre morta durante il loro breve incontro allo Zenit. È notevole che l'apparizione di Aracoeli, ormai trasformata in un «minuscolo sacco d'ombra»²⁴ quasi irriconoscibile, sia contrassegnata dalla sua «voce, strappata, mista di risa cortissime, [che] somiglia a un rantolo futile di animale»²⁵. In questa apparizione, Aracoeli sembra perplessa e chiede al figlio, «Quale lingua parli – non ti capisco»²⁶. Prima di svanire nuovamente, la madre lascia al figlio un ultimo messaggio: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire»²⁷. Al termine dell'incontro, Manuele percepisce che Aracoeli «manda un riso, tenero»²⁸: per lui, «questo è l'addio»²⁹. Come mostrato, è molto probabile che durante l'incontro, la comunicazione tra la madre e il figlio non si realizzi attraverso il linguaggio, ma piuttosto con la voce. L'ultima parola di Aracoeli è per Manuele una rivelazione del mistero più profondo dell'esistenza: non c'è niente da capire, perché sul Trono del Nostro Signore, non c'è che il vuoto; l'Universo è in sostanza un enigma eterno.

Dopo la sparizione di Aracoeli, Manuele dichiara, paradossalmente, che «questo incontro è stato una [sua] invenzione»³⁰. Questo suggerisce che ciò che il narratore ci descrive non appartiene all'ambito del Sapere, il quale serve a distinguere il vero dal falso attraverso il funzionamento della ragione; al contrario, l'incontro con la madre morta allo Zenit si rivela una realtà veridica e legittima esclusivamente per Manuele, situandosi così nella dimensione della verità. E questa verità dell'incontro ultraterreno non può essere catturata dal linguaggio senza essere etichettata come menzogna o delirio; solo la voce può rivelarla e convalidarla, perché, a differenza del linguaggio, la voce non mente né si piega alla dicotomia del vero e del falso.

²⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 307.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 308.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

L'autrice esprime la sua idea attraverso la voce narrante di Manuele che «l'intelligenza contaminata i misteri»³¹ e che «solo una morte prematura può [...] salvare la verità dell'assurdo contro i falsi della logica»³². Anche nel suo saggio intitolato *Sul romanzo*, Morante ribadisce questa posizione, attribuendo alle vicende fittizie del romanzo un valore di verità.

Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle “relazioni” umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà).³³

Per Elsa Morante, l'intera immagine dell'universo reale fornita dall'autore del romanzo non è finalizzata a confermare l'esistenza di una Storia oggettiva, in quanto la Storia costante e universale è solo un ideale irraggiungibile. L'unica storia accessibile è la realtà vissuta individualmente da ciascuno nella propria vita. Per questo motivo, nel suo ultimo romanzo *Aracoeli*, Morante ha scelto di rifiutare definitivamente il racconto ufficiale della Storia, focalizzandosi soprattutto su esperienze intime e corporali dei personaggi, come le pulsioni sessuali, gli sguardi ambigui, la sensazione della pelle e, infine, la voce. La voce, con la sua natura fisica e materiale, è capace di dire l'indicibile e di rappresentare l'irrappresentabile dell'individuo trascurato dal racconto ufficiale della Storia.

3. *La lingua madre: redenzione dalla mancanza di risposta sull'esistenza*

Appare essenziale chiedersi in che modo la voce possa permettere a un individuo di scrivere la propria storia e di trovare risposta alla propria esistenza di fronte al vuoto e al silenzio dell'Universo.

Nel romanzo di Morante, Manuele esplora l'origine del linguaggio legandola al corpo materno:

Con le sue prime nenie di culla (che furono, in realtà, il primo linguaggio umano da me udito) essa accompagna invariabilmente, in queste mie «rimembranze apocriefe» l'atto di porgermi il petto o di dondolarmi. E proprio la sua tenera voce di gola, intrisa di saliva, che mi ricanta all'orecchio quelle sue canzoncine di paese. Essa le mischia con certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti. E in queste, sembra che la sua lingua si scioglia a tenermi un discorso.³⁴

La voce, proprio come il latte, le lacrime o il sudore, proviene dal corpo. Emanata dalla madre verso il bambino, la voce materna si accompagna ai ritmi dei movimenti del suo corpo,

³¹ Ivi, p. 289.

³² Ivi, pp. 289-290.

³³ EAD., *Sul romanzo* in *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, vol. 2, pp. 1495-1520: 1498.

