

Note su spazio, corpo e percezione in *Aracoeli* di Elsa Morante

Emanuele ZINATO
Università degli Studi di Padova¹
emanuele.zinato@unipd.it

Recibido: 01/10/2013

Acceptado: 25/11/2013

RIASSUNTO

L'articolo analizza la spazialità come fattore poetico rilevante per la lettura dell'ultimo romanzo di Elsa Morante: *Aracoeli*. Grazie all'assunzione di un quadro teorico di riferimento che risale alla fenomenologia di Maurice Merlau-Ponty l'autore individua un percorso intra- ed inter-testuale che lo porta, fra l'altro, a definire un interessante contatto fra Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini e Paolo Volponi.

Parole chiave: spazio, fenomenologia, Calvino, Volponi, Morante.

Notes on Space, Body and Perception in Elsa Morante *Aracoeli*

ABSTRACT

This article analyzes the concept of spatiality as a relevant poetic characteristic in the approach of *Aracoeli*, Elsa Morante's last novel. Assuming Maurice Merlau-Ponty's phenomenology as his theoretical phrame, the author defines an inner- and inter-textual path which brings him to define an interesting connection among Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini and Paolo Volponi.

Keywords: Space, Phenomenology, Calvino, Volponi, Morante.

SOMMARIO: 1. La percezione narrativa dello spazio. 2. I recettori di Emanuele. 3. Ancestralità efrastica morantiana. 4. L'immagine riflessa: lo spazio cosmogonico in *Aracoeli*. 5. Eclisse del corpo? Elsa Morante fra Pasolini e Volponi. 6. Conclusioni provvisorie.

¹ Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Padova, Palazzo Maldura, Via Beato Pellegrino 1, I-35137 Padova (Pd), Italia.

1. LA PERCEZIONE NARRATIVA DELLO SPAZIO

Studiare la percezione dello spazio in letteratura comporta di necessità il ripensamento di un nodo teorico assai rilevante: il rapporto tra reale e finzione, fra referenti di realtà e codici testuali (Iacoli 2008 e Sorrentino 2010). A tale proposito, schematizzando, si possono combinare tra loro tre direzioni di ricerca: ci si può interrogare su quali retoriche producano in un testo “effetti di spazio” (Barthes 1968), si può viceversa analizzare la rappresentazione degli spazi a partire dalla pratica della lettura o, ancora, si può considerare il problema dello spazio percepito in un’opera letteraria come punto di snodo dei complessi rapporti tra l’occhio e il corpo. L’approccio incentrato sull’ambito della sensazione e percezione implica il postulato che l’immagine spaziale non confini i suoi effetti alla sfera ottica ma, per la sua forza performativa, investa l’intera l’esperienza cognitiva, emotiva e corporea (Pinotti / Somaini 2009). È stato Merleau-Ponty a risemantizzare in senso iconico gli elementi linguistici tratti da Saussure, soprattutto in *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* (Merleau-Ponty 1960 [1952]), utilizzando la pittura di Cézanne come banco di prova per un riuso della linguistica ai fini di una teoria dell’immagine. In tal modo, Merleau-Ponty trasforma la mancanza di significato del singolo elemento dell’articolazione linguistica, sostenuta da Saussure, nella polisemia provvisoriamente significante che l’immagine offre al sensorio dell’interprete: a esempio, il singolo frammento o macchia colorata in una tela di Monet o di Cézanne non significano nulla in sé ma formulano, per il movimento dello sguardo in situazione, un senso cangiante e provvisorio, cooperando con gli altri frammenti e macchie.

La fenomenologia della percezione è stata, a esempio, impiegata come strumento interpretativo in campo letterario da Italo Calvino nella sua magistrale lettura di un *Ossò montaliano*: *Forse un mattino andando*.

Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* ha pagine molto belle sui casi in cui l’esperienza soggettiva dello spazio si separa dall’esperienza del mondo oggettivo (nel buio della notte, nel sogno, sotto l’influsso della droga, nella schizofrenia, etc.). Questa poesia potrebbe figurare nell’esemplificazione di Merleau-Ponty: lo spazio si distingue dal mondo e s’impone in quanto tale, vuoto e senza limiti. La scoperta è salutata dal poeta con favore, come “miracolo”, come acquisizione di verità contrapposta all’ “inganno consueto”, ma anche sofferta come vertigine spaventosa: “con un terrore di ubriaco”. Neanche “l’aria di vetro” sostiene più i passi dell’uomo; l’avvio librato dell’ “andando”, dopo il rapido volteggio, si risolve in un barcollare senza più punti di riferimento. (Calvino 1977: 41)

2. I RECETTORI DI EMANUELE

Ciò che Calvino scrive a proposito della percezione bifida e ambivalente dello spazio in *Forse un mattino andando* (un «miracolo» ma anche una «vertigine spaventosa»), un librarsi ma anche un barcollare) potrebbe adattarsi perfettamente

alle tante pagine di *Aracoeli* dedicate ai dettagli visivi e ai recettori spaziali di Emanuele, vera costante tematica e formale del libro. Costruito come una vertiginosa e progressiva discesa nell'abisso del corpo, *Aracoeli* è stato definito romanzo d'addio, tragico, abietto, autodistruttivo, disperato: una palinodia (Rosa 1995: 293 e D'Angeli 2003: 16-17). Franco Fortini, tuttavia, oltre di autocritica e di «splendida battaglia di sganciamento», ha parlato anche di un libro capace ancora di fare i conti con il mandato etico e religioso che un tempo la società affidava alla letteratura. L'ultimo romanzo di Elsa Morante si misura infatti «con le massime tensioni e dimensioni della specie umana» (Fortini 1987: 240-247) e lo fa soprattutto attraverso le percezioni del personaggio che dice "io". Sogni, immaginazioni, allucinazioni, fantasticherie costituiscono il tessuto stesso del testo, con le loro spie linguistiche di incertezza sensoriale: "simile a", "si direbbe", "una sorta di", "quasi un".

Lo strumento che potrebbe, grazie alla sua precisione ottica, eliminare o ridurre l'oscillazione e l'incertezza scopica del protagonista è, anche, il mezzo di distruzione della sua sapienza felice, edenica e originaria. Per Emanuele, «l'inizio della catastrofe» (Rosa 1995: 317) coincide infatti con il giorno in cui per la prima volta inforca gli occhiali:

Docile alla sua voce, io li inforcai di nuovo: rimbalzando fulmineamente, come stregato, nell'incendio bianco dei troppi bulbi elettrici. (...) Gli aspetti del mondo avevano preso, ai miei occhi, una chiarezza e un rilievo inusitati, che me li accusavano come un'unica violenza proteiforme. (Morante 1988: 1259)

È questo l'annuncio della fine di una felicità simbiotica e precosciente: delle nenie di culla, dei baci di saliva, del «tempo che ero bello». Dall'ottico, Manuelito sperimenta infatti l'inedito rifiuto di sua madre *Aracoeli*, prima avvisaglia tangibile della futura cacciata dall'Eden.

"Non gli stanno bene", la udii protestare, rivolta all'impiegato che, tutto cerimonioso e soddisfatto, mi aveva appena sistemato gli occhiali sul naso. Nella sua protesta, impigliata fra la timidezza e la passione, fiatava un'autentica, furente ferocia; e qua, d'un tratto, una percezione strana mi avvertì che non l'occhialaio soltanto era oggetto della sua rabbia; ma anch'io! Fu un avvenimento inaudito e sensazionale, che mi vibrò nei nervi quasi me lo trasmettesse un'antenna di là da un'artide diaccia. (Morante 1988: 1257)

Ma si tratta davvero e soltanto di un moto di caduta, di abiezione e di degradazione? Credo che una lettura del romanzo morantiano incentrata sul tema della percezione ne metta in risalto, viceversa, lo sfondo tragico, epico, eroico e *al contempo* "comico" e parodico.² Non è un caso, a esempio, che proprio in questo

² Cfr. l'appunto contenuto nel quaderno vii dei manoscritti depositati presso la Biblioteca Nazionale di Roma e datato 30 ottobre 1978: «NB. Per l'eventuale risvolto mettere solo così: avvertenza, questo è un romanzo comico» (D'Angeli 2003: 16).

passaggio cruciale compaia il termine-chiave “percezione”: definita come una “vibrazione nei nervi” o un’ “antenna” che trasmetta da una lontana zona polare. La fine dell’Eden mette in moto nel protagonista “stregato” un’ enorme potenza autocosciente fondata su “organi di senso occulti”, *primum movens* della sua intera *recherche*: qui non si tratta, infatti, proustianamente, solo della resurrezione della memoria ma di quella, più oscura, profonda e ambivalente, della corporeità. Dal corpo di Emanuele, quale oggetto originario dell’esperienza, si estroflettono di continuo *antenne* e *scandagli*, organi di senso ben più profondi e tellurici di quello della vista corretta dagli occhiali.

