

La fabbrica del tempo: strutture della temporalità in *Aracoeli*

Giuseppe STELLARDI¹
St Hugh's College, Oxford University
giuseppe.stellardi@st-hughs.ox.ac.uk

RIASSUNTO

Aracoeli, ultima, enigmatica opera di Elsa Morante e libro di straordinaria complessità (che non è certo possibile districare da una sola prospettiva), presenta elementi di estremo interesse nell'ottica di un esame dei modi della temporalità nel contesto della scrittura. Questo contributo analizza il tema del tempo nel romanzo morantiano, collegando diversi orizzonti. In primo luogo si presterà attenzione alle coordinate temporali della narrazione, che si distribuiscono sostanzialmente su tre livelli distinti: eventi descritti al presente e in prima persona dal protagonista, con una co-implicazione di dimensioni diverse (vita privata, avvenimenti storici esterni); *flash-back* nel passato, inclusa la storia familiare precedente la nascita del narratore; e un terzo tempo, quello immaginario del dialogo e dell'incontro finale con la madre morta. Successivamente si esploreranno le due dimensioni principali rispetto alle quali si struttura questo come qualunque altro testo letterario: quella della *cronopoiesi* (i vari modi in cui il testo gestisce e crea prospettive temporali ad esso interne) e quella dell'*esotemporalità* (l'inevitabile dipendenza del testo da un tempo - e da un contesto - che gli sono invece fondamentalmente esterni ed estranei, essendo legati all'atto e al momento futuro della lettura). Si può perciò concludere che *Aracoeli* funziona (anche) molto bene come paradigma del rapporto fra letteratura e temporalità.

Parole chiave: Morante, tempo, temporalità, esotemporalità, cronopoiesi.

The Factory of Time:
Temporal Structures in *Aracoeli*

ABSTRACT

Aracoeli, Elsa Morante's last, enigmatic work, and a book of extraordinary complexity (impossible to disentangle in a single perspective), offers elements of extreme interest in terms of an examination of modes of temporality in the context of literary writing. The present paper aims to analyze the theme of time in Morante's novel, by connecting different horizons. First of all, attention shall be paid to the various temporal coordinates of the narrative, which are distributed primarily along three distinct levels: 1) events described in

¹Oxford University, St Hugh's College, St Margaret's Road, Oxford OX2 6LE, United Kingdom.

the present and in the first person by the protagonist, with a co-implication of diverse dimensions (private life, external historical context); 2) flash-backs to the past, including the family history preceding the narrator's birth; and 3) a third time, the one of the imaginary dialogue and final encounter with the dead mother. After that I shall explore the two fundamental dimensions in relation to which this (and any) literary text structures itself: those of *chronopoiesis* (the various ways in which the text creates and manipulates internal temporal perspectives) and *exo-temporality* (its inevitable dependency on a time and context that, being connected to the future moment of reading, are essentially external and extraneous to it). One can therefore conclude that *Aracoeli* functions very well (also) as paradigm of the relationship between literature and temporality.

Key words: Morante, Time, Temporality, Exo-temporality, Chronopoiesis.

Se il tempo è una componente essenziale di qualunque testo narrativo, è però vero che alcune opere si prestano in modo particolarmente proficuo all'analisi del rapporto fra letteratura e temporalità². Fra queste si deve indubbiamente annoverare l'ultimo, enigmatico romanzo di Elsa Morante³.

Cominciamo col prestare attenzione agli aspetti più macroscopici, e in primo luogo alle coordinate temporali della narrazione in *Aracoeli*. Queste si distribuiscono sostanzialmente su tre diversi livelli, fra loro strettamente collegati. Il primo corrisponde agli eventi descritti al presente e in prima persona dal protagonista, Manuele, su un ristretto arco di tempo interamente compreso nel mese di novembre 1975. A questo livello notiamo una co-implicazione di dimensioni temporali diverse: la vita privata di Manuele si staglia contro avvenimenti storici esterni, soprattutto le forti tensioni sociali e politiche che caratterizzano l'Italia di quegli anni, e la cronaca internazionale, con una rilevanza speciale assegnata all'agonia del dittatore spagnolo Francisco Franco (morto il 20 novembre 1975). La maggior parte della narrazione, tuttavia, si svolge (ed è il secondo livello) mediante *flash-back* nel passato, ma non in modo lineare; il ben più ampio arco di tempo coperto da questo secondo orizzonte temporale (che è completamente sfasato rispetto al primo) va da prima della nascita di Manuele (l'incontro del padre e della madre in Spagna e il trasferimento di questa a Roma; ma, ancora precedente, la storia familiare di Aracoeli e del Comandante) fino alla fine della seconda guerra

² Proseguo in questa sede uno studio del nesso tempo-letteratura, che negli ultimi anni ho esaminato in relazione a Svevo e Gadda, e che conto di estendere in futuro ad altri autori del novecento italiano. Si veda in particolare: Stellardi 2010; Stellardi 2011; nonché un contributo di prossima pubblicazione negli Atti del convegno sveviano di Bochum del 2012. In quei precedenti testi alcuni dei concetti qui esposti sono presentati in maggiore dettaglio.

³ Tutta l'opera della Morante è una miniera per lo studioso delle strutture temporali nella scrittura letteraria, ma l'ultimo romanzo apre prospettive di straordinaria profondità; nel mio avvicinamento a *Aracoeli* una tappa fondamentale è stata segnata dal bel convegno di Berlino del 2008, i cui Atti si possono ora leggere in Gagnolati / Fortuna 2009.

mondiale. I due orizzonti (presente e passato) si alternano e sovrappongono nella narrazione.

C'è poi anche un altro, terzo tempo, quello del dialogo e dell'incontro finale con Aracoeli, che non è ovviamente né il tempo degli orologi e della storia, né quello della memoria. Si tratta di un piano temporale parallelo, che trascende i limiti del tempo meccanico, storico e antropologico⁴, e in un certo senso li subordina a sé; ogni altro tempo (così come l'intero racconto) è risucchiato vorticosamente verso quel tempo irreal e tuttavia privilegiato.

