

TATIANA CIOCI

Universitatea de Stat din Moldova
(Chișinău)

**ELSA MORANTE: MATERNITATEA
GÂNDULUI ȘI MATERNITATEA OMULUI.
MEDITAȚII PE MARGINEA UNUI
SUBIECT ONTOLOGIC**

Cel din urmă roman din CV-ul terestru al Elsei Morante este *Aracoeli* (1982). Biografii scriitoarei și criticii literari, care au cunoscut-o personal în timpul vieții, consemnează evenimentele „misterioase”, care au precedat și au însoțit scrierea acestui roman: despărțirea de Alberto Moravia, o banală fractură a femurului care o imobilizează într-o clinică din Zürich, un suicid ratat, urmat de o operație pe creier, ca rezultat al hidrocefaliei produsă de asfixierea cu gaze, solitudinea, disperarea, trăirea exasperantă a îmbătrânirii corpului, „ca o explozie a unui uragan, cu atât mai teribil, cu cât apropierea furtunii a fost silențioasă; acest uragan răvăși corpul Elsei, îl alteră, îl transformă, îl detronă, cedându-l unei persoane în care Elsa nu s-a recunoscut niciodată pe ea însăși. Mai ales unei persoane pe care Elsa nu o iubea. (...) Transformarea propriului corp s-a dovedit a fi mai puternică decât ea; și atât de monstruoasă, atât de neverosimil de configurat în ochii proprii, nu doar ca o pistă, un indiciu, o enigmă de interogată, ci ca o oglindă care îi restituia o culpă refulată, prea lungă vreme refulată. O veche rană se redeschise odată cu primele simptome ale senectuții corpului Elsei și concentra asupra sa fiecare gând, ca unică experiență netrăită, ca unică divinitate căreia nu i-a fost sacrificat: maternitatea renegată și ofensată.” [1, p. 196]. Pătrunzând atât de adânc în „fiziologicul” Elsei Morante, Cesare Garboli pune degetul pe o rană tipic feminină, o rană care nu a constituit sursa durerii edificatoare de ontologie a niciunui creator masculin, genial sau serial, de la Platon încoace: culpa de a naște gândul în loc de a naște omul. În întreg tezaurul culturii, nu există un corespondent masculin (paternitatea gândului / paternitatea omului) al acestei psihodrame înrădăcinate în subconștientul creatoarelor femei: maternitatea gândului / maternitatea omului. Încredințat unui „fiu” imaginat, dar niciodată avut, tragicul monolog din *Aracoeli* este o crudă răfuială a scriitoarei cu ea însăși, dar și cu teribilele imagini feminine pe care mitologia și cultura le-a consemnat modernității. În ciuda rigorii psihanalitice, *Aracoeli* este un document psihanalitic iconoclast și iconostrof, plin de amărăciune și deprimare privite cu o supremă luciditate metafizică și caracterizat de o remarcabilă absență a locurilor comune ale metafizicii, al căror bilanț e redus la o unică și fatală esență: amorul etern pentru corpul mamei din care am fost smulși. Emanuele, protagonistul narator, este un bărbat de patruzeci și trei de ani, otrăvit de angoasa existențială, un mizantrop morfinoman, homosexual și un ratat superior condamnat la o „respingere fără remediu”, care întreprinde o călătorie reală, dar nu mai puțin delirantă pentru aceasta, la El Almendral, țara de origine a mamei sale andaluze, Aracoeli, ce corespunde unei reînțarceri într-un trecut apocrif, în corpul mamei. Ce s-ar mai fi putut adăuga la tema angoasei existențiale după miile de pagini scrise de Kafka, Ionesco, Beckett, Adamov, Vian, Frisch, Camus, Sartre ș.a.? Venit pe urmele întrebărilor sfâșietoare ale unui Estragon, Molloy, Béranger, Lucky sau Ubu Roi, Emanuele are toate atributele insului masacrat de angoasa morții, a vieții, a responsabilității, a culpei fără vină, a alienării, a vidului și a nonsensului existențial. Cauza disperării lui Emanuele conține răspunsul la toate aceste obsesii atemporale ale omului melancolic în sens aristotelian, ca rezultat al „supraabundenței de umanitate.” Iată „portretul său robot” efectuat cu mare precizie de

