

Gian Maria Annovi

«Una fabbrica d'ombre equivoche»:
visione, tecnologia e memoria in *Aracoeli* di Elsa Morante

Il saggio fornisce una lettura mediale di *Aracoeli* e individua nel rapporto simbolico tra percezione visiva e memoria una delle ragioni della insolita struttura narrativa del romanzo. Nella prima parte il saggio mostra come Morante associ la modalità percettiva di *Aracoeli* a un mondo primitivo ed arcaico e quella del figlio Manuele ad apparati ottici che indicano la modernità della sua esperienza di personaggio. L'incapacità di Manuele di fornire un resoconto lineare e affidabile dei suoi ricordi corrisponde al suo rifiuto di utilizzare gli occhiali, una forma di diniego percettivo del reale legato al trauma infantile della separazione dalla madre. Riferendosi alle teorie su cinema, esperienza moderna e memoria, la seconda parte del saggio considera i costanti riferimenti di Manuele al cinema secondo il concetto di memoria protesica, che lo associa a una forma di contaminazione del vissuto individuale.

The essay provides a media reading of Aracoeli and identifies one reason for the unusual narrative structure of the novel in the symbolic relationship between visual perception and memory. The first part of the essay shows that Morante associates Aracoeli's perception with a primitive and archaic world and her son Manuele's with optical devices that indicate the modernity of his experience. Manuele's inability to provide a linear and reliable account of his memories derives from his refusal to use glasses: a form of perceptual denial of reality linked to the trauma of his separation from Aracoeli in his childhood. Referring to theories on cinema, modern experience and memory, the second part of the essay considers Manuele's constant references to cinema according to the notion of prosthetic memory as a form of cinematographic contamination of individual experience.

Pur non essendo uno scrittore, Manuele, il protagonista di *Aracoeli*, definisce il racconto del suo viaggio alla ricerca della madre «il mio povero ultimo romanzo andaluso».¹ Per il lettore questa definizione potrebbe apparire come un'ovvia *mise en abîme*, ma il protagonista complica le cose aggiungendo che tale romanzo è «una fabbrica d'ombre equivoche».² Se, come ha scritto, il personaggio è sempre l'alibi dell'autore, nella formula di Manuele Elsa Morante sembra esprimere un atteggiamento di sfiducia verso la capacità della letteratura di presentare «l'integrità segreta e unica delle cose».³ Il «romanzo andaluso» di Manuele produce, infatti, visioni inconsistenti, quelle che, nel suo intervento *Pro o contro la bomba atomica*, Morante chiama anche le «falsificazioni artificiali e deperibili»⁴ di chi si è assuefatto all'irrealtà. Il racconto di Manuele, dunque, come la caverna descritta da Platone (un

¹ Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 129.

² *Ibidem*.

³ Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, p. 103.

⁴ *Ivi*, p. 107.

filosofo che, non per nulla, Morante annovera tra «i felici pochi»⁵ produce uno spettacolo d'ombre ingannevoli.⁶ Per la sua enfasi sulla relazione tra visione e conoscenza, proprio il mito della caverna platonica è stato impiegato nel Novecento, persino dall'amatissima Simone Weil,⁷ come metafora del rapporto tra esperienza cinematografica e realtà. E, più in generale, degli effetti della cultura audiovisiva moderna sulla nostra esperienza.

Questo intervento rappresenta l'abbozzo di una possibile lettura intermediale di *Aracoeli* attraverso i riferimenti al complicarsi della visione e al cinema presenti nel romanzo. L'ipotesi di partenza è che il resoconto della «separazione smemorata»⁸ tra Manuele e sua madre esprima, tra le altre cose, anche una disillusa critica alla società dei media, e che la problematica relazione tra visione, memoria e cinema nel romanzo sia una delle manifestazioni principali di quella che, ormai al termine della sua vita, Morante definiva «la laida invasione dell'irrealtà».⁹

Come ha scritto Concetta D'Angeli, la scrittura di *Aracoeli* segue l'«irruzione della dimensione storica e dell'attualità storico-culturale all'interno del mondo artistico di Morante»¹⁰ iniziata con *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) e in parte presentita nel già citato *Pro o contro la bomba atomica* (1965). In quell'intervento la bomba è un simbolo che condensa in sé tecnologia, merce, e società di massa, funzionando dunque come l'emblema dell'irreale e della «disintegrazione» moderna che, come a Hiroshima e Nagasaki, riducono la vita umana a ombra. Tra i personaggi morantiani, Manuele è l'unico che – come l'autrice – ha letteralmente attraversato il Novecento fino a giungere agli anni Ottanta e ha dunque vissuto i drammatici cambiamenti tecnologici e socio-culturali del mondo contemporaneo. Mentre la vita dei protagonisti degli altri romanzi morantiani si conclude prima della trasformazione dell'Italia da paese povero e rurale a nazione industrializzata e capitalista, lo scenario apocalittico degli anni Ottanta che fa da sfondo ad *Aracoeli* è caratterizzato «dai 'sinistri macchinismi' di una tecnologia onnipervasiva».¹¹ Le vicende di *Menzogna e*

⁵ Cfr. Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968.

⁶ Nel romanzo, il termine ombra è impiegato sessantacinque volte, ed è sovente associato al termine sogno, che compare invece un centinaio di volte. Cfr. «Saranno i sogni a plagiare la veglia, o il contrario? È questo enigma che mi porta, raccontandomi, a confondere l'una con gli altri e per sistemarli debitamente nei loro posti, io devo sforzarmi a una maniera pedantesca, all'uso di un pazzo che mima la ragione. Chiaramente, la piccola scena fra me e mia madre, nella camera dalla luce azzurrastra, era stata reale, e non sognata; però i sogni che ne germinarono vennero a innestarsi sulla sua sostanza, ricoprendola coi loro rami d'ombra; e a momenti io supponevo che quella scena appartenesse al mondo delle ombre, e non dei corpi», Morante, *Aracoeli*, cit., p. 210.