³⁴ ID., *Aracoeli*, cit., p. 13.

all'odore e al calore della sua pelle, ai suoi baci e alle sue carezze. Come il latte, essa non solo nutre la vita del bambino, ma ricrea un collegamento tra i due corpi separati al momento della nascita. Oltre al suo aspetto corporale, la tenera voce della madre forma per il piccolo Manuele il tessuto dei primi significanti che costituiranno poi il suo linguaggio.

In modo simile, la scrittrice francese Hélène Cixous ha coniato il concetto di *lingualatte* (*languelait*) nel suo libro *Entre l'écriture* a partire da un suo piccolo aneddoto d'infanzia: da bambina, Hélène non mangiava finché non sentiva la voce della madre e imparava a parlare proprio a tavola, nutrendosi sia di cibo preparato dalla madre che delle sue parole. Così, la piccola Hélène ha potuto accedere al linguaggio attraverso il godimento vocale. Con il concetto della *lingualatte*, la scrittrice francese intende valorizzare la dimensione fisica e corporale del linguaggio, evidenziando come la lingua materna – parlata con affetto nei primi anni di vita – trasmette non solo i significanti astratti, ma anche le particolarità di un corpo vivente a lei familiare.

Dans la langue que je parle, vibre la langue maternelle, langue de ma mère, moins langue que musique, moins syntaxe que chant de mots, beau Hochdeutsch, chaleur rauquedu Nord dans le frais parler du Sud. L'allemand maternel est le corps qui nage dans le courant, entre mes bords de langue, l'amant maternel, la langue sauvage qui donne forme aux plus anciennes aux plus jeunes passions, qui fait nuit lactée dans le jour du français. Ne s'écrit pas: me traverse, me fait l'amour, aimer, parler, rire de sentir son air me caresser la gorge.
Ma mère allemande à la bouche, au larynx, me rythme.³⁵

Si ricorda che anche nel *Paradiso* di Dante, l'origine del linguaggio viene attribuita al seno materno e associata al latte. Nel poema, quando il poeta si trova finalmente di fronte alla visione di Dio, denuncia l'imperfezione del linguaggio umano nel descrivere ciò che sperimenta davanti allo splendore divino, paragonandosi a un infante attaccato alla mammella.

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella.³⁶

In questo modo, la lingua madre, generata dal contatto con il corpo materno, viene collegata a un'esperienza trascendentale ed estatica che oltrepassa il linguaggio stesso. Nel passaggio citato di Cixous, la scrittrice racconta come il tedesco, lingua del Terzo Reich codificata da rigide norme disciplinari, risuonasse per lei come la musica più bella del mondo che le attraversava il corpo. Questa percezione deriva dal fatto che il tedesco era la lingua parlata dalla sua madre. Pertanto, al contrario di un'esperienza di castrazione simbolica che tenderebbe a normalizzare il soggetto, la piccola Hélène esperiva l'apprendimento del tedesco come una vivida esperienza sensoriale, piena di piacere per l'orecchio e la bocca.

³⁵ H. Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 31.

³⁶ D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di U. Bosco, G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 551.

Dal rapporto di Hélène Cixous con la lingua tedesca emerge il valore redentivo della lingua materna, che risiede nella sua capacità di riscrivere la storia personale di un individuo. Per Cixous, il tedesco, nonostante sia stato manipolato e alterato dalla propaganda nazista negli anni Trenta e Quaranta³⁷, non evoca le barbarie naziste di quell'epoca, ma piuttosto i ricordi felici con la madre. La madre di Cixous, un'ebrea tedesca esiliata in Algeria a causa delle persecuzioni del regime nazista, portava sempre con sé una memoria collettiva dolorosa. Tuttavia, è proprio il tedesco, la lingua materna sostenuta dalla voce affettuosa della madre, che restituisce alla piccola Hélène una verità di amore e di gioia, legittima solo per lei, in un contesto storico segnato da massacri e guerra.

In *Aracoeli*, anche i sussurri e le canzoncine che Aracoeli articola in spagnolo svolgono una funzione cruciale nel modulare il tono dell'esperienza vissuta e nel riscrivere le vicende per il protagonista. Questo si riflette chiaramente nel processo di apprendimento linguistico del piccolo Manuele.