Julia Kristeva în *Soleil Noir*: „Tristețea este semnalul unui eu primitiv rănit, incomplet, vid. Un asemenea individ nu se consideră lezată, ci atins de un defect fundamental, de o carență congenitală. (...) tristețea lui va fi mai curând expresia cea mai arhaică a unei răni narcisiste imposibil de simbolizat, imposibil de numit, atât de precoce, încât orice agent exterior (subiect sau obiect) nu-i poate fi referit. Pentru acest tip de deprimat narcisistic, tristețea este de fapt singurul obiect: ea este, mai exact, un ersatz al obiectului de care e atașat, pe care-l domesticește și mângâie în locul altuia. În acest caz, suicidul nu este un caz de război camuflat, ci o reuniune cu tristețea, dincolo de ea, cu această imposibilă iubire, mereu intangibilă, mereu în altă parte, ca promisiunea neantului sau a morții. (...) datorită acestui atașament arhaic, depresivul are impresia că este privat de un bine suprem imposibil de numit, de ceva nereprezentabil, pe care poate numai o devorare ar putea să o figureze, o *invocație* s-o indice, dar niciun cuvânt nu o poate semnifica.” [2, p. 21-23].

Indicibilul, nenumitul despre care vorbește Kristeva provine de la faptul că rana narcisistă a deprimatului este premergătoare limbajului și deci anterioară simbolizării prin cuvinte. În acest sens, meritul romanului morantian, constă în invenția lexicală capabilă să exprime senzațiile proteiforme ale unei „nostalgii uterine”, să descifreze mesajele cifrate ale unei existențe „subacvatică”, ale unei ancestralități biologice provenite din „oceanul placentar.” Contrar atâtor Uliși ai modernității, voiajul gnoseologic al lui Manuele este o reconstrucție a „amintirilor apocrife” despre „flora onirică,” „bacilul vizionar,” „celulele beatificate,” „protoplasma,” „impulsurile endogene,” „repausul afazic” și „starea preagonică,” apoi „talazurile apocaliptice” ale aruncării pe lume: „patruzeci și trei de ani în urmă, patru noiembrie, orele trei după amiază. Este ziua și ora nașterii mele, a primei mele separări de ea, când niște mâini străine m-au smuls din vaginul ei pentru a mă expune ofensei lor. Și s-a auzit atunci primul meu plâns, acel plâns tipic mielului, care, după părerea tâmpită a medicilor, n-ar avea un alt sens decât cel fiziologic. Eu sunt sigur că plânsul meu a fost unul adevărat, de luptă disperată: eu nu vroiam să mă separ de ea. Cred că știam deja atunci că acelei prime separări sângeroase îi va urma o alta, și alta, până la ultima, cea mai sângeroasă. A trăi înseamnă: experiența separării. (...) În realitate, eu n-am încetat niciodată s-o caut, și opțiunea mea a fost, încă de atunci, aceasta: a reintra în ea.” [3, p. 19].

Căderea în lume dezvăluie structura existențială cea mai profundă a ființei umane, de care sunt legate toate celelalte angoase ontologice. În fond, arhetipul morantian al relației ființei cu neantul este complementar celui heideggerian și reconductibil la aceeași finalitate: a învăța experiența morții (*être-pour-la-mort*) înseamnă a învăța experiența separării (*être-pour-la-séparation*), care începe prin ieșirea din cavoul uterin și sfârșește prin întoarcerea în cavoul funerar. Și ce efecte ar avea această nostalgie a uterului asupra chimiei interne a angoaselor existențiale? Întreg corolarul de postulate privind vacanța autorității, tirania vieții instituționalizate, degradarea sistemului de comunicare, alegerea și responsabilitatea, aprehensiunea realului, condamnarea la libertate, damnarea sisifică, înstrăinarea și moartea converg în privilegiul exorbitant al mamei de a fi începutul și sfârșitul a toate câte sunt. Filosofic, se înregistrează două responsabilități ontologice ale femeii în raport cu ființa (pro)creată: generarea celuilalt și excesul de dăruire de sine pentru celălalt. Cât privește psihanaliza, aceste forme de responsabilitate anulează legătura crucială dintre anxietatea de castrare și evenimentul psihic care, considera Freud, joacă rolul de „nucleu al tuturor nevrozelor.” Descrierea pe care Freud a făcut-o complexului lui Oedip, parțial psihologică și preponderent mitologică, se bazează pe frica fiului de a fi castrat de tată ca răspuns la dorința lui sexuală pentru mamă. Nașterea este însă o separare biologică anterioară amenințărilor paterne, ea prevalează asupra tuturor celorlalte temeri și sfârșește prin a deveni o angoasă dominantă. „Cazul” lui Emanuele e „atipic,” după cum se autodiagnosticează el însuși. În amintirile lui apocrife nu transpare niciun tată, mai mult chiar, el nu concepea că „tații ar fi fost necesari și inevitabili pe pământ.”