⁷ «Noi vediamo che ombre di cose fabbricate. Questo mondo in cui siamo e di cui non vediamo che delle ombre (apparenze), è una cosa artificiale, un gioco, un simulacro [...] Noi nasciamo e viviamo nella passività. Non ci muoviamo. Le immagini passano davanti a noi e noi le viviamo. Non scegliamo niente [...] Non abbiamo assolutamente nessuna libertà [...] I cinema sonori somigliano abbastanza a questa caverna», Simone Weil, *Dio in Platone*, in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, tr. it. di Cristina Campo e Margherita Harwell Pierucci, Roma, Borla, 1999, pp. 57-58. Di questo testo Morante possedeva la versione originale in francese, Simone Weil, *Source greque*, Paris, Gallimard, 1963.

⁸ Morante, *Aracoeli*, cit., p. 6.

⁹ Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 100.

¹⁰ Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli*, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2017, p. 30.

¹¹ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 321.

sortilegio (1948), ad esempio, lambiscono appena il Novecento. Ne *L'isola di Arturo* (1957), invece, la narrazione termina negli anni Quaranta, con la partenza di Arturo per il fronte, mentre Ueseppe, il piccolo protagonista di *La Storia* (1974), muore nel 1947, nove anni prima di sua madre Ida, impazzita dal dolore e rinchiusa in una clinica psichiatrica. Da un punto di vista prettamente biografico, dunque, Manuele è il solo soggetto della narrativa di Morante ad essere giunto alle soglie della fine del secolo.

Si deve forse anche a questo la natura altamente problematica della sua soggettività («la mia natura scissa, che spesso invalida la mia testimonianza»),¹² ma anche la peculiarità della sua modalità percettiva. Al contrario, il mondo di sua madre, Aracoeli, possiede connotazioni non solo premoderne, ma addirittura primitive. Il talismano che dona al figlio, ad esempio, l'«omiciattolo dalle braccia spalancate che reggono il grande arco»¹³ e che Manuele vede riprodotto anche sull'uscio di una casa di Gergal, rappresenta l'*indalo*, un simbolo magico preistorico ritrovato nella grotta di Los Letreros, vicino ad Almeria, e risalente al 2500 a.C. La vita andalusa della madre prima dell'arrivo in Italia, non a caso, è descritta come «la preistoria di Aracoeli»,¹⁴ quella che Manuele ritrova simbolicamente inscritta nel paesaggio che incontra nel suo viaggio verso El Almendral, osservato – l'importanza di questo dettaglio sarà presto chiara – senza indossare i suoi occhiali da vista:

Di sopra, esso mi presenta un cielo che non somiglia a una volta d'aria, ma una crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da millenni. E sotto a questo cielo, si stende una regione desertica e rovinosa di macigni, che mi si fa credere, a certi segni esterni, una qualche necropoli fossile di tempi preumani. Scorgo, difatti, sulle sue superfici, la stampa di strane membra mutilate. Una mandibola gigantesca con denti ricurvi a sciabola. Un dorso scaglioso dalle creste aguzze e vertebre simili a lische. Una coda di rettile armata di lunghe spine. Forse, questa fu una valle di fanghi diluviali pietrificati, su cui le mostruose creature dei primordi, sepolte negli uragani, lasciarono le loro maschere mortuarie?¹⁵

È certamente significativo che la terra andalusa appaia al protagonista come uno spazio primigenio e, allo stesso tempo, un luogo di morte («necropoli fossile di tempi preumani»). Ciò conferma che per Manuele il paese natale di Aracoeli rappresenta un doppio simbolico del corpo della madre defunta e che il suo viaggio nello spazio è anche un viaggio a ritroso nel tempo cronologico e interiore, corrispondente al desiderio di annullarsi in un impossibile ritorno al grembo materno: «la mia scelta era questa: rientrare in lei».¹⁶ Questo moto regressivo rappresenta anche il tentativo di Manuele di visitare la «piccola, brumosa necropoli di certe [sue] memorie infantili»¹⁷ – la coincidenza lessicale è particolarmente significativa – nel tentativo di risvegliarne i defunti.

¹² Morante, *Aracoeli*, cit. p. 113.

¹³ Ivi, p. 170.

¹⁴ Ivi, p. 25.

¹⁵ Ivi, p. 128.

¹⁶ Ivi, p. 18.

¹⁷ Ivi, p. 165.

1. Occhiali

L'aggettivo «brumoso» che Manuele impiega per descrivere il luogo mentale dei suoi ricordi indica una visione offuscata che rimanda allo sfuocarsi del suo sguardo, «miope e presbite allo stesso tempo»,¹⁸ ogni qual volta si leva gli occhiali.