Aracoeli, essendo un'immigrata, deve imparare l'italiano una volta stabilitasi a Roma e subito dopo inizia a insegnare la lingua al figlio con ciò che ha appena appreso. In questo modo, l'apprendimento della lingua si trasforma in un gioco divertente e gioioso tra madre e figlio:

dopo la mia nascita, raddoppiò l'impegno nella sua propria conquista della lingua italiana. E si può dire, così, che imparammo a parlare insieme: poiché, nel tempo stesso che imparava l'italiano, essa m'insegnava a parlare (di là mi proviene l'uso - che tuttora conservo - di raddoppiare le erre all'inizio delle parole). Presto io volli pure ingegnarmi a imitare i suoi volonterosi esercizi sul sillabario.³⁸

Come si può osservare, l'apprendimento linguistico del piccolo Manuele inizia proprio con l'imitazione dell'articolazione vocale della madre. Durante questo periodo, lo spagnolo, lingua materna e l'italiano, lingua paterna, coesistono liberamente e armoniosamente nella loro residenza clandestina, contaminandosi a vicenda a tal punto da fondersi in una nuova lingua ibrida.

Se un cane si affacciava col muso al nostro cancello, essa mi chiamava festante: «Mira! que bonito!» E quando passava un gregge di pecore, o un volo di storni: «Mira! mira! belli!» A tutte le ore, capitava sempre qualche bellezza di passaggio, da mirar. Ma le bellezze più belle, chi le teneva? Io! Dal naso agli orecchi al culillo alle dita dei piedi, non c'era luogo del mio corpo che lei non giudicasse perfetto. E tanto le piacevo, che a volte fra i suoi baci schioccanti mi dava dei morsetti innocui, dicendo che mi mangiava, e decantando i miei vari sapori. Le guance: manzane. Le cosce: pane fresco. I capelli: grappoletti de uvas. A guardare i miei occhi, poi, s'insuperbiva, come a un segnale gaudioso del suo grande sposalizio esotico:

los ojos azules
la cara morena.³⁹

³⁷ V. Klemperer, *LTI-Notizbuch eines Philologen*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1947, trad. it. di P. Buscagione, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina, 1998.

³⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 122.

³⁹ Ivi, p. 121.

Nel suo libro *La rivoluzione del linguaggio poetico*⁴⁰, Julia Kristeva introduce il concetto di «*chora* semiotica», riferendosi a una dimensione pre-linguistica che emerge nelle interazioni corporee tra madre e figlio e si posiziona tra la pura produzione vocale e la formazione di fonemi. Nel romanzo, la «*chora* semiotica» è evocata dai sussurri e dalle canzoncine in spagnolo che Aracoeli rivolge a suo figlio Manuele. Parallelamente, il «simbolico», un concetto ripreso da Jacques Lacan per indicare il processo di significazione che costringe il soggetto alla sottomissione alla legge paterna, è rappresentato dalla lingua italiana. La lingua ibrida parlata da Aracoeli e Manuele nella loro prima residenza è quindi un esempio di evoluzione linguistica che consente la coesistenza della «*chora* semiotica» e del «simbolico». In questo modo, l'italiano, che rappresenta il linguaggio composto da vari significanti e strutturato secondo rigide regole grammaticali, viene penetrato e perturbato dallo spagnolo, la lingua materna veicolata dalla voce affettuosa della madre. La lingua imperfetta e senza regole utilizzata da Aracoeli nel parlare con il piccolo Manuele evidenzia il fatto che non esiste un linguaggio perfetto, ideale e costante, sottolineando come il linguaggio astratto sia continuamente contaminato e infranto dalla dimensione vocale, corporale e materiale del soggetto parlante.

Pertanto, il linguaggio non può essere radicalmente totalizzante; ci sarà sempre un residuo di «dire» che sfugge al «detto». Porre l'accento sull'atto di dire piuttosto che sul contenuto del detto significa valorizzare non solo la voce della persona che parla, ma anche il suo corpo da cui essa proviene. Questo approccio permette di superare la dicotomia tra il vero e il falso, riconoscendo l'unicità irriducibile di ogni individuo e valorizzando la verità singolare che si manifesta nella sua storia personale.