Realitatea freudiană e înlăturată de statura fizică a celor doi „luptători” – tatăl și fiul – „prea diverse erau măsurile noastre pentru a se adapta unei confruntări sau, cu atât mai puțin, unei competiții,” „nicio amenințare nu venea din partea lui. Din contra, corpul mitic pe care i-l presta Aracoeli extindea și asupra mea demnitatea sa grandioasă”. Reconstrucția psihanalitică a întâlnirii lui Emanuele cu *II Comandante* e lipsită de rezonanța peniană (freudiană) a „pumnalelor și coaselor”: „Între mine și el se stabili imediat – în locul unui afect carnal – o silențioasă concordanță: poate chiar în virtutea comunei noastre pasiuni pentru Aracoeli. E absolut sigur că amorul nostru imens și exclusiv pentru aceeași femeie era, pentru noi doi, un motiv de recunoaștere, și nu de contestare.” [3, p. 134]. Morante exacerbează în mod evident cultul mamei, făcând să renască imaginarul niciodată simbolizat al atotputerniciei htonice a Marii Mame (corpul mitic), dar nu pentru a-i sărbători triumful, ci pentru a-l substitui unui Dumnezeu mut și arbitrar omorât prin excesul de simbolizare. „Voiajul de dragoste” al lui Emanuele în „țara de origine” a mamei sale se configurează ca o călătorie înapoi, spre „origini,” spre viscerele materne (cromatica drapelului spaniol – roșu și galben – și preponderența galbenului nisipurilor și a roșului trandafirilor, o țară văzută ca „o grădină de portocali” și un paradis al vacanțelor estive, sugerează „repaosul afazic” și culorile lichidului intrauterin), unde descoperă „o cavernă de mistere minunate și de tenebre crude,” „o vatră de morbidități” în care „sălășluiește Dumnezeu”. „Călătoria de dragoste” devine în mod inevitabil o „călătorie a urii,” căci din interiorul dezolant al acelei „caverne pietrificate” îl pândește privirea ucigașă a Gorgonei pe care Emanuele, biet Perseu fără scut, nu o poate decât acuza: „Greșeala ta de neiertat a fost aceea de a mă fi generat. Cu atât mai gravă cu cât, ignorantă și nesocotită, tu n-ai prevăzut efectele funeste ale creației tale. Necunoașterea legilor este un delict. (...) Moartea (căreia tu m-ai hărăzit născându-mă) e sadică și carnivoră prin natura sa.” [3, p. 103]. Metafora acvatică a „oceanului placentar” în care se oglindește Emanuele îi restituie imaginea funerară a unui „Narcis încărunit,” sortit decrepitudinii și morții. Iată o formidabilă corespondență masculină a masochismului feminin: dacă femeia se complăce în suferință din cauza penisului introiectat în ea, bărbatul (Emanuele) e masochistul prin excelență din cauza „feminității” sale incarnante, care îl leagă de „natura” mortală a femeii, făcându-l muritor, ca și ea. Peisajul existențial în care se mișcă Emanuele este exact inversul grădinii edenice (paradisul pierdut al copilăriei) pe care spera să o regăsească demarând motorul acestei „mașini de căutare a sensului”. Turismul fiului în „străinătatea” legendară a mamei” convertește toposul mitic al coborârii în infern într-o transcendentalitate absurdă și dureros infirmată. Răspunsul adus de acest Enea al (post) modernității din Hadesul viscerelor materne e dezolant: „dar ce-ai fi vrut să înțelegi, *niño*? Nu e nimic de înțeles.” Colapsul existențial al fiului capătă dimensiuni apocaliptice: „Era mai bine dacă mă avortai, sau mă sufocai cu mâinile tale la naștere, în loc să mă fi hrănit și crescut cu dragostea ta perfidă, ca pe o vită destinată măcelului. (...) dacă ai fi studiat științele pozitivistice ale sufletului, ai fi putut, cel puțin, să-ți recunoști crimele materne.” [3, p. 100]. Delirul hermeneutic al simbolului Madonei cu copilul Iisus (*Sacra Maternità*) destramă și această ultimă făgăduință de pietate. Cruzimea Tatălui Ceresc, care își hărăzește propriul fiu mântuirii pe cruce, merge mână în mână cu indolența maternă, care îi ascunde, prin dragoste și povești consolatorii, tragicul sfârșit care îl așteaptă. Rămasă pură experiență biologică, realitatea maternală a originii vieții nu s-a bucurat în religia creștină de o simbolizare spirituală comparabilă cu primordialitatea sufletului (patern), fiind fantasmată fie ca o gestație imaculată, care exclude sexualitatea maternă și conduce la o idealizare căreia nici o femeie nu-i poate corespunde (masochism), fie ca un păcat abominabil și repulsiv, pentru care corpul purtător de viață a fost obiectul constant al procedurilor teologice de deculpabilizare (sadism). Desublimarea maternității