In un saggio che analizza le «perplexità prospettiche» di Manuele, Rebecca West ha suggerito che il suo continuo togliersi e mettersi gli occhiali rappresenta una delle metafore principali dell'alternarsi delle memorie reali e immaginarie, e che questo gesto provochi e indichi l'inaffidabilità del narratore¹⁹ e della sua «percezione opaca e delirante che confonde i periodi».²⁰ Senza soffermarsi troppo sulle «pupille minorate»²¹ di Manuele, è interessante notare che proprio la possibilità di una visione oggettiva, diciamo pure *reale*, attraverso gli occhiali segna anche la sua dolorosa separazione dalla madre («io lo so, quando cominciai a piacerle di meno: fu quando, per la prima volta, mi vennero messi gli occhiali»)²² La nitidezza visiva prodotta dalle lenti è dunque sin da subito associata al tema del trauma infantile, proprio come avviene – West l'ha già notato – anche nel caso di Eugenia, la protagonista di uno dei racconti-capolavoro del Novecento, *Un paio di occhiali* di Anna Maria Ortese.²³ È probabile che proprio quel racconto abbia fatto da canovaccio per la descrizione morantiana dello shock di Manuele alla scoperta della realtà vista attraverso le sue lenti nuove:

io l'inforcai [gli occhiali] di nuovo rimbalzando fulmineamente come stregato nell'incendio bianco dei troppi bulbi elettrici, fra gli specchi multipli da dove, in un disgustoso capogiro, schiere di orbite senza carne mi puntavano coi loro scintillii sinistri. Ma il peggio mi aspettava fuori dalla bottega dove la strada, affollata, rutilante di neon e di fanali, mi investì col suo mai veduto spettacolo di orrore. Gli aspetti del mondo avevano preso ai miei occhi una chiarezza e un rilievo inusitati che me li accusavano come un'unica violenza proteiforme. Non mi ero accorto mai, prima, di quanto fossero duri e brutali i segni delle facce umane. Le loro pelli sembravano tutte conciate, ostentavano rughe feroci, simili a sfregi incruditi con la sgorbia e anneriti con catrami. Fra l'uno e l'altro marciapiede, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze, spaventosi occhioni bistrati e bocche tinte a sangue di macello. Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte. E sul marciapiede di fronte, le vetrine esponevano busti decollati, lame bifide, cottenne capellute, forbici e coltelli, giacche gesticolanti senza mani, gambe tagliate, cinti erniari, ventriere e denti.²⁴

¹⁸ Ivi, p. 20.

¹⁹ Rebecca West, *Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational Identity, and Other Perspectival Perplexities* in Aracoeli, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford, Legenda, 2009, pp. 20–29. Vedi anche il capitolo di Silvia Valisa sulla *gendered narrative* di Aracoeli in *Gender, Narrative, and Dissonance in the Modern Italian Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 145–211.

²⁰ Rosa, *Cattedrali*, cit., p. 306.

²¹ Morante, *Aracoeli*, cit. p. 55.

²² Ivi, p. 172.

²³ Anna Maria Ortese, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli* (1953), Milano, Adelphi, 1994, pp. 5–34.

²⁴ Morante, *Aracoeli*, p. 175.

Per il protagonista di *Aracoeli* e per Eugenia (che condivide il nome con il padre di Manuele), vedere con chiarezza significa conoscere per la prima volta la realtà, e ciò rappresenta un'esperienza intollerabile, un trauma, soprattutto perché la chiarezza visiva marca, 'retrospettivamente', di finzione il mondo che i bambini credevano di conoscere e che fino a quel momento avevano amato. È bene però sottolineare che la realtà di Manuele e quella di Eugenia non è affatto la medesima. Ciò che si presenta alla bambina napoletana è il presente postbellico della sua indigenza, il vicolo oscuro e il lurido cortile del basso in cui abita con un «gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione». ²⁵ I membri della sua famiglia non hanno nulla a che vedere con le persone che Eugenia aveva visto dalla vetrina dell'ottico dove per la prima volta aveva indossato un paio di occhiali di prova. L'orrore di Manuele, invece, è provocato dalla folla metropolitana e da tutto quanto ad Eugenia era sembrato invece meraviglioso, ossia le luci elettriche, i neon, i fanali, le auto e le vetrine della città, nelle quali lui scorge invece solo cose mutilate. ²⁶ La presenza di «lame [...] forbici e coltelli» tra i prodotti esposti nei negozi non fa altro che rendere ancora più evidente il collegamento tra l'acutezza della sua visione e la traumatica escissione dalla madre. Quello di Manuele, insomma, non è uno shock legato alla propria condizione sociale, per altro privilegiata, ma alla vita moderna che contrasta con il mondo ancestrale e materno. *Aracoeli* stessa, infatti, contesta il valore positivo della modernità con la sua timorosa resistenza all'apparecchiatura oculistica, che le appare persino malefica:

La seduta dall'oculista fu breve, ma piuttosto drammatica. Io venni issato su un seggio alto, davanti a un apparecchio astruso, che immediatamente suscitò la diffidenza di Aracoeli. Essa temeva che quel macchinario sortisse raggi o influssi maligni contro la mia materia integra; e lì per lì si spostò a lato del medico, minacciosa quasi volesse assalirlo, e uscì a dirgli fremente: «Che gli fa? Che gli fa Usted?! Lo rimetta giù!!!» Essa pareva sospettare quel personaggio negromantico in camice bianco, semicalvo – e lui stesso occhialuto – di chi sa quali incontrollabili raggiri. ²⁷

A seguito di questo primo trauma associato alla visione mediata da un dispositivo ottico, ogni volta che vedere quanto ha di fronte gli sembra superfluo («quando non c'è nulla che m'importi vedere») ²⁸ o emotivamente insostenibile, Manuele si toglie gli occhiali, lasciando che «il mondo circostante, ai [suoi] occhi semiciechi [...], si sciol[ga], secondo il solito, in un brulicame acquoso, corso da luci stralunate e

²⁵ Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 33.