Non so come gli scienziati spieghino l’esistenza, dentro la nostra materia corporale, di questi 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 si avvera (almeno finché noi viviamo) la resurrezione carnale dei corpi. (Morante: 1047-8)

3. ANCESTRALITÀ ECFRASTICA MORANTIANA

L’ancestralità biologica che muove l’inchiesta dell’io narrante, nel suo viaggio controcorrente, «sovraccarica il romanzo di elementi apocalittici: tentando cioè, alla maniera miltoniana, le soglie di una epopea cosmica al negativo, in cui la vicenda di Emanuele si trasfigura in emblema di universalità catastrofica» (Pischedda 2000: 400). Le antenne del corpo, a dispetto degli occhiali, sono gli strumenti di questa ricerca *à rebours*. Emanuele si toglie e si rimette di continuo gli occhiali non solo per guardare o per cancellare ciò che ha intorno, ma anche per accedere alla realtà percepita corporalmente, nella sua enigmatica pienezza. E soprattutto: non per opporre e per comparare ma per sovrapporre, in cortocircuito, le due visioni, per contaminare eroicamente l’irrealtà con la realtà, per continuare la lotta estrema contro «il drago dell’irrealtà».

Gli occhiali, dismessi e negati, sono indiretti vettori di quella deriva analogico-metaforica che solo la vista annebbiata permette: l’alternanza fra visione precisa e visione sfocata coincide con quella tra abbagliante perdita della madre e profondità di una percezione originaria. L’una, tuttavia, rende possibile l’altra esperienza, in modo dialettico e complementare. Da un punto di vista percettivo, in tal modo, lo specchio, strumento principe d’inganno visivo “barocco”, ha in *Aracoeli*, come giustamente è stato osservato (D’Angeli 2003: 62-63), una funzione opposta agli occhiali. Ma ne costituisce, al contempo, la necessaria premessa percettiva. Nella ricostruzione operata da Emanuele di un periodo della vita privo di effettive tracce memoriali, lo specchio della mente riflette, nelle forme ecfraстiche di una scena dipinta, l’immagine primigenia della simbiosi amorosa, la comunione con la madre durante l’allattamento:

Ci si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante. [...] Non distingo bene il suo vestito (una vestaglietta lunga, di un colore fucsia') ma riconosco il suo modo di scortarsene l'allacciatura dal petto, badando a sporgere appena la punta della mammella, con un pudore addirittura comico: di una che si vergogni perfino davanti al proprio cucciolo. Siamo, difatti, soli noi due nella camera; e sono io quel lattante dalla testolina nera che ogni tanto leva gli occhi verso di lei (Morante 1988: 1049)

Dalla specchiera «sempre [...] riaffiora, viva e presente, Aracoeli» (Morante 1988: 1087) ma le antenne occulte del corpo, dolorosamente libere dagli occhiali, permettono al contempo la percezione di un'altra, successiva Aracoeli, in preda ai «vapori» e ai «languori» del delirio erotico:

E io ne discernevo il passaggio lento – fino al colore viola dei vapori – attraverso quel solito nervo primordiale della visione che tanto spesso, dall'interno, mi riallacciava al corpo dove ero nato. Ma sebbene più acuto e vigile del mio senso esterno, tuttavia, sul punto dell'intelligenza, questo nervo naturalmente era cieco. Io non capivo affatto il significato della scena; però, cominciava a penetrarmi la stessa inquietudine sospettosa e balorda che pervade i ciechi nel mezzo d'un confuso rumore. (Morante 1988: 1349)

4. L'IMMAGINE RIFLESSA: LO SPAZIO COSMOGONICO IN ARACOELI

Il medesimo trattamento percettivo riservato al corpo materno è all'opera nelle determinazioni spaziali in *Aracoeli*. Agli spazi milanesi, aeroportuali e iberici del viaggio verso Almería si alternano e sovrappongono di continuo spazi cosmici, ultrasensibili, attraversati e intuiti in virtù della comune sostanza materiale e atomica che, lucrezianamente, affratella il corpo umano e i corpi dell'universo:

Il nostro corpo [...] è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici. Nessun dialogo è possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo calarci nella sua fabbrica tenebrosa. E, in certe fasi cruciali, esso ci lega a sé nello stesso rapporto che lega un forzato alla ruota del suo supplizio. (Morante 1988: 1353)

La medesima verità, che simmetricamente ci *partorisce* e ci *travolge*, è stata espressa in versi da Primo Levi, scrittore diversissimo da Elsa Morante, eppure a lei accomunato dalla lucidità estrema e dalla vocazione artistica davanti all'orrore e allo stupore storico e cosmico:

Fratelli umani a cui è lungo un anno,
Un secolo un venerando traguardo,
Affaticati per il vostro pane,
Stanchi, iracondi, illusi, malati, persi;
Udite, e vi sia consolazione e scherno:

Venti miliardi d'anni prima d'ora,
 Splendido, librato nello spazio e nel tempo,
 Era un globo di fiamma, solitario, eterno,
 Nostro padre comune e nostro carnefice,
 Ed esplose, ed ogni mutamento prese inizio.
 Ancora, di quell'una catastrofe rovescia
 L'eco tenue risuona dagli ultimi confini.
 Da quell'unico spasimo tutto è nato:
 Lo stesso abisso che ci avvolge e ci sfida,
 Lo stesso tempo che ci partorisce e travolge
 Ogni cosa che ognuno ha pensato,
 Gli occhi di ogni donna che abbiamo amato,
 E mille e mille soli, e questa
 Mano che scrive. (Levi 1984: 546)

Questa stessa vertigine cosmica è già all'opera, in Elsa Morante, nell'anticipazione in versi de *La Storia* e di *Aracoeli*: la prima sezione del *Mondo salvato dai ragazzini*, dal titolo *Addio*.

Non ci sono che solitudini, dopo il furto dei corpi.
 Là non esistono indirizzi, né nomi, né ore.
 Nessun segno per conoscersi. Tutto l'infinito eterno
 Non è che un cielo vuoto bianco, ruota sonnambula
 Dove si fugge assenti uno dall'altro alla cieca. (Morante 2012, Parte I: 535)

Così, mentre viaggia in aereo o in corriera, Emanuele può dar conto della forma dell'universo mettendo in cortocircuito ancora una volta, grazie ai propri occulti recettori, irrealtà e realtà. Lo spazio in *Aracoeli* è sempre duplice: alla miserabile realtà edile e antropologica della modernizzazione, che rende ogni provincia urbana d'Europa identica ai sobborghi di Linate, si affianca, come una spalancata voragine di verità, uno spazio cosmogonico, disposto senza soluzione di continuo fra fibre corporali e ammassi celesti. E' estremamente significativo, ai fini di questa ipotesi interpretativa, che una tale spazialità stellare sia posta sotto il segno dello specchio, dell'immagine riflessa e dell'alchimia della luce:

Dei viaggiatori della corriera, solo due sono scesi qui a Gergal. [...] Mentre li seguo verso l'abitato, una rimembranza titubante (ma senza stupore) mi avverte che questo percorso mi è già noto. Chi sa in quale altra mia biografia, già una volta mi sono avviato in questa direzione, preceduto da questi due vecchi, simili a uccelli nel loro profilo semitico. Può darsi che quell'altra mia biografia sia soltanto immaginaria, un riflesso effimero di questa; ma anche è possibile che questa odierna, invece, sia solo un riflesso dell'altra: la vera. Si danno, nel campo della luce, simile giochi di specchi. Io, da ragazzo, certe notti, ero in dubbio sulla reale esistenza delle tante miriadi di stelle che ci appaiono in cielo. Secondo me, forse esisteva solo un'unica stella creata in principio; e moltiplicata all'infinito, per i nostri sguardi terrestri, da un gioco di specchi illusorio. Di quella mia cosmogonia infantile, mi si dà, oggi, una variante autobiografica: dove questa

esistenza mia presente in realtà non sarebbe che l'ultimo di una serie infinita di riflessi ingannevoli. L'unica vera mia esistenza starebbe alla sorgente, di là degli innumerevoli specchi deformanti che me ne contraffanno la figura, come succede nelle fiere suburbane. Può capitarmi, infatti – nel sonno o nella veglia – di avvertirne un segnale impercettibile – quasi un ammicchio di passaggio fra gli incroci dei novemila cieli. Forse, fissando la mia attenzione totale verso i poli invisibili della sorte, io potrei, di riflesso in riflesso, discernere almeno un barlume del mio vero corpo. O insomma intravedere se a questa macchia informe della mia esistenza attuale, corrisponda, in un punto del cosmo, un qualche segno decifrabile. (Morante 1988: 1142)