Bisogna però notare anche un'altra cosa importante: c'è un elemento di impossibilità logica nella narrazione in tempo presente degli eventi del novembre 1975. Non è possibile che Manuele scriva (o detti, o parli) nello stesso esatto momento in cui avviene l'azione; o, per meglio dire, non può farlo senza che il racconto abbandoni completamente ogni pretesa di realismo. Bisogna dunque fare una delle seguenti ipotesi (alternative):

1) Manuele scrive (o detta) in un imprecisato momento posteriore all'azione, e usa il presente storico per narrarla (ipotesi della realtà);

2) Manuele (nella finzione letteraria, s'intende) effettivamente e misteriosamente registra gli eventi nell'atto stesso in cui accadono (ipotesi dell'irrealtà).

Nel primo caso, il testo non ci dice nulla circa le circostanze in cui Manuele si trova nel momento in cui narra, eccetto che questo momento deve necessariamente situarsi dopo gli eventi narrati. Ne consegue, per esempio, che Manuele è sopravvissuto, è tornato da El Almendral, etc.; oppure tutta l'avventura è un sogno⁵ che Manuele in seguito narra, come di solito si fa, al presente; a meno che la narrazione non venga effettuata retrospettivamente da un'entità disincarnata in un luogo fuori dal tempo ordinario, per esempio da un Manuele ormai liberato dal corpo e tuttavia ancora vivente in una dimensione diversa da quella fisica. Questa possibilità sarebbe affine all'ipotesi numero 2); anche in questo caso, infatti, l'intera storia risulterebbe sospesa in un'atmosfera di rarefatta irrealtà, e bisognerebbe immaginare la compresenza di due temporalità parallele: quella in cui Manuele vive, e quella in cui si osserva vivere, e scrive. Bisognerebbe quindi postulare uno sdoppiamento fra protagonista e narratore: chi narra è un altro Manuele, o un Manuele che vede gli eventi da una diversa prospettiva.

A ciò si aggiunge un altro aspetto significativo, l'aura di radicale e confessata inaffidabilità che avvolge la narrazione e il narratore; ecco alcuni segnali fra tanti:

⁴ Il tempo antropologico, come si vedrà più chiaramente in seguito, è quello della vita umana, strettamente legato alla sfera del corpo.

⁵ «E anche questo viaggio assurdo in Andalusia [...] non è forse altro che un fantasma onirico della mia accidia» (Morante 1982 [1989: 63]).

E stanotte io dubito dell'esistenza reale di Totetaco, così come quella di El Almendral. Forse, la mia prima Aracoeli dello specchio e di Totetaco non è esistita mai (Morante 1982 [1989: 112]).

E denuncio così (non per la prima volta) la mia natura scissa, che spesso invalida la mia testimonianza perfino al giudizio mio proprio (Morante 1982: 113).

E non mi resta che inventare il nostro incontro. (Morante 1982: 307)

Ma io lo stesso riprendo la marcia, perché, tanto, questo incontro è stato una mia invenzione. Mia e dell'alcol. (Morante 1982: 308)

È impossibile risolvere i dubbi relativi allo statuto del narratore e della narrazione sulla base della pura evidenza testuale, ma l'importante è proprio questo: che il testo – non possiamo sapere quanto programmaticamente, ma certo non casualmente – si rifiuta a risolvere l'enigma e dunque resta sospeso in un'ambigua dimensione in bilico fra livelli di realtà e temporalità incompatibili. Riprenderò questo punto più tardi; ma torniamo per ora al racconto.

Manuele si mette in moto nel tempo (memoria) e nello spazio (viaggio a El Almendral) per recuperare un senso alla propria esistenza, sulla spinta di un'improvvisa e misteriosa urgenza:

Un simile richiamo può sopravvenire inaspettato, e accompagnarsi alla medesima smania che assalirebbe un indigente miserabile, il quale – dopo una lunga amnesia – rammentasse di possedere un diamante nascosto. Però lui stesso ormai ne ignora il nascondiglio, ogni segno è scancellato (Morante 1982 [1989:112]).

La riappropriazione di questo senso (evidentemente carente) richiede, dal punto di vista temporale, l'attivazione di due diverse prospettive, anch'esse fino a quel punto latenti: quella sul passato (i ricordi della sua vita anteriore, per lunghi anni dimenticati) e quella sul futuro (un progetto). Usando una prospettiva aristotelica potremmo parlare di un orizzonte causale (dare un senso alla vita riorganizzando e reinterpretando il passato, cioè la sequenza di eventi che porta al presente, e lo spiega o giustifica) e di un orizzonte finale (il momento, a venire, in cui tale riorganizzazione darà finalmente luogo a una comprensione, giustificando retrospettivamente e teleologicamente l'intero processo; il senso, infatti, può solo essere nel futuro, dato che nel presente ancora non c'è). Abbiamo quindi una doppia tensione, che potremmo chiamare *anamnesi* e *progetto*. L'*anamnesi*⁶ («ma forse è

⁶ *Aracoeli* appartiene quindi a un modello di “scrittura di anamnesi”, a cui vanno assegnati anche, per esempio, la quasi totalità dell'opera di Italo Svevo, e la parte più significativa di quella di Carlo Emilio Gadda (per restare in ambito italiano). L'essenziale della scrittura di anamnesi è la messa in funzione di una “macchina del tempo” il cui scopo è dare senso a una vita (quella del protagonista della storia, che può anche essere il narratore). Il senso così creato è il risultato di una manipolazione di materiale esperienziale grezzo; la

l'anamnesi postuma di un male senza nome, che continua a minarmi da quando sono nato» Morante 1982 [1989: 13]) è l'analisi della storia propria, di Aracoeli e degli altri personaggi del dramma familiare, che avviene in una dimensione puramente interna; il progetto comprende (nel momento in cui viene formulato) non solo l'anamnesi stessa, ma anche il viaggio verso Aracoeli, e potrebbe quindi essere parzialmente definito come una *spazializzazione dell'anamnesi* («adesso (11am) mi sono messo sulla strada, in partenza da Milano, per andare alla ricerca di mia madre Aracoeli nella doppia direzione del passato e dello spazio», Morante 1982 [1989: 9]). Da questa doppia esplorazione il protagonista si attende la soluzione all'enigma della propria storia. Il narratore parla anche esplicitamente di *agnizione* (*ib.*): alla fine del percorso ci sarà un riconoscimento, una rivelazione della propria identità, della propria verità. Tuttavia Manuele ha anche un altro e concomitante progetto, che non è solo cognitivo: il viaggio, oltre che di *anamnesi* e *progetto*, è anche materiato di *anabasi*: la spedizione pericolosa (con rischio di morte) verso un territorio sconosciuto e infido, a scopi di conquista; ma è soprattutto (e paradossalmente) un tentativo di *ritorno a casa*, del quale Manuele ritrova ora nella memoria una lontana prefigurazione:

La mia seconda fuga dal collegio fu alla fine della guerra, subito alla prima notizia che le frontiere fra Nord e Sud, in Italia, s'erano riaperte. Su di me, allora, si precipitò all'assalto quello stesso, primo demone che buttava sulle strade gli scampati, i disertori, i fuggiaschi e i reduci: TORNARE A CASA. Se poi la casa ancora esista, o quali meteore ci aspettino all'arrivo, non importa domandarselo, nell'urgenza di quel demone possessore: tornare a casa. Ci si illude forse che un ritorno indietro nello spazio sia pure un ritorno indietro nel tempo. Roma (la mia casa) per me rappresentava ancora all'improvviso me stesso piccolo - Totetaco - i Quartieri Alti - Aracoeli. L'ultimo grembo possibile (Morante 1982 [1989: 310]).

Anche stavolta (novembre 1975) si tratta di partire per ritrovare Aracoeli e la propria perduta felicità. I due progetti (la comprensione del passato e il recuperato abbraccio con Aracoeli) sono inscindibilmente legati; nel momento dell'agnizione conclusiva Manuele «capirà», e passato e futuro si congiungeranno in un eterno presente gaudioso: «la corriera di El Almendral mi riporterà a Totetaco» (Morante 1982 [1989: 123])⁷, «là dove, in volo ma pure immobile, dentro il suo specchio

parte cruciale di questa manipolazione è il suo orientamento verso la necessità che tutto abbia un significato, o per lo meno che tutto venga visto alla luce del bisogno di dargli un senso. In questo modo ogni evento viene strappato alle circostanze (e al contesto interpretativo) all'interno delle quali accade, e proiettato verso un diverso contesto, che appartiene solo al futuro. È ciò che l'ultimo Svevo chiama *letteraturizzazione*, o *raccoglimento*, o anche *avvenire dei ricordi*.

⁷ «Totetaco» indica il periodo dell'assoluta e esultante fusione amorosa con Aracoeli, vissuto da Manuele nei suoi primissimi anni di vita trascorsi nel quartiere romano di Monte Sacro («Totetaco», appunto, nella sua lingua infantile).

dalla sontuosa cornice, mi precede la mia staffetta encantadora: lei! Aracoeli! recante il suo bambino verso una loro cameretta immortale» (Morante 1982 [1989: 20]). Questa “certezza” è tuttavia, come abbiamo già visto, costantemente accompagnata dal suo opposto:

E per quanto, nell'iniziarmi a questo mio pellegrinaggio maniaco, io mi fingessi una direzione e una mèta, in realtà non mi nascondevo, fino dalla partenza, d'essere lo zimbello di me stesso: laggiù nella Sierra, né più né meno che altrove, niente e nessuno mi aspetta da parte di Aracoeli (Morante 1982 [1989: 25]).

Prima di procedere a un tentativo di concettualizzazione delle modalità finora identificate nel romanzo, vediamo alcuni esempi di tematizzazione del tempo, o rifocalizzazione temporale.

La maggior parte della storia di *Aracoeli* consiste in un riaffioramento e riorganizzazione dei depositi memoriali di cui Manuele è il custode. Inizialmente gli orizzonti temporali in gioco sono quelli ordinari: tempo personale, familiare e storico si sovrappongono e intersecano. Il tempo passato e quello presente (del narratore) si alternano, ma in realtà – come già suggerito - c'è un sistema di precedenza in cui il “dopo” precorre etiologicamente il “prima”. Perché Manuele parte nel suo viaggio di riscoperta “nel tempo e nello spazio”? Perché, a quarantatré anni (Morante 1982 [1989: 51]), sente di essere arrivato a un punto morto della sua vita, a quel punto in cui l'infinita apertura della gioventù (che in termini di temporalità significa semplicemente l'assenza di consapevolezza della fine del *proprio* tempo) comincia a chiudersi⁸. Nel momento in cui il tempo comincia a “stringere”, l'angoscia (o angustia dell'apertura sul futuro) lo spinge a ripercorrere la propria vita nel tentativo di trovare il bandolo della matassa: la sofferenza presente (ri)genera il passato. L'origine del movimento spazio-temporale non è però un'idea ben definita, ma invece un'oscura pulsione: «A volte - specie in certe solitudini estreme - nei vivi prende a battere una *pulsione* disperata, che li stimola a cercare i loro morti non solo nel tempo, ma nello spazio» (Morante 1982 [1989: 6], *mia l'enfasi*).

Questa «pulsione disperata» è anche una pulsazione, un tam-tam che batte col ritmo del proprio corpo, e che inesorabilmente dichiara l'avvicinarsi della morte. Si crea quindi una pressione, un'esigenza di capire, e poco importa che essa non possa essere adempiuta nei modi sperati (alla fine *Aracoeli* dirà a Manuele che «non c'è niente da capire»): come infatti vedremo, non è *Aracoeli* la destinataria ultima della domanda di senso posta dalla narrazione.

⁸ Si potrebbe, avendone l'agio, stabilire un parallelo con i personaggi di Svevo (l'Emilio di *Senilità*, lo Zeno della *Coscienza*; ma non, per questo aspetto specifico, l'Alfonso di *Una vita che*, ponendo violentemente fine alla propria esistenza, non supera mai - neppure con questo gesto estremo - la disposizione giovanile), o con il protagonista della *Cognizione del dolore* di Gadda. Per tutto ciò, v. i miei già citati contributi precedenti e, per un parallelo fra *Aracoeli* e il capolavoro gaddiano (Stellardi 2009).