²⁶ «Eugenia si era alzata in piedi, con le gambe che le tremavano per l'emozione, e non aveva potuto reprimere un piccolo grido di gioia. Sul marciapiede passavano, nitidissime, appena più piccole del normale, tante persone ben vestite: signore con abiti di seta e visi incipriati, giovanotti coi capelli lunghi e il pullover colorato, vecchietti con la barba bianca e le mani rosa appoggiate al bastone dal pomo d'argento; e, in mezzo alla strada, certe belle automobili che sembravano giocattoli, col la carrozzeria dipinta in rosso o in verde petrolio, tutta luccicante; filobus grandi come case, Verdi, coi vetri abbassati, e dietro i vetri tanta gente vestita elegantemente; al di là della strada, sul marciapiede opposto, c'erano negozi bellissimi, con le vetrine come specchi, piene di roba fina da dare una specie di struggimento», Ortese, cit., pp. 16-17.

²⁷ Morante, *Aracoeli*, cit. p. 174.

²⁸ Ivi, p. 18.

immagini storpie».²⁹ La sfocatura, dunque, lo protegge dal potere alienante del reale deformandolo.

Che il tema della sfocatura abbia un ruolo centrale nell'opera di Morante l'aveva già sottolineato anche Giacomo Debenedetti, secondo il quale quella della scrittrice è «una visione del mondo turbatissima e sconcertante» per cui «la realtà vi appare in una specie di sfocatura, che è poi il modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco».³⁰ Per lo studioso, insomma, la scrittura morantiana stessa è una forma di sfuocatura, la visione con cui il poeta «dà intera una propria immagine dell'universo reale».³¹ Se, nelle opere precedenti, questa doppia vista della scrittrice deformava le cose per restituire, integra, la realtà, in *Aracoeli* la visione sfuocata di Manuele appare invece come il segno di una detumescenza soggettiva, di un'angoscia che «cerca una medicina e un riposo nella riduzione spettrale del mondo, e nel ritorno al disordine dell'informe e del prenatale».³² Così, infatti, si presenta in fine *Aracoeli* all'incontro con il figlio, come una «forma senza forma», «un minuscolo sacco d'ombra».³³

La ragione per cui Manuele privilegia comunque la visione sfuocata a quella assicurata dagli occhiali si trova in una frase su cui occorre soffermarsi: «i nostri organi di senso sono, in realtà, delle mutilazioni».³⁴ Queste mutilazioni percettive sono prodotte dalla nostra cacciata dall'Eden, dove eravamo, invece, «integri». Anche la vista, dunque, è il risultato di questa mutilazione, ossia della perdita violenta di *qualcosa* che, in un tempo precedente, rendeva Manuele perfetto, completo. Se vedere chiaramente rappresenta per lui il trauma della separazione dalla madre, la perfezione non può che coincidere con lo stadio infantile in cui, ancora incapace di vedere distintamente, il bambino percepisce il mondo come un'unità confusiva con essa. Nel romanzo, tale stadio è rappresentato, ed esteso simbolicamente, dal periodo trascorso a Totetaco e il rapporto confusivo con la madre dalla visione imprecisa delle «pupille di quella creaturina estatica appesa alla mammella».³⁵ Il fatto che il termine Totetaco, versione prelinguistica del nome del quartiere Monte Sacro, contenga il termine 'teta', che è insieme un richiamo al tettare del neonato, al *babillage* dell'infans che domanda il seno materno, ma anche al termine spagnolo più comune per mammella (*teta*), non pare privo di significato.³⁶ Scegliere di non vedere con chiarezza, togliersi gli occhiali preferendo una visione sfuocata, indistinta delle cose, è per Manuele una forma di diniego percettivo che nega alla coscienza la fine dello stadio confusivo con la madre, quando appunto tutto era un'unica realtà indistinta e protettiva che inglobava anche il soggetto: «Per me fra

²⁹ Ivi, p. 23.

³⁰ Giacomo Debenedetti, "L'isola di Arturo", in «Nuovi argomenti», 26 (1957), pp. 51-59.

³¹ Morante, *Pro o contro*, cit., p. 102.

³² Ivi, p. 66.

³³ Morante, *Aracoeli*, cit. p. 307.

³⁴ Ivi, p. 199.

³⁵ Ivi, p. 11.

³⁶ Cfr. Katrin Wehling-Giorgi, "'Totetaco': The Mother-Child Dyad and the Pre-Conceptual Self in Elsa Morante's *La Storia* and *Aracoeli*", in «Forum for Modern Language Studies», 49 (2013), 2, pp.192-200.

l'unità e i suoi multipli non esistevano confini precisi, così come ancora l'io non si distingueva ancora dal tu e dall'altro». ³⁷ Da questo punto di vista il gesto ripetitivo di togliersi e mettersi gli occhiali ³⁸ trova un corrispettivo nel celebre *fort-da* freudiano, il gioco del rocchetto con cui il bambino, facendo sparire e apparire un oggetto, controlla l'ansia per l'assenza della madre, identificata con il piacere dell'essere nutrito dal suo seno. ³⁹ Morante, che, come sappiamo, proietta in Manuele alcuni tratti dell'amico Pasolini, ⁴⁰ rappresenta anche la sua omosessualità come quella che le appariva – freudianamente – una sofferta forma di fissazione narcisistica sulla madre. Infatti, anche il piacere di Manuele durante i suoi rapporti orali con giovani prostituti produce un offuscamento visivo connesso all'età infantile:

La massima grazia che potevano, essi, concedermi, era di lasciarsi succhiare da me. A pagamento. Loro, simili a statue regali. Io, come fossero santi, in ginocchio ai loro piedi. E la mia pupilla, al berli, si velava, nello sguardo adorante e assonnato che ha l'infante allattato dalla madre. ⁴¹