In *Aracoeli*, la loro prima residenza clandestina viene chiamata «Totetaco» dal piccolo Manuele, un nome che nasce dalla lallazione del bambino durante le sue prime interazioni vocali-linguistiche con Aracoeli. Per il piccolo Manuele, che non comprende il significato di «clandestina», le quattro sillabe - To-te-ta-co - rappresentano proprio questa sua casa specifica, il suo insostituibile «nido»⁴¹, il suo paradiso terrestre caratterizzato dalla perfetta simbiosi corporea che ha vissuto con Aracoeli. «Totetaco» è una parola inventata dal bambino per se stesso, i cui effetti trascendono la semplice comunicazione, toccando profondamente il corpo e l'anima.

In queste quattro sillabe, che non possono essere condivise con nessun'altro, si cristallizzano tutti i momenti intimi e felici trascorsi tra madre e figlio nella loro cameretta. Questa parola non veicola un significato preciso né può essere spiegata attraverso altri significanti; essa parla di e per sé stessa, rappresentando un residuo che sfugge a qualsiasi categoria linguistica definita da aggettivi e sostantivi. In altri termini, «Totetaco» dice ciò che il linguaggio convenzionale non può dire.

⁴⁰ J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, trad. it. di S. Eccher Dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, *La rivoluzione del linguaggio poetico: l'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio, 1979.

⁴¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 13.

A differenza di Manuele, per gli altri membri della famiglia, «Totetaco» rappresenta un tabù, una memoria da cancellare. Questa parola, infatti, evoca l'origine vergognosa di Aracoeli e la nascita clandestina di Manuele. Considerare le quattro sillabe – To-te-ta-co – come un mero sinonimo della residenza di Monte Sacro significa focalizzarsi esclusivamente sul «detto», trascurando la dimensione fisica e relazionale del «dire» che questa parola porta con sé. Queste quattro sillabe, radicate nell'oralità fin dall'inizio, trascendono quindi il semplice significato letterale.

In questo senso, la parola «Totetaco» si rivela una riscrittura della storia personale di Manuele, poiché essa non si riferisce alla casa situata in «un quartiere periferico di Roma fittamente invaso da costruzioni di massa, tipiche della speculazione immobiliare»⁴², né alla residenza clandestina dove vive la famiglia di Manuele a causa della situazione irregolare della madre e del figlio. Piuttosto, essa evoca «una grande foresta»⁴³ favolosa e un luogo di «Eterno amore»⁴⁴. «Totetaco» svela, infatti, una verità che vale solo per il piccolo Manuele, una verità distaccata dalla sua nascita vergognosa e dagli eventi storici degli anni Trenta. Essa riguarda esclusivamente la carezza affettuosa di Aracoeli, l'odore fresco della sua pelle, il latte tiepido del suo seno, nonché i suoi baci, risate, sussurri e canzoncine. Così, per Manuele, rimane sempre «Totetaco», sinonimo di amore puro che resiste all'insostenibile assurdità dell'esistenza.

Nella sua conferenza *In cammino verso il linguaggio*⁴⁵, Heidegger sostiene che il pensiero del poeta può essere letto direttamente nel suo dire poetico senza bisogno di ricercare un sapere esterno per tradurlo. In effetti, nella poesia non c'è nulla da tradurre. Si tratta piuttosto di ascoltare e leggere ciò che il poeta esprime, restituendolo alla provenienza da cui si è sviluppato. In questo senso, la poesia non può dire altro che se stessa; non serve a formulare giudizi basati sulla distinzione tra il vero e il falso, né mira alla ricerca di un senso; al contrario, dichiarando incessantemente «Io sono ciò che sono», la poesia conduce sempre alla rivelazione della cosa in sé. Quindi, il vero valore della poesia risiede proprio nell'atto del dire e nella musicalità che ne risulta. Da questo punto di vista, la parola «Totetaco», arricchita dai sussurri e canzoncine di Aracoeli, incarna proprio il dire poetico, poiché non si traduce, ma si autodefinisce. Essa permette a Manuele di confermare l'esistenza dell'amore eterno che ha vissuto nei suoi primi anni, offrendogli un possibile riscatto per affrontare le sfide adulte nonché il gran Male storico.

⁴² Ivi, p. 115.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, G. Neske, 1959, trad. it. di A. Caracciolo, M. Caracciolo Perrotti, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 2014.

4. *La voce dell'altoparlante: simbolo del nuovo fascismo*

In *Aracoeli*, la narrazione dei ricordi non segue una logica temporale lineare; è invece spinta e guidata dalla voce narrante di Manuele, che risuona costantemente con quella riemergente di sua madre. Poiché la voce è intrinsecamente spontanea, libera e pulsionale, la narrazione assume una struttura basata su una temporalità multidirezionale.