sacre întreprinsă de Morante prin figura ambivalentă a lui Aracoeli – „carne în floare” și „obiect de pedeapsă” – este apoteoza aspectului religios deformant al maternității.

Întrebarea care-l preocupă pe Emanuele nu este, prin urmare, una tipic oedipiană (cine sunt?), ci una mult mai dramatică și determinantă pentru *ființă*, întrucât e legată de *ființare*. Dincolo de orice raport de iubire sau de dușmănie, proximitatea mamei procură uitarea morții și pune pecetea oricărei finalități: „De la Napoleon, la Lenin și la Stalin, și până la ultima prostituată, la idiotul mongoloid, la Greta Garbo și la Picasso, și la câinele vagabond, aceasta e, în realitate, unica întrebare perpetuă adresată de orice ființă vie altei ființe vii: „vă par frumos? Eu, care îi păream *ei* cel mai frumos?”. Și, astfel, fiecare își exhibă propriile frumuseți: așa se explică toate disperatele noastre vanități. Ambițiile publicitare ale divelor și încruntarea generalilor, și puterile, și finanțele, și kamikaze, și alpiniștii, și echilibriștii; și orice țintă atinsă, orice record („Pentru *ea*, eu eram primul dintre toți”). (...) Tot pentru aceeași întrebare, sau laudă, sau pretenție, se încredințează suplicului și crucii, și sadismului, și algomaniei, și jafului, și nimicirii. Nimeni nu poate evita condamnarea nașterii: într-un singur moment te smulg din uter și te aruncă pe pământ. Și cine ar putea să se adapteze pe un teritoriu comun, unde i se dispută orice îmbucătură și orice adăpost, după ce a fost oaspetele aceluia cuib și nutrit de acel fruct gratuit?” [3, p. 108].