Questa visione velata e indistinta nega, significativamente, quella che potremmo chiamare la sua mutilazione originaria, la separazione dalla madre: «La mamita Aracoeli, regina dei *ricordi* si strappava via da me, come una mutilazione». ⁴² In maniera perfettamente simmetrica, quando Manuele rifiuta la madre, da cui si sente tradito dopo aver scoperto delle sue equivoche frequentazioni al bordello, getta via il talismano andaluso che rappresenta lei e il suo mondo magico-primitivo. Le coincidenze lessicali rendono evidente come tale gesto altro non sia che la replica simbolica di quella mutilazione originaria: «col senso tragico di un'amputazione, mi strappai dal collo la catenina con tutti i suoi ciondoli [...] Non c'è dubbio che la mia intenzione, in quel gesto, era di rinnegare Aracoeli e di amputarmi da lei». ⁴³ Se Aracoeli è la regina dei ricordi a questa mutilazione-amputazione, due termini che ricorrono con insistenza il tutto il romanzo, può corrispondere *solo* uno smemorare, una memoria fatta di «ombre equivoche», di visioni mutile: «le [mie] opposte visioni si sovrappongono; e, nei ricordi (autentici? apocrifi?) una stampa lucida e minuziosa, da documentario o da trattato, si avvicenda a sequenze sfocate, abbagliate e mutile». ⁴⁴

³⁷ Morante, *Aracoeli*, cit. p. 118.

³⁸ Nel romanzo il termine 'occhiali' compare 68 volte, il gesto di toglierseli si ripete 17 volte, mentre quello di indossarli 10.

³⁹ Cfr. Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

⁴⁰ Cfr. Manuele Gragnolati, *Differently Queer: Temporality, Aesthetics, and Sexuality in Pier Paolo Pasolini's Petrolino and Elsa Morante's Aracoeli*, in Stefania Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Londra, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 205–218.

⁴¹ Morante, *Aracoeli*, cit., p. 97.

⁴² Ivi, p. 300.

⁴³ Ivi, p. 24.

⁴⁴ Ivi, p. 41.

2. Cinema

Partendo dalla citazione precedente, che paragona il ricordo ai frammenti sfuocati di sequenze cinematografiche, nella seconda parte di questo intervento vorrei mostrare come non solo gli occhiali, ma anche un altro apparato ottico quale il cinema funga in *Aracoeli* da simbolo dell'impossibilità di sanare «il corpo malmenato e livido»⁴⁵ della memoria di Manuele e dunque di ricostruire la sua storia in maniera lineare. Nel mondo premoderno e primitivo di *Aracoeli* non solo gli occhiali sono potenzialmente pericolosi ma anche tutto quanto afferisce alla tecnologia e ai media: «*Aracoeli* era poco attratta dalla radio, provandone un certo sospetto timorato, così come degli automi o meccanismi in genere (persino al telefono le succedeva, ancora, di ritrovarsi malsicura e quasi balbuziente)».⁴⁶ Interpretando il timore di *Aracoeli*, si desume che la moderna tecnologia sia per lei composta da meccanismi perturbanti. Non a caso, nel suo saggio del 1919, Sigmund Freud includeva anche gli automi tra gli esempi di quanto suscita spavento perché non *Heimisch*, ossia “patrio”, “nativo” e quindi “familiare”.⁴⁷

Sono però la fotografia e il cinema a rivelare la completa distanza di *Aracoeli* dalla modernità tecnologica. Ad esempio, la donna non pare mettere mai in discussione il rapporto di contiguità tra realtà e immagine fotografica, anche nel caso delle figure del folklore religioso di cui si circonda: «Le semprevergini non erano favole, ma verità documentate, visto che a casa nostra ne avevamo le fotografie, ce n'era di piccole, formato cartolina, e una appesa sul letto – grande al vero – a colori».⁴⁸ *Aracoeli* è insomma incapace di distinguere «fra le effigi dipinte e le fotografie: per lei si trattava sempre ritratti, eseguiti (più o meno felicemente) dal vero».⁴⁹ Per l'andalusia l'immagine è una mera testimonianza, come ha scritto Roland Barthes, che «la cosa è stata lì»,⁵⁰ e dunque indice di una realtà di cui essere sicuri, così come sicura è per lei l'esistenza delle semprevergini e il potere magico dell'indalo. Proprio questa sua ingenuità semiotica collega il suo personaggio a quella dimensione poetica e mitica che nella sua opera Morante associa all'infanzia, perché, a differenza degli adulti, i bambini non sono ancora «contaminati dall'irrealtà».⁵¹ Ciò che Morante intendeva con il termine realtà, infatti, dipende dalla facoltà immaginativa. In tal senso, nella figura di *Aracoeli*, che non a caso rievoca la protagonista del racconto giovanile *Lo scialle andaluso*, Morante sembra condensare quella poetica tra reale e fantastico che ha sempre guidato la sua opera di scrittrice. Tuttavia, nel suo ultimo romanzo, essa non è più sufficiente a sostenere l'edificio di una scrittura che

⁴⁵ Ivi, p. 57.

⁴⁶ Ivi, p. 193.

⁴⁷ Sigmund Freud, *Leonardo e altri scritti. Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, pp. 267-307.

⁴⁸ Morante, *Aracoeli*, cit. p. 117.

⁴⁹ Ivi, p. 173.

⁵⁰ Cfr. Roland Barthes, *Camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, p. 77.

⁵¹ Morante, *Pro o contro*, cit., p. 115.

restituisca un ritratto integro della realtà, che le appare invece degradata da un presente dominato dal profitto, dalla merce e dalla tecnologia.