5. ECLISSE DEL CORPO? ELSA MORANTE FRA PASOLINI E VOLPONI

L'ultima scrittura di Elsa Morante si presta, dunque, ad essere interamente riletta alla luce della categoria della *percezione*: utilizzando, a esempio, le recenti riflessioni sull'arte contemporanea di Georges Didi-Huberman (2008). A patto, però, di ibridarle con il modello proposto da Armando Ferrari che, in *L'Eclisse del corpo*, ha recuperato la categoria della *corporeità*, assente nel pensiero psicanalitico (Ferrari 1992)³: la fisicità è il primo oggetto di indagine della mente e quest'indagine è caratterizzata in un primo momento dal rapporto duale con la madre e dal rapporto interno mente/corpo. È esattamente ciò che accade a Emanuele: e in questo senso si comprende anche l'irrisione, praticata in *Aracoeli*, delle categorie freudiane che pure il romanzo sottende.

Freud ha capito che i rapporti terrestri sono quasi tutti (tutti?) un simbolo del rapporto sessuale. Però non ha avuto il tempo di capire che il rapporto sessuale è, a sua volta, il simbolo di qualche altra cosa (Cecchi / Garboli 1988: lxxxi).

Il corpo è dunque l'oggetto originario e concreto dell'esperienza ma l'unità di mente e corpo è incrinata di *necessità* poiché la mente avverte la percezione di alcune immagini e sensazioni violente, marasmatiche, invasive. L'eclissi del corpo è per certi aspetti inevitabile: l'Uno (Totalità indivisa) genera così il Bino, per la sopravvivenza stessa della mente. Analogamente, se chiamiamo "immagine" l'oggetto dello sguardo, davanti all'immagine ciascuno sta come davanti a una porta aperta nella quale non si possa entrare. Il "luogo dell'immagine" può essere colto attraverso le emergenze caotiche e perturbanti che "si aprono" in noi, incorporandoci. La scrittura letteraria, però, può dar forma d'esperienza a questa soglia, allontanandola: rendendo in qualche modo dicibile, col suo codice, l'"alchimia della luce". Attraverso la parola e la scrittura, il nostro sguardo e l'immagine diventano in tal modo cosmo ed esperienza e non solo caos e perdita.

Anche la luce che gioca su determinati punti d'una scena ha un effetto drammatico simile all'arguzia, in quanto crea una tensione e contrasti drammatici. Il pittore che

³ Questa prospettiva di ricerca, accanto a quella desumibile da Matte Blanco, è stata utilizzata per l'interpretazione di testi letterari da Alessandra Ginzburg (2011).

manipola la luce può esser paragonato a un alchimista in cerca della pietra filosofale. [...] Grazie alla magia della luce, quell'arguzia del sole, Rembrandt rese la bruttezza accetta alla visione dell'arte. Fu questa la sua grande scoperta, che era stata pure la scoperta di Caravaggio. (Praz 2008: 121-122)

Alla tradizione sterniana della scomposizione di ogni immagine di realtà, tracciata in Italia da Pirandello agli inizi del secolo, Elsa Morante sembra affiancare l'opposta tendenza a una ricomposizione della forma, a un'idea di "cosmo" ricondotto a misura utopica, non solo dissipante ma anche paradossalmente reintegrativa. Nei suoi romanzi infatti "cosmo" e "caos" convivono. A esempio, il suo giudizio su *Corporale* di Volponi, un romanzo con cui *Aracoeli* sembra intessere una fittissima rete dialogica⁴, è a questo proposito esemplare:

Caro Paolo!⁵

ho finito appena la lettura del tuo libro, con la sensazione reale di avere attraversato (io - da nuotatore inesperto) la grande acqua come dicono gli Orientali. E non ti nascondo che questa mia traversata è stata a volte accompagnata (oltre che da entusiasmi e stupori) anche da rabbia e da stanchezze - soprattutto forse per il motivo che il punto di riferimento, sul quale presentemente io mi sono (o sarei?) situata per guardare la terra senza le nausee mortali, si trova - direi quasi - al polo opposto del tuo. Così che nell'atto di misurarmi con la tua lettura ho dovuto fare un salto enorme per tentare di raggiungere il tuo polo.