Oltre alla temporalità non lineare del flusso dei ricordi, il romanzo presenta anche una temporalità lineare, che struttura la narrazione del viaggio reale del protagonista. Lungo questo secondo filo temporale emergono numerosi altri riferimenti alla voce. Tuttavia, la voce che Manuele percepisce durante il suo viaggio reale ha un significato opposto alla voce di Aracoeli che gli riappare.

Una delle voci più significative che Manuele ascolta è quella dell'altoparlante, essa bombarda incessantemente le sue orecchie e il suo cervello, a tal punto che lui inizia a considerare l'altoparlante come il nuovo Dio della sua epoca.

ALTOPARLANTE, del resto, vale per un sinonimo di Dio. L'Altoparlante! Presente in ogni luogo. Si direbbe che gli umani rifiutano, oggi, il Dio che parlava il linguaggio del silenzio. In tutte le loro azioni quotidiane: lavarsi, nutrirsi, lavorare, accoppiarsi, camminare o star fermi; e dovunque: nelle case e nei caffè, negli alberghi nei bordelli e negli asili, nelle carceri e negli uffici, nelle automobili e nei treni e negli aerei; dovunque e sempre, individui e masse; vivono soggetti a questa Maestà elettrica, rimbambita e sinistra, infuriante nelle sue casse di plastica da cui escono «lampi e voci e tuoni». E un ultimo Dio del pianeta industriale, forse teso a vendicare la furia assordante delle fabbriche imitandone la degradazione e lo strazio.⁴⁶

Nel 1975, la voce dell'altoparlante è onnipresente, ossessiva, ripetitiva e monotona. Si tratta di una voce artificiale che non proviene da un corpo vivente e singolare, ma da una macchina fredda. Pertanto, questa voce è priva di corporeità e si manifesta come l'incarnazione del bombardamento di simboli, slogan politici e pubblicitari, iscrivendosi nel registro del discorso di potere. Tale discorso, imposto e pervasivo, è vuoto e corrotto, privo di affettività corporea. L'onnipresenza dell'altoparlante funziona come un comandamento assoluto, ineludibile per tutti gli individui.

In realtà, l'altoparlante è stato uno strumento cruciale della propaganda del regime fascista. Durante il Ventennio, per raggiungere il maggior numero di persone, i discorsi di Mussolini venivano trasmessi via radio e amplificati dagli altoparlanti in tutte le piazze d'Italia. Così, la voce dell'altoparlante, che invade ogni spazio, diventa un chiaro simbolo del potere fascista.

Inoltre, l'immagine dell'altoparlante che riempie le orecchie della gente negli anni Settanta potrebbe essere considerata anche come un riflesso della critica di Pasolini sulla televisione. Per Pasolini, amico stretto di Elsa Morante, nell'Italia del dopoguerra, particolarmente negli anni Sessanta e Settanta, appariva un «nuovo fascismo», la cui forma di oppressione e omologazione

⁴⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 127-128.

è più sottile e insidiosa rispetto al fascismo tradizionale. Questo nuovo potere, che si impone attraverso un comandamento edonista, è un potere cieco e senza volto, celato dentro i beni di consumo. Pasolini sostiene che il nuovo fascismo stia conducendo una vera e propria mutazione antropologica nella civiltà moderna. Se il fascismo tradizionale mirava a omogeneizzare gli individui tramite censura, violenza, terrore e guerra, il nuovo fascismo realizza questo scopo attraverso l'edonismo, il consumo esacerbato dei prodotti industriali e la ricerca incessante di comfort e benessere, producendo masse profondamente conformiste e uniformate.

In un articolo del 1973 intitolato *Acculturazione e acculturazione*, Pasolini sottolinea che la televisione rappresenta il mezzo più efficace del nuovo fascismo:

Non c'è dubbio [...] che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo. Il fascismo [...] non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre...⁴⁷

Nel romanzo di Morante, l'altoparlante, descritto come l'ultimo Dio della terra industriale che non tace mai, funge da variante della televisione pasoliniana. La voce vuota dell'altoparlante segue il protagonista lungo tutto il viaggio fino alla sua destinazione. Giunto a El Almendral, Manuele scopre che la voce dell'altoparlante ha colonizzato persino questo piccolo villaggio andaluso, ormai deserto.