Nu există în meandrele analizelor lui Emanuele nicio manifestare a făpturii materne, doar vorbire, debordare, venire la lumină a ceea ce n-a venit niciodată pe deplin la lumină, ocultare și mai secretă decât cea acoperită de tăcere. Fantoma eternului feminin – Aracoeli. Păstorită. Hidalgă. Sfântă. Prostituată. Moartă. Imortală. Victimă. Tirană. Păpușă. Zeiță. Sclavă. Mamă. Fiică. Balerină. – traversează această carte de la un capăt la altul. Concetta D'Angeli notează în *Leggere Elsa Morante* că numele Aracoeli nu există în limba spaniolă (există Araceli, cu diminutivele Celina sau Celona), în schimb există la Roma o biserică foarte populară, Ara Coeli, dedicată Sfintei Maria: „Aracoeli este un altar al Cerului care adună în numele său comprezența oximoronică a divinității efective pe care Aracoeli o posedă prin paradisul din Totetaco și răsturnarea demonică realizată în acțiuni abjecte și contrastante cu numele celest în timpul ultimei părți a vieții.” [4, p. 74]. Duplicitatea fundamentală a figurii materne și a structurii de profunzime a romanului e fondată pe contradicția ireconciliabilă dintre natură și cultură. Viața lui Emanuele e împărțită în două faze majore: copilăria fericită petrecută cu Aracoeli (până la patru ani) într-o vilă sordidă din cartierul Monte Sacro (Totetaco, în articularea infantilă a lui Manuele) și copilăria din vila rezidențială din „cartierul de sus” după legalizarea relației cu *Il Comandante*. Provenită din spațiul mitic al unei insule din marea Almeriei (El Almendral), străină prin limbă și obiceiuri culturii italiene, inferioară ca stare și clasă socială, diversă ca spiritualitate (cultura andaluză, mixată cu fondul arab, e privită ca o formă barbară de cultură), incultă, ignorantă, dar foarte frumoasă și protestatară (refuză să-și taie pletele lungi și răsfirate pe umeri, ca semn al personalității sale libere, nesupuse, și să-și acopere capul în biserică), istoria lui Aracoeli amintește de vestita magiciană din Colhida, fugită cu Iason în civilizația înfloritoare a Corintului. „Povestea romanțată” a dragostei ei cu *Il Comandante* sporește analogia cu mitul Medeei: aflat într-o misiune militară, locotenentul de marină Eugenio Oddone Amedeo (*Il Comandante*) o cunoaște pe Aracoeli Miñoș Miñoș și, „în pofida atâtor diferențe,” se aprinde între ei o „pasiune incandescentă,” „subită” și „definitivă.” Conform fanteziilor surorii locotenentului, mătușa Monda, Aracoeli traversează marea „până la Livorno (sau la Spezia) ascunsă pe nava de război a tatălui meu, cu complicitatea echipajului.” După ce o aduce în Italia, *Il Comandante* o instalează într-o casă din cartierul Monte Sacro, unde frumoasa barbară este supusă unui intens tratament civilizatoriu: învățarea limbii italiene, utilizarea instalațiilor sanitare, a periutei de dinți, a portjartierelor, a fierului de călcat și a aragazului, e dezvățată să sufle în supă, să muște mărul cu dinții și să se scarpine în cap cu furculița. Ca și în cazul Medeei, „exotismul” lui Aracoeli, mistica sa credință în