La profondità temporale che così si crea sull'onda dell'angustia del futuro è di un tipo particolare: non viene dai cronometri o dai calendari, e neppure primariamente dalla memoria intellettuale, ma invece dal corpo, o memoria sensoriale. È assai significativo in *Aracoeli*, anche in questo senso, il ruolo fondamentale attribuito al corpo. In primo luogo, il corpo è la dimensione in cui scatta per Manuele il recupero del tempo, tanto che si potrebbe parlare di una “memoria attraverso il corpo”⁹. I ricordi di Aracoeli che Manuele ritrova inaspettatamente nella propria memoria sono infatti mediati più attraverso il corpo che attraverso la mente, e sono legati a odore, saliva, pelle, suoni, immagini:

La tentazione del viaggio mi aveva invaso recentemente con la voce stessa di mia madre. Non è stata una trascrizione astratta della memoria a restituirmi le sue primissime canzoncine, già seppellite; ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva (Morante 1982 [1989: 10]).

È in questa zona oscura «esclusa dallo spazio», eppure «dentro la nostra materia corporale», che ha luogo la «resurrezione carnale dei morti» (*ibidem*). Ma la dimensione corporea non svolge, nel romanzo, soltanto una funzione positiva e salvifica. Al contrario, quello del corpo come voragine insondabile e nemico invincibile è uno dei temi forti di *Aracoeli*¹⁰. La storia della protagonista Aracoeli è anche quella di un'irruzione violenta del corpo nel giardino ben ordinato dello spirito, della decenza sociale, dei buoni sentimenti; un dissolversi non solo della patina superficiale di civiltà, ma anche dei legami d'amore più saldi, ad opera di forze ignote e incontrollabili. Sotto questa spinta si scioglie anche la fragile impalcatura del tempo dei progetti e dei fini su cui si regge la nostra vita¹¹. Questo potere della materia non è gestibile razionalmente (o lo è solo illusoriamente); e infatti, nel suo tentativo di ritrovare un significato al proprio tempo, Manuele rifiuta la causalità scientifica (per esempio la spiegazione medica della malattia della madre, adottata dalla zia Monda) e la temporalità meccanica, e cerca invece un diverso ordine di senso, per il quale un diverso orizzonte temporale è necessario.

È significativo come in *Aracoeli* la parola «fabbrica» compaia, e sempre in senso negativo, in relazione a tre diverse regioni dell'esperienza umana: il corpo, i sogni e il tempo¹². In tutti i casi si tratta di qualcosa di estraneo e opprimente, che il soggetto interessato non può controllare, e che lo rende schiavo. Manuele

⁹ Ovvio il parallelo con la «memoria involontaria» di Proust.

¹⁰ «In verità, di tutte le voragini fra cui ci moviamo alla cieca [...] nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo» (Morante 1982 [1989: 233]); «Il nostro proprio corpo, difatti, è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici. Nessun dialogo possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo calarci nella sua fabbrica tenebrosa» (Morante 1982 [1989: 249]).

¹¹ Questo tema è fortemente presente anche nella *Cognizione del dolore* di Gadda.

¹² «Fabbrica del corpo» (Morante 1982 [1989: 249]); «fabbrica dei sogni» (Ivi: 291); «fabbrica del tempo» (Morante 1982 [1989: 10]).

istintivamente rifiuta il tempo degli impegni, del lavoro, della vita normale, delle stagioni, e della storia:

E questi ultimi anni, io li ho spezzati e disfatti, disertando la *fabbrica del tempo* ogni volta che i suoi ritmi prescritti mi sbigottivano, nella loro eternità numerata. Alla mia assenza, gli orologi del mondo saltavano, e le giornate si sfogliavano in disordine come trucioli di una piassa sconnessa. Mi ridestavo da un sonno di più giorni supponendo d'essermi addormentato la sera prima. Il futuro era già passato, tutte le date erano scadute senza controllo, le notizie del giornale erano scavalcate da altre notizie contrarie. I pronostici della corsa erano stati rovesciati dalle morti. Se tento una ricerca di questi anni passati, più che di rividerli mi pare di riudirli, come una fuga di tuoni sul mio sonno incolume. L'anno dei Colonnelli e quello del Kippur. E l'anno dei maggi. E gli anni delle bombe e delle sommosse, e sequestri e terremoti e genocidii, scandali, mafie, processi. E scampanii natalizi e pasquali, e le processioni delle macchine per gli esodi estivi (Morante 1982 [1989: 51], *mia l'enfasi*).

Questo rifiuto del tempo non ha avuto l'effetto di arrestarlo, naturalmente. E infatti: «il mio corpo si è consegnato, nei sonni, alla vecchiaia» (*ibidem*). Tutto l'enorme sforzo di comprensione esercitato da Manuele è dettato dalla coscienza dell'approssimarsi della chiusura degli orizzonti temporali (la vecchiaia, o quella che Svevo chiama «senilità»), il cui limite estremo è la morte. È solo quando questa coscienza si fa sentire che l'essere umano acquisisce la pienezza del «sentimento del tempo» (la piena consapevolezza del significato umanamente vero del tempo).

Manuel allora si ribella alla «fabbrica del tempo», per quanto può, costruendosi un'altra «macchina del tempo», generatrice di un'altra temporalità:

A ogni modo, per me, in viaggio sulla *macchina del tempo*, di là dalla barriera del suono, tutto questo si smarrisce in una zona sorpassata e scancellata, forse già da secoli [...]. In una sonnolenza da filtro, mi rappresento giù sulla terra il mio ufficio editoriale di Milano, chiuso e deserto per il ponte di novembre: non, però, di questo novembre 1975, ma di chi sa quale altro novembre anteriore. L'ufficio mi si mostra abbandonato da settimane, mesi, anni. I ragni vi hanno tessuto le loro tele da una parete all'altra. Le scansie gli schedari e i volumi sono coperti da un soffice muschio di polvere. E le bozze da correggere rimaste sul mio tavolino, sono mangiucchiate dalle tarme. Per me, che corro verso El Almendral, i tempi si riducono a un unico punto sfavillante: uno specchio, dentro il quale precipitano tutti i soli e le lune. E là in quel punto sospesa, in volo ma pure immobile, mi precede la mia staffetta encantadora (Morante 1982 [1989: 21-22], *mia l'enfasi*).