È stata insomma una lettura drammatica e che certo non può esaurirsi in se stessa e in una sola volta. Mi sembra già troppa audacia parlarne, e a te, e così presto. Ho il sospetto che il tuo libro sia un EVENTO grande, e di quelli che ingrandiscono con l'aumentare della distanza; e dentro di me c'è poi una certezza che questo mio sospetto è fondato. Però la mia è, ancora, una certezza più d'intuizione che di ragionamento: così che ancora non saprei dirne chiaro il motivo. Più che nel mio cervello, io (questo motivo) lo tengo in qualche parte del mio plesso solare. Corporale è un libro che invade: e l'invasione non favorisce i ragionamenti, almeno finché è in atto. La sua lettura, durante - e anche dopo - mi si accompagnava sempre col ricordo di una famosa storia orientale, che forse anche tu conosci: c'era una volta il Caos, straziato - per sua natura - dall'angoscia più terribile. Allora impietositi vennero due angeli, i quali per aiutarlo gli fecero dei buchi. In conseguenza, il Caos aveva cessato di essere il Caos e guariva.

Restano a ogni modo, per me, su Corporale, ancora molte domande. P. es: l'autore è, lui stesso, il Caos oppure, lui, è i due angeli? E, in ogni caso, accetta, il Caos, la cura dei due angeli, o piuttosto la rifiuta, volendo tenersi stretto in se stesso e annidato dentro la sua propria solitudine straziata (dove forse l'Arcatana)?...ecc. ecc. Qualunque siano le

⁴ La critica finora ha insistito soprattutto sui nessi che legano *Petrolio* a *Aracoeli* (Siti 1994: 131-48). *Corporale* di Volponi, aperto dalla citazione morantiana da *Pro o contro la bomba atomica* e frutto di un dialogo conflittuale e lacerante con Pasolini, è probabilmente il riferimento necessario di una triangolazione testuale ancora tutta da indagare.

⁵ Sottolineati nell'originale.

risposte, rimane però sempre certo che il Caos è il contrario della Bomba, la quale ovviamente fa ordine e pulisce tutto di tutto (anche dei buchi). E di qua viene la straordinaria e meravigliosa proprietà di corpo cosmico del tuo Corporale, dove il disordine si trasforma in una totalità (che chiamerei celeste se non temessi che questo aggettivo può procurarti un sobbalzo scandalizzato dalla tua minacciosa e “buffa” sedia dirigenziale-industriale...

Così lo stesso – e per non farti addirittura ridere – quasi non oso dirti quale vanto sia per me di essermi trovata stampata sul tuo frontispizio poi quella dedica scritta... Sul serio mi domando: ma io me la merito?) Grazie.

Ti abbraccio con emozione e ammirazione devota. Tu sai già che per me tu sei un Grande Scrittore (con tutto il valore e il peso quasi mitologico che da me si dà a questa parola) (apro un'altra parentesi: in questo periodo – e prima di sapere l'arrivo imminente del tuo LIBRO, io stavo rileggendoti – Memoriale e La macchina mondiale – con ammirazione ancora cresciuta da quando ti lessi la prima volta).

Credimi la tua affezionata lettrice e amica

Elsa

(Morante) (Morante in Zinato 2002: xxxi-xxxii)

Elsa, come lettrice, intravede nel romanzo più “visivo” di Volponi, consanguineo al futuro *Aracoeli* e aperto da una citazione di *Pro o contro la bomba atomica*, i fatti stilistici, prevalentemente efrastici, mediante i quali il “disordine” possa trasformarsi in una “totalità celeste”. Propone dunque una disposizione alla lettura che si potrebbe dire di tipo bi-logico⁶: per “traversare la grande acqua” occorre affidarsi alla categoria dell'ambivalenza, da assumersi con tutta la sua carica contraddittoria quale segno della costruzione dialettica del reale. Al contempo, la convivenza inafferrabile di caos e cosmo è una totalità “dicibile” solo grazie alla lessicalizzazione delle vibrazioni corporee della luce e dei colori. Un indizio di questa proposta di lettura, che è anche un'efficacissima dichiarazione di poetica, viene dall'aggettivo «celeste», applicato a Volponi con affettuosa cautela. Gli strumenti ermeneutici messi a punto da Elsa Morante su *Corporale* potrebbero senza dubbio essere utilizzati tanto per *La Storia*, che in quei mesi stava per essere consegnato alle stampe, che per il suo splendido romanzo d'addio, che si avvierà di lì a poco a comporre.