Il racconto di Manuele, infatti, non è solo discontinuo e astorico («È un fatto – ormai provato – che il mio tempo di rado corrisponde al tempo ‘normale’»),⁵² ma procede per frammenti, in cui la mutezza documentaria della Storia, rappresentata dalle foto dei guerriglieri baschi, di Mussolini, e di Franco che Manuele descrive, s’alterna alla sfocatura dei suoi ricordi veri o presunti, in cui anche la foto non è più una diretta emanazione della realtà, ma, piuttosto, una sua potenziale deformazione: «queste e altre rimembranze potrebbero essere, come le prime, effetti di fotomontaggio. Esse galleggiano rotte e sfocate sui fondi della mia realtà come salme su una palude caliginosa».⁵³

Al complicarsi del rapporto tra immagine e parola in *Aracoeli*, s’aggiunge anche la presenza di «frequentissimi fenomeni di stacco cinematografico»,⁵⁴ che suggeriscono che quella di Manuele, ha scritto Siriana Sgravicchia, sia una «tragedia che potremmo dire narrata nel linguaggio del cinema».⁵⁵

Ciò risulta ancor più significativo se si pensa che *Aracoeli*, invece, «è inetta di fronte ai film».⁵⁶ L’andalusa, infatti, è incapace di comprenderne la temporalità non lineare, frammentata, quel montaggio fatto di anticipazioni e flashback che per primo Walter Benjamin ha preso proprio a modello dell’esperienza moderna.⁵⁷ Il rimando a Benjamin e alla sua idea di modernità non è pretestuoso. Diversi studiosi, infatti, a partire da Maurizia Boscagli, hanno sostenuto l’esistenza d’importanti corrispondenze tra la concezione di storia dello studioso tedesco e quella di Morante.⁵⁸ Quest’ultima, per altro, possedeva diverse edizioni italiane dei saggi benjaminiani, pubblicati in Italia a partire dal 1967,⁵⁹ e conosceva certamente anche

⁵² Morante, *Aracoeli*, cit., p. 131.

⁵³ Ivi, p. 230.

⁵⁴ Federica Ivaldi, *Aracoeli di Elsa Morante, 1982*, in *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Gezzano, Felici, 2011, p. 178.

⁵⁵ Siriana Sgravicchia, Il realismo impossibile di *Aracoeli*, in Sara Calderoni (a cura di), *Elsa Morante e il romanzo*, Milano, Marco Sava Edizioni, 2018, p. 65. Si vedano anche Gianni Turchetta, *Aracoeli: il cinema della memoria*, «Segnocinema» 26 (1987), pp. 35-36; Anna Maria Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, in C. D’Angeli e G. Magrini (a cura di), *Vent’anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, «Studi novecenteschi» 21 (1994), pp. 287-293; Giuliana Nuvoli, *Le cinematografie della memoria in Elsa Morante*, in A. D’Elia (a cura di), *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile. Sguardo e raffigurazione*, Bari, Adriatica, 2002, pp. 87-95.

⁵⁶ Morante, *Aracoeli*, cit., p. 192.

⁵⁷ Sul rapporto tra flashback cinematografico e memoria cfr. Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York, Routledge, 1989.

⁵⁸ Maurizia Boscagli, “Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History”, in Maria Ornella Marotti (a cura di), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*, University Park: Pennsylvania State UP, 1996, pp. 163-77; Sergio Parussa, “The Womb of Dreams: Cabbalistic Themes and Images in Elsa Morante’s *Aracoeli*”, in *The Power of Disturbance*, cit. pp. 130-144; Monica Zanardo, “Elsa Morante face à l’Histoire”, «Atlante. Revue d’études romanes», 10 (2019): <http://journals.openedition.org/atlanter/14779>; Claude Cazalé Bérard, “Morante and Weil: The Aporiae of History and the End of the Fairy Tale”, in *The Power of Disturbance*, cit., pp. 145-160; Stefania Lucamante, “The world must be the writer’s concern”, in *Elsa Morante’s Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, pp. 88-111.

⁵⁹ Tra i libri di Walter Benjamin posseduti da Morante si trovano *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962; *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971; *Lettere, 1913-1940*, Torino, Einaudi, 1978; *Uomini tedeschi: una scelta*

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (1935), in cui Benjamin sostiene che proprio il cinema permette agli spettatori di adattarsi meglio all'esperienza dello shock che caratterizza la vita moderna: «Il cinema risponde a certe profonde modificazioni del complesso percettivo».⁶⁰ Se lo sguardo di Manuele è anche il risultato del «trauma scientifico e industriale»,⁶¹ Morante esplicita la limitatezza percettiva di Aracoeli e il suo disagio di fronte al cinema quando descrive la sua reazione al film di Alberto Camerini *Il signor Max*, del 1937, ossia di due anni successivo al celebre saggio benjaminiano:

di quelle trame, riportava una visione fantomatica, tutta sconclusionata obliqua e arbitraria, come fosse uno spettacolo proiettato in terra dalla luna. Confondeva i personaggi, li sdoppiava, e spesso li dichiarava *tontos*, giudicando le loro gesta indecenti, o strampalate, prefigurandole alla rovescia. Non capiva se la segretaria del commendatore vedovo era la moglie, prima viva, e poi rimorta, né perché il direttore vecchio fosse diventato uno scolaro piccolo della Professoressa (e lui, non era quell'altro? E se non era lui perché lo chiamavano il signor Max?).⁶²

Come la fotografia, anche la mutazione del regime scopico prodotta dal cinema non ha insomma toccato il mondo premoderno di Aracoeli. All'opposto, la percezione di Manuele adulto è largamente filtrata da una cultura mediale completamente moderna, tanto che il suo inconscio è modificato dalla percezione della realtà vista attraverso la lente della tecnologia, come conferma anche il precedente collegamento tra i suoi ricordi e «gli effetti di fotomontaggio».⁶³ Come ha sottolineato Rosa, infatti, la presenza stessa del lessico cine-fotografico sottolinea «l'assedio micidiale portato dalle invenzioni tecnologiche al mondo organico, l'espropriazione lacerante a cui le macchine sottopongono la fantasia simbolica dell'io».⁶⁴