La temporalità “normale” è abolita e sostituita da nuovi nessi. Questa «macchina del tempo» si muove per lo più nel passato, ma è chiaro che la sua funzione primaria è di trainare il protagonista (e il testo, e noi lettori) in avanti, verso la storia che si sviluppa, verso l'incontro con Aracoeli, verso il senso di quelle vite, e delle nostre, verso la scoperta della verità: che però non si rivela mai.

Il tempo alternativo non è fruibile nel presente, e non è neanche veramente un tempo futuro; è invece un'altra dimensione temporale, in cui è possibile «ribaltare il

sistema del tempo» (*ibidem*), e in cui – soprattutto – è per Manuele ancora possibile incontrare Aracoeli: «Il futuro fugge all'indietro, il passato viene incontro. E in questa anarchia falotica, di là dalle croci dei giorni, c'è lei che mi aspetta, coi suoi primi baci» (*ibidem*).

Non si tratta neppure di un tempo trascendente nel senso della religione, della speranza di un ricongiungimento nell'aldilà, poiché ciò richiederebbe una fede che gli è estranea: «Da tempo questo Dios da filastrocca, e con esso il Theòs dei Testamenti, e Dio, Dieu, God e Gott e gli altri loro sinonimi con tutte le loro corti e le loro Vergini, per me non sono altro che notte e nebbia» (Morante 1982 [1989: 40]).

E tuttavia resiste in lui una dimensione trascendente¹³, una tensione mistica verso un aldilà paradisiaco, che – ancora una volta – ha connotazioni più sensoriali che intellettuali:

Ma assurdamente, tuttora, in me persiste l'ultimo miraggio di un qualche paradiso. Non so dove né quando, ho imparato che nella lingua spagnola *almendral* significa mandorleto. E a questo nome, un giardino arboreo, dai fruttini cerulei con dolci semi candidi, m'accoglie per un istante nel suo grembo luminoso (Morante 1982 [1989: 40]).

Nella misura in cui una componente intellettuale è coinvolta, tuttavia, non si tratta tanto di una speranza di futura salvezza, quanto di comprensione e restituzione: «Allora si vedranno le cose invisibili, e si capiranno quelle incomprese, e quelle perdute si restituiranno» (Morante 1982 [1989: 200]).

Sembra paradossale che Manuele dica di non credere nel futuro («non credo al futuro», Morante 1982 [1989: 7]). Ma che cosa intende per futuro? Intende sia il tempo dell'ordinaria progettualità umana (professionale, politica, o semplicemente personale) che quello della trascendenza religiosa istituzionalizzata, o dell'utopia sociale; in tutti questi sensi per lui non c'è futuro. Ma ce n'è un altro, verso il quale si mette in movimento; questo futuro è il ritrovamento di Aracoeli, e la scoperta di un senso nel proprio passato. Il tempo di Manuele, del resto, non è – e non è mai stato – un tempo “normale” o “meccanico”, come il narratore non si stanca di ripetere:

È un fatto - oramai provato - che il mio tempo di rado corrisponde al tempo «normale». Tirato o compresso dai miei nervi, si allunga o si contrae secondo i loro capricci (Morante 1982 [1989: 131]).

¹³ Per la sostanziale ambiguità del rapporto di Manuele con Dio, si veda l'episodio del viaggio in corriera verso Gergal: «È risaputo ch'io non credo in Dio; ma per quanto l'idea paia strana (anche a me stesso) pure [...]. Forse, una sua possibile parola di vita eterna mi è stata qua trasmessa a mia insaputa, per via subliminale, e mi si spiegherà a suo tempo?» (Morante 1982 [1989: 130]).

Già fino da quegli anni, il mio tempo e il mio spazio non sempre si misuravano coi metri, o sui quadranti. Dopo forse uno o due chilometri, e pochi minuti d'orologio, valutai di avere percorso età e lontananze a dismisura (Morante 1982 [1989: 148]).

Il tempo – che gli uomini tentano di domare con gli orologi, fino a renderlo un automa – è per se stesso di natura vaga, imprevedibile e multiforme, tale che ognuno dei suoi punti può assumere la misura dell'atomo o dell'infinito. Il suo peso può imitare quello schiacciante e vertiginoso di una macchina, o quello incantato e imponderabile di una mano che dipinge lo spazio dell'Assunzione. Il suo moto non ha legge. La giornata di un agnello al pascolo non ha la medesima durata di quella di un forzato nei campi di lavoro. (Ivi: 186)

Tanto che ci sono limiti estremi, momenti effimeri in cui un singolo istante spalanca le porte dell'eternità:

E in quel punto il tempo si è fermato, rendendomi a un senso indicibile, unico e totale, al quale oggi potrei dare un nome: ETERNITÀ. (È strano come l'ETERNITÀ si lasci captare piuttosto in un segmento effimero che in una continuità estesa. Ma il corpo non sostiene la prova, e torna al disordine) (Morante 1982 [1989: 202]).

È ora venuto il momento di tentare un inquadramento teorico del materiale fin qui raccolto. Cominciamo con una proposizione assiomatica: ogni testo narrativo è una «macchina del tempo»¹⁴, e così *Aracoeli*. Questa affermazione ha vari sensi concomitanti, che tutti vanno chiariti, e che tutti si confanno al romanzo in questione: a) la narrazione trasporta il lettore in un altro tempo e in un altro mondo, di poco sfasato oppure completamente alternativo rispetto al suo; b) il testo narrativo manipola (sovrapponendoli, agganciandoli o contrapponendoli) orizzonti temporali diversi; c) la letteratura produce tempo, lo crea usando materiali grezzi e privi di forti coordinate temporali.