Nell'opera di Elsa Morante, «il Sud della Spagna simbolizza la terra selvaggia, non ancora corrotta dai vertiginosi e devastanti ritmi della Storia e del Progresso»⁴⁸. Quest'ossessione per il Progresso e lo Sviluppo della civiltà moderna si fonda a sua volta proprio sulla credenza nell'accessibilità di un Sapere assoluto e nell'universalità della scienza. In un altro suo saggio, Pasolini critica «la smania [...] di attuare fino in fondo lo “Sviluppo”»⁴⁹, il quale è il tratto distintivo del potere neofascista «ancora senza volto»⁵⁰. Nel romanzo, le canzoni e le poesie andaluse, espresse dalla voce tenera di Aracoeli, rappresentano proprio un confine al fanatismo del Progresso e dello Sviluppo, che, a lungo andare, divora la coscienza dell'umanità moderna, poiché la voce materna richiama incessantemente la verità che sfugge all'assimilazione e all'inglobamento da parte del Sapere. In linea con le idee del suo amico Pier Paolo Pasolini, Morante afferma esplicitamente che «la realtà non ha bisogno di prefabbricarsi un linguaggio: parla da sola»⁵¹.

In *Aracoeli*, si osserva un'altra voce vuota e assurda del discorso di potere, oltre a quella dell'altoparlante. Il viaggio del protagonista coincide con gli ultimi giorni di Franco, il dittatore della Spagna, che è sul punto di morire. Durante tutto il suo percorso, Manuele sente parlare

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Torino, Garzanti, 1975, p. 30.

⁴⁸ E. Martínez Garrido, *I romanzi di Elsa Morante*, Lugano, Agorà & co., 2016, p. 175.

⁴⁹ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 54.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ E. Morante, *Pro e contro la bomba atomica* in EAD., *Opere*, pp. 1537-1554: 1554.

del Generalissimo Franco ovunque, poiché lui si trova in uno stato di incertezza e non è chiaro se sia ancora vivo o già morto. Nei discorsi dei passanti che Manuele origlia, il dittatore spagnolo è percepito come un morto vivente, mantenuto artificialmente in vita da interessi politici, economici o dinastici. In questo contesto, Franco viene trasformato da persona in carne e ossa in un simbolo, perdendo così la dimensione corporea e relazionale della sua esistenza. Questo riafferma il fatto che il sistema simbolico del linguaggio e il Sapere non possono abbracciare completamente la realtà del mondo; nessun discorso di potere né ideologia può fornire una risposta esaustiva alla macrostoria o alla storia personale degli individui, che vivono nella carne il procedimento della Storia.

In conclusione, ci si interroga spesso su come sia possibile vivere una vita schiacciata dall'insostenibile peso dell'esistenza. In *Aracoeli*, Elsa Morante cerca di dare una risposta a questa domanda attraverso la voce materna. Il protagonista quarantenne, Manuele, viaggia in Andalusia, sperando di riunirsi con la madre defunta, che potrebbe fornirgli una risposta sulla sua vita insoddisfatta e sul turbolento contesto storico del Novecento. Questo viaggio, scatenato dalla voce fisica di Aracoeli, lo porta a confrontarsi con un vuoto esistenziale ancora più radicale. Tuttavia, nel romanzo, è proprio la voce della madre che emerge come un possibile mezzo di redenzione, offrendo a Manuele una nuova prospettiva su come affrontare l'assenza di risposta e il silenzio dell'Universo. Iscrivendosi nell'ambito della corporeità, la voce porta con sé l'irriducibile unicità di ogni individuo, la quale, a sua volta, smentisce la credenza in un Sapere completo e universalistico. Attraverso un incontro a Zenit che trascende il linguaggio verbale, Aracoeli trasmette, sempre con la voce, a suo figlio un messaggio cruciale: non c'è niente da capire, non c'è nessuna risposta universale; bisogna quindi trovare un modo di riscrivere la propria storia e di legittimare la propria esistenza. Così, la voce materna è diventata l'ultimo riscatto per Manuele, poiché con il ritorno della lingua madre, sostenuta a sua volta dalla voce materna, riesce a recuperare le memorie felici d'infanzia e l'amore materno, costruendo così una storia che autorizza la sua stessa esistenza. Inoltre, nel romanzo, sono apparse anche altre voci totalizzanti o ingannevoli che simbolizzano il potere del nuovo fascismo del dopoguerra, ma come mostrato, solo la voce, piena di corporeità e di relazionalità, potrebbe servire come resistenza.