Per verificare quanto l'influenza sull'inconscio degli apparati ottici quali cinema e fotografia possa spiegare, almeno in parte, l'ambiguità narrativa del protagonista di *Aracoeli*, è sufficiente rifarsi alla breve sezione del romanzo intitolata *Film*, nella quale Manuele racconta nei particolari quelli che chiama i suoi «cinematografi». Questi ultimi altro non sono che le immaginarie visioni masturbatorie del periodo della sua pubertà. Sebbene Manuele mutui l'espressione dai suoi compagni, è evidente che lo «spettacolo cinematografico»,⁶⁵ nel suo caso, è anche una diretta espressione dell'inconscio, come già sostenuto da Federica Ivaldi:

di lettere, Milano, Adelphi, 1979, oltre al saggio di Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano, Adelphi, 1978.

⁶⁰ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 55-56.

⁶¹ Morante, *Pro o contro*, cit., p. 54.

⁶² Morante, *Aracoeli*, cit., p. 186.

⁶³ «Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui si allunga il passo. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo», Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte*, cit. p. 62-63.

⁶⁴ Rosa, *Cattedrali*, cit., p. 323. Si vedano a tal proposito anche le pagine 301-305.

⁶⁵ Morante, *Aracoeli*, cit., p. 73

seguendo, a distanza di molti anni, i suggerimenti delle prime teorie del cinema, la Morante torna a guardare all'onirismo del cinema per istituire esplicitamente un confronto fra questo mondo e quello della psiche, sospesa fra sogno, memoria e visione, e per assumere il processo meccanico di riproduzione dell'immagine a emblema di una comunicazione forzata che avviene per lampi, attraverso canali non verbali, dunque non sottoposti al vaglio gerarchizzante della ragione.⁶⁶

Le fantasie che Manuele racconta sono distanti dal banale immaginario pornografico e, soprattutto, sembra incapace di controllarle, come se non dipendessero dalla sua volontà: «tutti gli elementi della scena si sfocavano in una penombra confusa: certo per qualche determinata intenzione della regia, che io stesso ero incapace di motivarmi». ⁶⁷ Il tema della sfocatura, dunque, si ripresenta anche nel caso del cinema, e problematizza il rapporto tra narrazione e visione, tra cinema e inconscio:

E ogni minima sequenza veniva proiettata, sul mio schermo, col rallentatore. Ciascuna mossa infinitesima dell'altro moltiplicava alla mia attesa gli istanti della propria durata, quasi a suggerirmi ambiguamente di salvarmi da colui, scavalcando l'orlo dello schermo.⁶⁸

Proprio questa visione cinematografica contribuisce a menomare ulteriormente la capacità percettiva di Manuele, provocando una sorta di straniamento soggettivo, in cui l'io si vede sdoppiato in un altro da sé: «nel mio spettacolo cinematografico [...] il mio mestesso [*sic*], invece, mi si mostrava solo di spalle, e (per così dire) appoggiato sull'orlo inferiore dello schermo». ⁶⁹

L'impossibilità del protagonista di ripercorrere i propri ricordi in maniera lineare e coerente dipende anche dalla temporalità narrativa frammentata e composta del cinema, fatta di anticipazioni e flashback, di sequenze tagliate e ricomposte.

Considerando che gran parte della stesura di *Aracoeli* avviene nella seconda metà degli anni Settanta, è curioso che proprio in quel periodo Marshall McLuhan proponesse di considerare ogni medium, compreso il cinema, come un'estensione protesica del soggetto, e insieme una forma di amputazione, due metafore opposte che lo studioso usa per spiegare come gli esseri umani abbiano di fatto ceduto ai media gran parte del potere dei loro organi sensoriali, e come i media – e non i sensi – determinino la modalità in cui gli individui interagiscono con il mondo.⁷⁰

Anche Morante associa ripetutamente cinema, amputazione e memoria, ad esempio quando Manuele cerca di ricordare le sue passeggiate infantili con la madre:

né rinvengo le sequenze dei nostri ritorni a casa (dei quali tuttavia mi permane una forma di dolore fitto simile a quello che sussiste nel luogo degli arti amputati). A ricercarne la traccia, mi si fa innanzi per primo una sorta di fotogramma.⁷¹

⁶⁶ Ivaldi, *Aracoeli di Elsa Morante*, cit., p. 174.

⁶⁷ Morante, *Aracoeli*, cit., p. 74.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 73.

⁷⁰ Marshall McLuhan, *L'amore degli oggetti. Narciso come narcosi*, in *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, [1964] 2011, pp. 51-56.

⁷¹ Morante, *Aracoeli*, cit., p. 237.