Nel primo senso (il trasporto), leggere narrativa è come viaggiare sulla *time machine* del famoso racconto di H. G. Wells: ci si sposta nel passato o nel futuro, in un mondo più o meno simile al nostro di oggi, ma che in ogni caso non è mai esattamente lo stesso, e non ha mai precisamente le stesse coordinate cronologiche, se non altro perché manca, nel testo, quella per noi fondamentale: la nostra, soggettiva e unica prospettiva temporale sulla successione di eventi che costituisce la nostra vita. La lettura, quindi, è sempre un'esperienza de- e ri-temporalizzante, nella quale si esce dal proprio e si entra in un altro tempo. Questa esperienza è in *Aracoeli* emblemizzata nella storia stessa del viaggio narrato dal protagonista.

La letteratura non è, però, solo uno spostamento lungo un tempo concepibile

¹⁴ Per puntellare questa affermazione potrei chiamare a raccolta una serie di *auctoritates*: Aristotele, S. Agostino, Kant, Bergson, Heidegger, Husserl, Sartre, Bachtin, Genette, Ricoeur, Weinrich, e parecchi altri. Ecco almeno i principali e più immediati riferimenti bibliografici: Bachtin 1937-8 e 1973 [2001]; Genette 1972 [1976]; Ricoeur 1983-5 [1986-8].

come una rotaia, sulla quale ci si può muovere in avanti o all'indietro; essa è (anche) una manipolazione di orizzonti temporali disomogenei: ogni testo narrativo convoca, combina o contrappone livelli temporali diversi, che possono spaziare dal personale all'universale, dal geologico allo storico, dall'umano al cosmologico, e così via. Da questo assemblaggio deriva il particolare "cromatismo" temporale che caratterizza in modo determinante ogni racconto; questa modalità è sempre diversa nella sua attuazione, e talvolta unica nella sua originalità, ma spesso ricollegabile a uno specifico genere letterario, anche e proprio a seconda del "tenore" temporale dominante: romanzo storico, racconto psicologico, romanzo di formazione, utopia politica, etc. In ognuno di questi schemi narrativi, nel misto di prospettive temporali ce n'è una caratterizzante al punto da pre-definire l'orizzonte di attesa del lettore. Come si è visto, anche di questo secondo senso (manipolazione di dimensioni temporali diverse) *Aracoeli* è un esempio mirabile, ancorché estremamente complesso, in cui vari modelli si fondono.

Le cose si complicano ulteriormente non appena si consideri l'ultimo e più sorprendente senso della proposizione assiomatica: il testo narrativo non solo a) trasporta nel tempo e b) manovra orizzonti temporali, ma addirittura c) crea il tempo. A sostegno di questa ipotesi citerò tre diverse testimonianze.

La prima è del critico Lucio Lugnani, che in suo recente e interessante volume (Lugnani 2003) sostiene che tocca alla scrittura letteraria «rendere possibile l'espressione di quell'esperienza specifica e tutta umana che è l'esperienza del tempo. La quale è per sua natura anacronica» (Lugnani 2003: 106). Perché anacronica? È evidente che Lugnani non si riferisce al tempo degli orologi, a quel tempo che potremmo definire meccanico, dal quale una gran parte della nostra vita è pervasa e tiranneggiata, ma che non è quello che le da un senso; il tempo astratto o oggettivo può essere sovrapposto a quello della vita, ma stabilire una successione esatta di momenti non basta a conferire all'esperienza un significato. Per quello abbiamo bisogno di un'altra temporalità, e per generare un vero senso del tempo dobbiamo servirci della funzione-letteratura¹⁵. In altri termini: abbiamo bisogno di raccontarci delle storie, il che significa creare dei personaggi e mettere gli eventi in una sequenza che non sia solo cronologica ma anche causale, o per lo meno significativa. Questo lo facciamo costantemente e spontaneamente anche nel nostro foro interno, sul modello dei tanti discorsi, da cui siamo circondati, che sfruttano lo stesso principio: dalla pubblicità, al giornalismo, alla politica, al cinema, alla chiacchiera comune. Potremmo definire la letteratura come il paradigma, il concentrato di questa funzione generale, senza la quale (pur con tutti i cronometri del mondo) non saremmo in grado di assegnare un senso alla nostra esperienza. Una

¹⁵ Distinguo il *testo letterario* in senso stretto dalla *funzione-letteratura*: il primo descrive una categoria specifica di oggetti accomunati da certe caratteristiche precise, mentre la seconda indica una disposizione generica determinante, rilevabile in un insieme aperto di discorsi che hanno in comune un certo modo di creare senso, organizzando la successione cronologica in una storia.

buona parte (ma non il tutto) di quel senso consiste nel disporre il materiale disponibile in relazioni di prima-durante-dopo, e questo processo potremmo definirlo: “l’invenzione del tempo”. E proprio questo è l’effetto dello sforzo di anamnesi e messa in forma condotto da Manuele.

La seconda testimonianza non ci viene da un critico, filosofo, o teorico letterario, e non ha essenzialmente gran che a che fare con la letteratura. Julian Barbour, in effetti, è un fisico, autore di un libro di divulgazione scientifica intitolato *The End of Time* (Barbour 1999 [2000]) nel quale si sostiene una tesi a prima vista sorprendente: il tempo come crediamo di conoscerlo in realtà non esiste¹⁶. L’universo è fatto solo di un presente assoluto, in cui tutto il possibile accade simultaneamente in un’infinità di dimensioni parallele. Il narratore di *Aracoeli* sembra intrattenere nozioni dello stesso tenore, come si può dedurre per esempio da questi passaggi:

E se è vero che il nostro tempo finito lineare è in realtà il frammento illusorio di una curva già conchiusa: dove si ruota in eterno sullo stesso circolo, senza durata né punto di partenza né direzione; e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è L’A stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando [...] (Morante 1982 [1989: 291]).

Gli dei non sono maciullati dalla macchina dei sensi. Sono integri. Passato presente e futuro – tenebre e luce – morte e vita – i multipli e gli addendi – i diversi e i contrari – per loro sono tutti uno. Forse il nostro traguardo è QUELLO (Morante 1982 [1989: 199]).