talismane și fizionomia sa, care era cea a „naturii intacte,” sunt privite în anturajul burghez al locotenentului cu o „indulgență superioară” și o „bunăvoință seniorială.” Imaginea sanctificată a maternității provine din perioada Totetaco (Monte Sacro), când Aracoeli, *natură nedeformată*, întruchipează fantasma gestației purificate de sexualitate: „Pentru ea, coitul era un soi de act magic – un tribut cuvenit soțului, ceva de genul săruturilor cuvenite lui Dumnezeu. Ea i se abandona tatălui meu nu pentru plăcerea simțurilor, ci prin consimțământ și încredere. Tot ce venea de la el îi părea benefic și, într-o oarecare măsură, sfânt. (...) existența lui Aracoeli la Totetaco se nutrea, ca cea a unui arbore, din două substanțe vitale: o limfă pe care rădăcinile sale o sorbeau din pământ și o tensiune îndreptată spre luminoasă energie solară. Prima, era prezența mea. Cealaltă, era așteptarea tatălui meu.” [3, p. 120]. „Limfa pământului” indică esența htonică, aspectul nocturn și obscur al suveranității materne, în timp ce „tensiunea solară” este o manifestare a luminii diurne penetrante (care face lucrurile manifeste) și fecundatoare a paternității imperiale. Refigurarea mitologică a cuplului Medeea/Iason (matriarhat / patriarhat) identifică o zonă intermediară cerului și pământului reprezentată, în iconografia creștină, prin figura Fecioarei Maria. În pseudomemoria lui Emanuele, chipul lui Aracoeli primește contururile Madonei cu pruncul în brațe, însă imaginea nu este directă, ci „înramată” în pătratul oglinzii care o răsfrânge: „se vede în ea, așezată într-un fotoliu de piele galbenă-aurie, o femeie ținând la piept un sugar. Ea își reazemă piciorul nud de pat, iar pe podeaua acoperită de un covor francez se vede un botoșel întors pe dos. Nu disting bine hainele ei (un capot lung, de culoarea brocartului?), dar recunosc modul său de a-și acoperi pieptul, evitând dezgolirea lui, având grijă să-i iasă în afară doar vârful mamelei, cu o pudoare de-a dreptul comică, a uneia care se rușinează până și de propria sa odraslă. Suntem, de fapt, numai noi doi în cameră. Sugarul cu căpșorul brunet, care stă cu ochii ridicați spre ea, sunt eu”. [3, p. 11]. „Stadiul oglinzii” (Lacan) fixează corpul matern în care copilul își identifică propria imagine ideală, anticipând discrepanța dintre această viziune globală și jubilanță a formei corpului său și „statura” precară pe care o va regăsi ulterior în realitate și care îi va procura alienarea eu-lui și ura (invidia) față de un ideal imposibil de atins.

Deteriorarea treptată a „naturii” feminine începe, în mod paradoxal (sau normativ), tocmai odată cu punerea ei sub custodia legilor culturii patriarhale. După nașterea fiului, *Il Comandante* se căsătorește cu Aracoeli și o introduce, cu acte în regulă, în mediul său burghez. Aracoeli se mută în „cartierul de sus,” urcă pe tocure și în ochii lumii (devine doamna colonel), învață să deosebească un *renard argenté* de un *renard bleu*, sau un *chemisier* de un *tailleur*, renunță la credința că pământul ar fi un disc plat suspendat între infern și paradis, începe să combine corect ingredientele unui cocktail, să mimeze o ținută mondenă și să citească reviste ilustrate pentru femei și gospodine, a căror calitate era „garantată” de opinia autoritară a soțului. Asociată naturii și proceselor ei gestative, Medeea andaluză este pusă la adăpostul domesticului, unde este supravegheată, cultivată și transformată în obiectul fetișizat al dorințelor și fantasmelor bărbatului-colonel. Dar confruntarea cu virtuțile culturii androcentrice are un impact devastator nu doar asupra ființei sexuate din punct de vedere social, ci și asupra ființei sexuale din punct de vedere biologic. Ca orice dispozitiv al puterii, care nu poate fi decât abuziv, „domesticirea” și „pedagogizarea” lui Aracoeli urmărirea raportarea conduitei ei sociale la normele culturale în vigoare (dominante), dar efectele acestei instrumentalizări au repercutat în anatomia corpului său „natural” și „armonios,” afectându-i creierul, simțurile și „mașinăria reproductivă.” Carina, fetița născută în splendoarea „regală” a vilei din cartierul rezidențial, moare înainte să fi împlinit două luni, din cauza unei deficiențe congenitale a glandei suprarenale. Reacția mamei în fața corpului neînsuflețit al fiicei abia născute traduce furia dezlănțuită a materiei primordiale: „auzind-o de afară, părea o invazie de câini turbați sau de fiare și spectacolul era teribil. Cădea și se ridica, și iarăși cădea, târându-se pe mâini și pe picioare ca o bestie.”