6. CONCLUSIONI PROVVISORIE

Porre al centro dell'interpretazione di *Aracoeli* la categoria della percezione comporta la coscienza della rilevanza dei fatti visivi e pittorici nell'intera opera

⁶ L'ipotesi (desumibile dall'uso delle categorie di Matte Blanco da parte di Francesco Orlando) che nel testo letterario agisca una simmetrizzazione che rende intimamente identici i diversi, i divisi e gli opposti, rende ragione del fatto che l'opera appaia (grazie ai suoi isomorfismi, alle sue figure di analogia, di condensazione e di equivalenza) come un campo di tensioni destinate a restare, in parte, irrisolte; (Orlando 1982).

morantiana (Bonney 2009). Davanti a molte di queste «cattedrali di carta» corporalmente percettive è decisiva la sospensione del senso poiché nei romanzi di Elsa Morante domina una visibilità totale ma distaccata, di realtà in sovraimpressione, come scrive Merleau-Ponty a proposito dell'allucinazione (Merleau-Ponty 1965: 439), incentrata su categorie stilistiche spaziali, corporee e figurative.

Accostando in breve il caso di *Aracoeli* a quello del suo antecedente narrativo, si può notare a esempio come ne *La Storia* si mettano in scena, e si traducano nel codice della scrittura, le immagini del Lager attraverso lo sguardo di Ueseppe rivolto alle pagine illustrate di una rivista che, nel 1945, rende noti i documenti fotografici dei campi di annientamento. Anche questo sguardo, come quello di Emanuele, nella sua prescienza risulta capace di un disvelamento sovrasensibile. In un primo momento, l'entrata in scena degli oggetti della visione è fortemente regolata e scandita da un'enunciazione protocollare e in apparenza oggettiva, con effetti di straniamento:

A causa del carattere divulgativo e poco scientifico della rivista, le foto stampate in quella pagina non erano nemmeno delle più terribili fra quante se ne vedevano allora. Esse ritraevano: 1) un cumulo di prigionieri assassinati, nudi e scomposti, e già in pare disfatti – 2) una grossa quantità di scarpe ammonticchiate, appartenute a quelli o altri prigionieri – 3) un gruppo di internati, ancora vivi, dietro una rete metallica [...].

Da ultimo, nel basso della pagina, ci si vede, in quattro foto successive, uno stesso uomo dalla faccia inebetita, tutto stretto in grosse cinghie, sotto un soffitto basso. Nel centro del soffitto pare di scorgere una sorta d'apparecchio, somigliante a un imbuto; e l'uomo rovescia in alto gli occhi a quell'oggetto indefinito, come pregasse dio. Si direbbe che le sue diverse espressioni, nelle quattro foto, dipendono dagli atti incomprensibili di quella specie di dio. Da una viltà stuporosa, la faccia ebete trapassa a un'ambascia orrenda; poi, a una gratitudine estatica; e poi di nuovo alla viltà stuporosa. (Morante 1974: 373-374)

In un secondo momento, il narratore onnisciente porta a coscienza del lettore gli effetti corporei di questa percezione, captati dalle facoltà recettive di Ueseppe: l'orrore, grazie alla qualità formale:

Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Ueseppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso. Rientrando, pochi secondi appresso, Ida lo trovò che le fissava tutte insieme, come fossero una immagine sola; e credette di riconoscerli nelle pupille lo stesso orrore che gli aveva visto in quel mezzogiorno alla Stazione Tiburtina, circa venti mesi innanzi. All'accostarsi della madre, i suoi occhi si levarono a lei, vuoti e scolorati, come quelli di un ciccolino. E Ida ne risentì un tremito per il corpo, quasi che una grossa mano la scuotesse. Ma con una voce sottile e dolce per non inquietarlo, gli disse, al modo che si usa coi pupi ancora più piccoli di lui: "Gettala via, quella cartaccia. È brutta!". "È *bbutta*", lui ripeté (certe combinazioni di consonanti non ancora imparava a pronunciarle). (Morante 1974: 373-374)

Il testo morantiano è sempre chiamato a convivere col suo opposto, secondo un principio di reversibilità, ancora una volta visivamente e corporalmente fondato. Prima che negli occhi di Ueseppe diventino il Caos, l'equivalente della Bomba, la manifestazione dell'irrealtà, quelle figure straziate, non riconosciute, scolpite nella forma della scrittura, sono pura materia cosmica: angeli, o santi, in estasi, del tutto estranei all'«irrealtà collettiva», «luce ancora non degradata nella scala del visibile» (Morante 1987: 131): proprio come accade alle figure dipinte in *Beato Angelico propagandista del Paradiso*.