Ma come mai noi esseri umani (al contrario forse degli dei) abbiamo la *sensazione* del tempo? Questa – dice Barbour – è un’illusione che ci viene dal nostro cervello, ed è sostenuta dall’esistenza di entità che lui chiama *time capsules*: «per capsula del tempo intendo qualunque struttura statica che crei o metta in codice l’apparenza del movimento, del cambiamento o della storia» (Barbour 1999 [2000 : 30]). Fra gli esempi di queste *capsule del tempo* che il fisico propone c’è anche (ma non è assolutamente il solo) il libro. L’effetto di queste sedimentazioni, o punti del mondo il cui le informazioni si concentrano e dispongono in una struttura interpretabile, è l’illusione della profondità temporale. Di nuovo bisogna distinguere accuratamente: non si tratta solo di manipolare il tempo in quanto risorsa pre-esistente, o di usarlo nella costruzione di mondi immaginari, ma proprio di crearlo. Fra le tante *macchine del tempo* o *capsule temporali* che hanno per effetto la

¹⁶ Si potrebbe, naturalmente, ricostruire la mappa dei numerosi precedenti filosofici e teologici di quest’idea. In particolare, una nozione simile è stata proposta dal filosofo John McTaggart all’inizio del novecento (McTaggart 1927); Barbour riconosce la prossimità delle proprie idee a quelle di McTaggart, ma sottolinea che gli argomenti del filosofo «sono puramente logici e non fanno appello alla fisica» (Barbour 1999 [2003: 343]); mia la traduzione, anche in seguito).

generazione di una profondità cronologica, mi sembra (e qui mi scosto da Barbour) che la letteratura – in senso molto lato – sia il principale modello di quel tempo particolare che definirei *tempo antropologico*, ovvero di quel tipo di tempo del quale la vita umana ha bisogno per attribuirsi un senso.

Ma perché gli esseri umani sentono questa profondità temporale, così come la necessità di organizzarla e comprenderla in sequenze ricche di senso? La risposta potrebbe essere abbastanza banale: è solo adeguandoci a un modello di prima-ora-poi che possiamo avere la sensazione di agire, riuscire (o fallire), progredire (o regredire), in altri termini di esistere non come monadi assolute, ma in modo relazionale. C'è però una prospettiva ulteriore, e per esplorarla possiamo convocare un terzo testimone.

Harald Weinrich, nel suo *Knappe Zeit* (Weinrich 2004 [2006]), si stacca radicalmente dalla teoria dominante sull'origine etimologica delle parole che in ambito latino e romanzo indicano il tempo (teoria sostanzialmente consonante con la prospettiva meccanico-aristotelica) per riportarci a una più originaria prospettiva “ippocratica”: quella del tempo del corpo, della pulsazione delle tempie¹⁷ che già la medicina antica aveva imparato a leggere come segnale interpretabile, dando origine a una “pulsologia” più vicina alla prosodia poetica che alla matematica. La vera profondità temporale l'essere umano la acquisisce solo quando sente, se non l'imminenza, almeno l'annuncio della *propria* morte. Tale annuncio viene dal corpo stesso, quando esso sia assoggettato a fatica, malattia, stress o deperimento. Questa minaccia apre lo spazio per una necessità di senso che non è più solo quello della *routine* quotidiana, del *business as usual*, ma che invece corrisponde alla prospettiva abissale della fine, cambiando radicalmente la natura stessa del tempo: non più registrazione esterna e quantitativa del continuo cambiamento del mondo, ma segnale interno (e qualitativo, anzi per lo più traumatico) del proprio essere al mondo¹⁸. Questa “pulsazione temporale” interna, che improvvisamente si rivela alla percezione del soggetto sofferente, è il segno della maturità dell'individuo umano, marcando il superamento del confine ultimo fra animalità e umanità. Abbiamo visto come in *Aracoeli* la riorganizzazione dei tempi (che fa da propulsore all'intera narrazione) sia essa stessa generata da una pulsione o pulsazione interna, da un'urgenza dettata più dal corpo che dalla mente, nell'imminenza (più sentita oscuramente che compresa intellettualmente) della morte.

¹⁷ *Tempus* in latino significa sia “tempo”, che “tempia”; ma per i lessicografi non si tratta della stessa parola, bensì di due omofoni. Per Weinrich, invece, il senso umano del tempo potrebbe aver origine proprio dalla “pulsazione temporale” che il corpo (malato) ci trasmette.

¹⁸ È evidente il rapporto che si può stabilire fra questa prospettiva “medico-ippocratica” e il pensiero dello Heidegger di *Sein und Zeit* (1927), e in particolare l'idea dell' “essere-per-la-morte” (*Sein-zum-Tode*), che del resto Weinrich cita esplicitamente, marcando al tempo stesso la distanza della propria concezione del tempo da quelle di origine aristotelica o kantiana (ma anche rispetto a quella bergsoniana esistono importanti differenze).

Per sussumere in un solo concetto i vari modi in cui il testo letterario¹⁹ agisce sugli orizzonti temporali, ho coniato altrove il termine di *cronopoiesi*. Esso deve qualcosa al concetto bachtiniano di cronotopo (creazione di un mondo organizzato mediate coordinate spazio-temporali), ma è più specifico nel definire il rapporto fra scrittura e tempo. La *cronopoiesi* è l'uso, la manipolazione e in fin dei conti la creazione del tempo, quale necessariamente ha luogo nel testo narrativo: detto altrimenti, non credo che la scrittura narrativa possa esistere in assenza di una dimensione cronopoietica e, come ho suggerito, mi pare che la nostra percezione del tempo (in generale) sia fortemente connotata dalla *funzione-letteratura*, in cui il fenomeno della cronopoiesi si esprime *par excellence*. Questa percezione di un *altro* tempo (che, come ho suggerito, potremmo chiamare antropologico) si aggiunge a quella del tempo meccanico ordinario, e in certe circostanze la oblitera completamente.