[3, p. 203]. Dizgrația lui Emanuele are și ea o cauză reperată în sexualitatea culturii. Gloria maternă a lui Aracoeli, susținută de laudele și mirarea trecătorilor la vederea „minunii de copil” generat de ea, este profund rănită în momentul când un oculist „necromant îmbrăcat în alb” îi pune lui Emanuele pe nas lentilele de miop-prezbit: „Ea mă scruta cu o violență care, s-ar putea spune, nu era dictată de voința ei, și trăsăturile ei erau descompuse, aproape îmbătrânite de uimire și deziluzie, de parcă ar fi descoperit o trădare. De fapt (cred eu), pentru prima oară în viața noastră ea mă vedea urât. (...) În realitate, pe tiparul primitiv al feței mele, de care ea era atât de îndrăgostită, începea deja să lucreze acel deget obscur și malign care trebuia să mi-l deformeze fără remediu, întru eterna mea dizgrație.” [3, p. 175]. Obiect intelectual prin excelență, ochelarii (pe care Aracoeli îi numește, la masculin, „un ochelar”) sunt un echivalent al falosului care penetrează pentru a cunoaște, favorizând astfel pulsiunea epistemofilică a eului și dezvoltarea sa pe calea cunoașterii. Cu ajutorul ochelarilor, Emanuele învinge miopia (prezentul) și prezbitismul (viitorul), distrugând astfel (orice cunoaștere-penetrație este distrugătoare) iluziile imaginii totale din „oglinză.” Ticul său nervos de a-și scoate ochelarii va fi o încercare disperată de reîntoarcere în paradisul pierdut. Prețul psihic al cunoașterii este însă enorm. Alienarea, angoasa morții, castrarea, impotența, homosexualitatea și imensa cohortă de reprezentări ale femininului malefic își au rădăcina în această oglindă spartă a eului. Spus direct, ceea ce pedepsește Emanuele atunci când o învinuiește pe Aracoeli de „crimele ei materne” este limita și mizeria propriului său corp, „mai străin decât conglomeratiile stelare sau străfundurile vulcanice,” de care este legat „prin același raport care leagă un condamnat de roata suplicului.” Ireprezentabilitatea tenebrelor întunecoase ale „corpului-mormânt,” ca și ireprezentabilitatea morții, a împins gândirea mitică spre construcții imaginare asociative cu originea „subterană,” terifiantă și primejdioasă a corpului feminin, pe care „ochelariștii” intelectual le reproduce în cunoștință de cauză și cu mare plasticitate. O experiență sexuală ratată cu o prostituată sexagenară îi sugerează o metaforă tipic freudiană care face legătura între femininul lipsit de penis și moarte: „Nu mai văzusem până atunci, expus ochilor mei atât de aproape, un sex de femeie; așa cum îmi dau seama astăzi, acesta îmi apăruse ca un obiect al masacrului și al unei oribile torturi, asemănător cu botul măcelărit al unui animal.” [3, p. 85]. O astfel de fantasmă nu putea fi concepută decât de un bărbat literalmente înfometat de sex, a cărui poftă de „carne” introiectează sfârtecarea ei sadică. Stereotipul angoasei masculine față de umorile interne ale corpului feminin transpare și în delirul cocainist al lui Emanuele, în care frica de boală și de moarte e concentrată în trupul mort și despuat al lui Aracoeli: „nuditatea ei dezgolită provoca aceeași rușine mizerabilă și iremediabilă care face să întorci privirea de la corpurile animalelor jupuiate.” [3, p. 269]. Cheia acestor tensiuni și neliniști masculine trebuie căutată, așa cum a arătat Michel Foucault, în semnificațiile doctrinare ale discursurilor puterii, care construiesc femeia și bărbatul grație reproducerii, în procesul vorbirii, a reprezentărilor deja existente în sistemul lingvistic. Imaginarul lui Emanuele nu este inedit, personal, propriu, ci pură vehiculare a reprezentărilor colective mereu reanimate de activitatea reiterativă a limbajului, ajungând, în cele din urmă, la o adecvare inconștientă la aceste categorii lexicale. În mod similar, Aracoeli materializează dublul standard feminin (mater glorioasă și vampa diabolică) introiectat odată cu mimicria normelor sociale, culturale, religioase și lingvistice. Afectată de un cancer cerebral („marele rău” îi atacă anume organul pretențiilor de raționalizare a „naturii”), ea devine victima unor crize de hetairism debordant, acuplându-se frenetic și la întâmplare cu orice mascul apărut în cale, până când boala o va aduce pe masa de operație, apoi în eternitatea postumă a fiului și a soțului.