Quest'ambigua dialettica tra cinema e ricordi, ridotti a futile sequenze e fotogrammi, non caratterizza solo il personaggio di Manuele, ma è uno dei tratti salienti della soggettività moderna, almeno secondo il già citato Benjamin che, nei suoi scritti degli anni trenta, all'epoca, dunque, dell'infanzia di Manuele, collega il fenomeno della crisi della memoria all'esperienza dal trauma prodotto dall'esperienza moderna. Rifacendosi a Freud, Benjamin sostiene che il tentativo della coscienza di proteggersi da questi effetti traumatici ha avuto come effetto una diminuzione della memoria, ed è convinto che il cinema abitui la coscienza a sopportare livelli sempre più alti di shock. Per questo il cinema contribuisce alla produzione di nuove forme soggettive ma anche all'erosione della memoria involontaria – quella, per intenderci, alla base della scrittura di Proust.⁷² In breve, il cinema ha un ruolo centrale nell'indebolimento della memoria del soggetto moderno, e allo stesso tempo la rimpiazza con memorie irreali, che producono modi alternativi e ibridi di coscienza. È anche alla luce di queste riflessioni che vorrei rileggere un passo contenuto nelle ultime pagine di *Aracoeli*:

E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba. Quest'ibrido è il mio stesso corpo, è il tuo: sei tu, sono io. [...] e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è là stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando se anche i sogni s'iscrivano in quel conto. E se il mio rullo, preso tutto insieme, risulterebbe un film dell'orrore, o una comica. Io però, in ogni caso, potrei solo piangere, a rivederlo; né davvero potrei tornare a girarlo".⁷³

In *Aracoeli*, Morante associa il cinema mentale di Manuele a una forma di spossessamento del sé e dunque a un'epistemologia negativa, che accresce il suo senso di instabilità conoscitiva. La sua memoria – e dunque la scrittura – anche perché mediata dalle immagini e dalla tecnica cesarea del montaggio cinematografico, è frammentata e inaffidabile:

[...] alcune sequenze e figure – scivolano allora come ombre effimere sul mio senso – oggi mi si proiettano davanti con la forza delle allucinazioni... Per tanti anni si finsero cancellate; e adesso vengono a esibirsi, quali documentari d'archivio, nel mio teatro vuoto. Che siano anche queste finzioni? Falsi?⁷⁴

Nel romanzo sono molti i riferimenti alla frammentazione del montaggio cinematografico, ad esempio: «del suo tirocinio di Signora, mi rimangono solo certe piccole sequenze rapide, quali spezzoni di una pellicola perduta», o ancora, «improvvisamente il proiettore si sposta; e una seconda reminiscenza dà il cambio alla prima». ⁷⁵

In *Aracoeli* il cinema, una forma percettiva identificata con l'esperienza moderna, non è dunque solo una metafora per la memoria, ma una forma di contaminazione,

⁷² Cfr. Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1993.

⁷³ Morante, *Aracoeli*, cit. p. 291.

⁷⁴ Ivi. p. 242

⁷⁵ Ivi. p. 138, 141.

mutolazione e perversione del vissuto, che rende indistinguibile la realtà del ricordo individuale dall'irrealtà di ricordi fittizi e collettivi. Si pensi, ad esempio, a questo brano, in cui Manuele osserva per la prima volta i tipici villaggi andalusi:

Lo stile è tipico delle sue sommarie costruzioni, basse, squadrate e calcinose, mi trasporta nell'America di certi film di avventura, visti nei cinema di periferia milanesi, che frequentavo nelle mie povere cacce serali. E adesso, a ripensarci, ricordo infatti di aver letto in qualche guida che alcuni *falsi* western sono stati girati in questo territorio. Allora, in un rigurgito, mi torna alla gola, e fin dentro la testa, il mio squallido malessere ordinario, a me troppo noto. Mi vedo qui, a correre su una pista tracciata in un deserto, fra miraggi assurdi, segnali falsi e scenari vuoti.⁷⁶

Il brano fornisce una perfetta illustrazione della teoria del cinema come «memoria protesica» formulata da Alison Landsberg, secondo la quale il cinema ha la capacità d'impiantare ricordi di eventi che il pubblico non ha esperito.⁷⁷ Per Landsberg l'esperienza di guardare certi film è infatti indistinguibile dall'esperienza vissuta e ciò può creare memorie durature capaci di modificare l'identità del soggetto e l'immaginazione individuale. Anche per Annette Kuhn e Victor Burgin, l'esperienza cinematografica può produrre, in alcuni casi, una saldatura tra i ricordi di immagini e sequenze e gli scenari del *nostro* mondo interiore, tanto da formare un universo ibrido e transizionale, in cui i margini concettuali tra interno ed esterno, tra individuale e culturale, ma soprattutto tra vero e falso si dissolvono.⁷⁸

Se questi studiosi accolgono oggi questa ambiguità con entusiasmo, in *Aracoeli* Morante sembra invece utilizzarla per esprimere l'impossibilità di un'esperienza autentica del reale nel contesto dell'Italia degli anni Ottanta, la realtà di quel nuovo Potere che l'amico Pasolini, dietro la cui ombra si muove Manuele, aveva preannunciato prima della sua morte. Lo spaesamento di Manuele di fronte alla realtà, dunque, il suo rifiuto di vedere e insieme l'impossibilità di farlo senza la mediazione delle ombre equivoche del cinema, che invadono l'esperienza, non è dissimile da quello dell'autrice. Nel suo romanzo più sconcolato, Morante esprime l'incapacità di orientarsi in un contesto sociale e culturale divenuto alieno e irriconoscibile, dove «l'infezione dell'irrealtà»⁷⁹ era come la vampa di un drago. In *Aracoeli* – da San Michele ormai stanco e solo – Elsa Morante rivolge contro questo drago, per l'ultima volta, l'unica arma rimasta a sua disposizione: la poesia.

⁷⁶ Ivi, p. 129.

⁷⁷ Cfr. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.

⁷⁸ Cfr. Victor Burgin, *The Remembered Film*, London, Reaktion Books, 2004 e Annette Kuhn, *A Journey Through Memory*, in *Memory and Methodology*, Susannah Radstone (a cura di), Oxford, Berg, 2000, pp. 179–96.

⁷⁹ Elsa Morante, *Nota introduttiva*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1971, ora in Ead., *Opere*, cit., vol. I, pp. LXXX-LXXXI.