Ma per completare l'esplicazione dei miei principali presupposti teorici, devo ora introdurre un altro concetto: quello di *esotemporalità*. Fra i tanti orizzonti temporali generati dal testo, ce n'è uno di particolare significanza, benché nella maggior parte dei casi non palesato: si tratta del tempo (a venire) del futuro lettore, al quale tutti gli altri tempi compresi nella narrazione risultano implicitamente "appesi"²⁰. Questa infinita apertura sul futuro della lettura è forse la caratteristica più essenziale della scrittura letteraria, e simultaneamente la ragione della sua intrinseca ambiguità. Il testo letterario, infatti, non può non inscrivere in se stesso l'impossibilità di contenere tutto il proprio senso: la letteratura è una forma di comunicazione strutturalmente destinata a superare il contesto all'interno del quale essa è interpretabile da parte di chi la produce. Per converso, la dimensione esotemporale carica il testo di un'infinità di sensi possibili, molti dei quali restano inimmaginabili all'atto tanto della produzione, quanto di ogni singola fruizione. C'è dunque anche un'*altra* dimensione del tempo, o la dimensione di un tempo *altrui*, insita in ogni scrittura narrativa, una dimensione *supplementare* (Derrida²¹) che però è la più "propria" per il testo letterario. L'incontro di due assenze; un tempo infinitamente altro, inconcepibile. È solo costruendo una storia mediante una macchina del tempo, e narrando questa storia a qualcuno, che la vita comincia ad assumere una figura, cioè un senso. La scrittura è dunque sempre un atto dialogico, anche quando prenda la forma di un monologo; e anche quando nell'immediato nessuno stia a sentire, l'orientamento primario del testo letterario è sempre l'attesa di una futura lettura, in cui potenzialmente si realizzerà un miracolo di *comprensione*.

Non mi pare fuori luogo un tentativo di interpretazione della complessa strutturazione e tematizzazione del tempo nella *fabula* di *Aracoeli* anche come

¹⁹ Come già indicato, uso qui il termine "testo letterario" in senso lato.

²⁰ È evidente, qui e altrove, l'eco del pensiero di Jacques Derrida, e in particolare la distinzione proposta dal filosofo tra *futur* e *à-venir* (come anche la prospettiva di una *logica supplementare*, a cui farò cenno fra poco).

²¹ Si veda in particolare: Derrida 1972a e Derrida 1972b.

espressione di una focalizzazione (non necessariamente intenzionale) sulla natura universalmente esotemporale del testo letterario. In altri termini, direi che la struttura narrativa di *Aracoeli* allegorizza la disposizione primaria della scrittura letteraria, ossia la riorganizzazione degli orizzonti temporali in vista della creazione di senso, ma – più ancora – l'apertura di un orizzonte temporale (e di una possibilità di senso) ulteriore, e non controllabile dall'interno del testo stesso.

A chi parla Manuele? È chiaro, parla a Aracoeli. Ma che cosa o chi rappresenta Aracoeli? Aracoeli è non solo la persona per la quale Manuele (il narratore) conduce l'enorme sforzo di anamnesi che da lei si intitola, ma anche quella a cui devolve l'interpretazione di quello sforzo, e da cui (vanamente) spera l'assoluzione dai propri peccati, e la spiegazione (che tuttavia non verrà) del senso della propria vita:

«Dovunque, ho peccato. Nelle intenzioni e nei fini e negli atti ma peggio di tutto nell'intelligenza. L'intelligenza si da per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito e non capirò mai niente».

«Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire» (Morante 1982 [1989: 308]).

In un'interpretazione allegorica che è anche una sorta di *mise en abîme*, Aracoeli rappresenta la *funzione di ascolto*, cioè l'istanza enigmatica a cui il testo (ogni testo) si rivolge nella sua amorosa richiesta di senso, che è anche una richiesta di giustificazione, e di assoluzione. In tal modo il personaggio Aracoeli, segretamente allegorizzando il gesto fondante di ogni scrittura letteraria, raffigura il lettore futuro, che attende nel buio del tempo materiale l'incontro col testo, dal quale nascerà l'inaudito miracolo di un dialogo oltre la morte. Come Manuele parla a Aracoeli, così l'autore che dietro quella figura si nasconde parla a noi, lettori. Se la speranza di senso, perdono e amore di cui Manuele carica Aracoeli andrà delusa, non così l'indefinito differimento con cui il testo si affida a una serie infinita di ignoti lettori, ogni volta aprendosi a una temporalità supplementare, e a nuove possibilità di interpretazione.

In questo modo *Aracoeli*, libro di straordinaria complessità, che non è certo possibile districare da una sola prospettiva, funziona anche molto bene come paradigma del rapporto fra letteratura e temporalità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BACHTIN, Michail (1937-8 e 1973 [2001]): *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

BARBOUR, Julian (1999 [2003]): *The End of Time*, London, Phoenix.

DERRIDA, Jacques (1972a): *Marges de la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit.

DERRIDA, Jacques (1972b): *La dissémination*, Paris, Editions du Seuil.

- GENETTE, Gérard (1972 [1976]): *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- GRAGNOLATI, Manuele / FORTUNA Sara (ed.) (2009): *The Power of Disturbance. Elsa Morante's "Aracoeli"*, London, Legenda (MHRA & Maney Publishing).
- LUGNANI, Lucio (2003): *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS.
- MCTAGGART, John (1927): *The Nature of Existence*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MORANTE, Elsa (1982 [1989]): *Aracoeli*, Torino, Einaudi.
- RICOEUR, Paul (1983-5 [1986-8]): *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Books.
- STELLARDI, Giuseppe (2009): «*Aracoeli* and Gadda's *La cognizione del dolore: Disturbed Sons, Disturbing Mothers*», in Gragnolati, Manuele / Fortuna, Sara (ed.): *The Power of Disturbance, Elsa Morante's "Aracoeli"*, London, Legenda (MHRA & Maney Publishing), pp. 96-106.
- STELLARDI, Giuseppe (2010): «"Il tempo degli atti possibili": qualche riflessione sulle dimensioni della temporalità in letteratura, a partire da *La cognizione del dolore*», in Terzoli, Antonietta / Asor Rosa, Alberto / Inglese, Giorgio (ed.): *Miscellanea in onore di Guglielmo Gorni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 229-46.
- STELLARDI, Giuseppe (2011): «Il "tempo ultimo": strutture della temporalità nell'opera di Italo Svevo», in *Cuadernos de Filología Italiana*, 18, pp. 115-39.
- WEINRICH, Harald (2004 [2006]): *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine*, Bologna, Il Mulino [originale tedesco: *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*, C.H. Beck Verlag, München].