La capătul chinuitoarei căutări a „originii” pierdute, Emanuele descoperă adevăratul obiect al iubirii sale enorme: Eugenio Ottone Amedeo. În fața acestui tată absent la propriu și la figurat, redus acum la un trup abominabil, urât mirositor, bolnav, alcoolizat și ros de

culpabilități neștiute, fiul rătăcitor trăiește revelația traumei după care n-a știut să poarte doliu. Dezlegarea enigmei o găsim la Kristeva: „Deprimarea mea îmi semnaleză că nu știu să pierd: poate că n-am știut să găsec o contrapartidă valabilă acelei pierderi? Orice pierdere antrenează o pierdere a ființei mele – și a Ființei însăși. Deprimatul este un ateu radical și morocănos.” [2, p. 14].

Nu putem încheia acest articol dedicat Elsei Morante fără a răspunde unei provocări lansate de Cesare Garboli, prefațatorul, biograful și comentatorul cel mai fidel al scriitoarei italiene. În *Elsa come Rousseau*, un eseu scris în mai 1995, cu ocazia participării ratate a criticului la Salonul de Carte din Torino, unde trebuia să vorbească despre întemeietoarele gândirii feministe, Garboli notează: „Oricât de mare ar fi forța de provocare și fascinația romanelor sale, nici un mesaj al Elsei Morante nu este destinat femeilor, nu poate fi bănuț de solidarizare cu lupta lor, ideologia lor, bătăliile lor în favoarea emancipării feminine. Niciunul din romanele sau eseurile sale nu merge în această direcție. (...) Morante nu se identifică cu femeile, ea se identifică cu bărbații tineri. Raportul său cu lumea trece prin prepotența luminoasă a lui Ahile, sau prin distanțarea de lume a lui Rimbaud. Să fim serioși, Morante nu iubește femeile. Le disprețuiește. Și le disprețuiește cu atât mai mult, cu cât acestea au pretenții de civilizație, educație, cultură. Femeilor emancipate sau intelectuale e capabilă să le nege orice simpatie. Preferă țărance ca Nunziata, învățătoare timorate ca Ida Ramundo. Dacă am exclude-o pe Simone Weil, femeile pe care le admiră Morante sunt aproape întotdeauna analfabete.” [1, p. 223]. Invecțiile aduse de criticul italian *Weltanschauung*-ului Elsei Morante vizează problema foarte controversată a reprezentării deja reprezentatului. Tema femininului a traversat în mari șuvoaie arta înaltă și cultura vieții cotidiene, cristalizându-se într-o serie de coduri semice, mitice, simbolice și stilistice imposibil de evitat într-o narațiune cu pretenții de „verosimilitate.” De la romanul feminin se așteaptă, probabil, să fie misandru, vindicativ și gynocentric în măsura în care romanul masculin a fost misogin, „didascalic” și androcentric. Scriitura Elsei Morante nu este, într-adevăr, o „cântare a celor două buze” (Annie Leclerc), demersul său spre „diferența” feminină trecând prin tot ceea ce a fost tradițional conotat negativ ca „etern feminin.” Trebuie însă admis că niciun critic nu i-ar fi reproșat niciodată lui Samuel Beckett, de exemplu, ura față de bărbați (misandria) doar pentru faptul că personajele sale sunt cloșari, scursuri sociale abjecte și absurde. Strategia Elsei Morante este, așa cum reiese din micul său tratat de poetică, *Sul Romanzo* (1959), de a „traversa angoasa cu ochii deschiși și de a regăsi, chiar și în mijlocul confuziilor celor mai aberante și diforme, valoarea ascunsă a adevărului poetic,” intervenție prin care „sustrage cetatea umană monștrilor absurdului.” Aventura ei scriitoricească intră în competiție cu estetica romanului masculin și exprimă, uneori mai bine decât povestitorii consacrați, arta de „a oglindi în propriul limbaj limpezimea adevărului.” Și poate, contrar părerii lui Garboli, și o estetică feminină.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi edizioni, 1995.
2. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
3. Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982.
4. Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci Editore, 2003.