Analogamente, Emanuele, un Ueseppe quarantenne, cresciuto come «cucciolo di scarto», può percepire il proprio approdo al nulla come agognata apocalisse, catastrofe cosmica da opporre, leopardianamente, al male storico e psichico:

La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager [...] dove ogni atto è degradazione [...] Ma di là c'è l'orrore supremo della morte. [...]

L'istinto comune fissa quel LA' nel cielo.

Io, se fisso il cielo stellato fino in fondo, lo vedo tutto una fornace nera, che schizza braci e faville; e dove tutte le energie da noi spese nella veglia e nel sonno continuano a bruciare, senza mai consumarsi. Là, dentro quella fornace planetaria, si sconta la nostra vita. E' qua, dalle nostre vite, che l'intero LA' succhia tutta l'energia per i suoi moti. E allora, io vorrei che venisse il Sabato della paga finale: dove l'intero firmamento si spiega. (Morante 1988: 1413)

Estendendo a tutti i testi morantiani una simile indagine forse si potrebbe affermare che lo statuto di *Aracoeli* non è la palinodia e, al contempo apprezzare come, nella scrittura di Elsa, agisca per via percettiva una simmetrizzazione che tratta come identici i diversi, i divisi e gli opposti: per questo (grazie a potenti isomorfismi, figure di analogia, di condensazione, di equivalenza) le sue opere appaiono sempre al lettore come un abbagliante campo di tensioni ricompositive destinate a restare, in parte, irrisolte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARTHES, Roland (1968): «L'effet de réel», *Communications* 11, pp. 84 - 89.

BONNEFOY, Yves (2009): *Edward Hopper. La fotosintesi dell'essere*, Milano, Abscondita.

CALVINO, Italo (1977): «Forse un mattino andando», in Sylvia Luzzato (a cura di), *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, pp. 38-45.

CECCHI, Carlo / GARBOLI, Cesare (1988): «Cronologia», in Elsa Morante, *Opere*, Milano, Mondadori, vol. 1, pp. xvii – xc.

D'ANGELI, Concetta (2003): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Pisa, Fazi.
- FERRARI, Armando (1992): *L'eclissi del corpo*, Roma, Borla.
- FORTINI, Franco (1987): «Aracoeli», in *Id.*, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, pp. 240-247.
- GINZBURG, Alessandra (2011): *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pisa, Pacini.
- IACOLI, Giulio (2008): *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci.
- LEVI, Primo (1984): *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti.
- MERLAU-PONTY, Maurice (1960 [1952]): «Le langage indirect et les voix du silence», in *Id.*, *Signes*, Paris, Gallimard NRF, pp. 49-105. [Originariamente: *Les temps modernes*, 1952, pp. 80-81. Traduzione italiana di Giuseppina Alfieri, *Segni*, Milano, il Saggiatore, 1967].
- MERLAU-PONTY, Maurice (1965): *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore.
- MORANTE, Elsa (1974): *La Storia*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1987): *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi.
- MORANTE, Elsa (1988): *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, I Meridiani, Mondadori, 2 voll.
- MORANTE, Elsa (2012): *Il mondo salvato di ragazzini*, prefazione di Goffredo Fofi, Torino, Einaudi.
- ORLANDO, Francesco (1982): *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.
- PINOTTI, Andrea; SOMAINI, Antonio (a cura di) (2009): *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina editore.
- PISCHEDDA, Bruno (2004): «Aracoeli o l'apocalisse del cristianesimo», *Belfagor* LV/IV - 328, 31 luglio 2000, pp. 397 – 412.
- PAZ, Mario (2008): *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, SE.
- ROSA, Giovanna (1995): *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore.
- SITI, Walter (1994): «Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini», *Studi Novecenteschi* 447/48, giugno-dicembre 1994, numero speciale: *Vent'anni dopo la "La Storia". Omaggio a Elsa Morante*, a cura di Concetta D'Angeli e Giacomo Magrini, pp. 131-48.
- SORRENTINO, Flavio (ed.) (2010): *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore.
- VOLPONI, Paolo (2002): *Romanzi e prose*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002.