

Irene Palladini

I corpi della malanotte Corpo e surreale filmico in *Aracoeli*

Il presente contributo si configura come un'analisi della corporeità in *Aracoeli* sotto il segno di un immaginario filmico di matrice surrealista, il quale alimenta la tensione concettuale ed espressiva della fabulazione. La concrezione viscerale dei corpi, originata dal plesso oscuro delle *illuminations* di Buñuel e Dalì, non senza richiami alle esilaranti *gags* surreali di Buster Keaton, consente di cogliere l'apparato "scenografico" delle "proiezioni" fantasmiche di Manuele. Tale convergenza rafforza la dimensione simbolica del viaggio, intrapreso nel cinematografo della mente. La ricerca di Manuele si rivela così nella sua profonda natura surreale, a prescindere da una reale partenza e concreto approdo.

The present study represents an analysis of bodyscape in Aracoeli in connection with surrealist imagery that nourishes the conceptual and expressive essence of the novel. In particular, the visceral concretion of bodyscape, originated in the dark matrix of the surrealistic illuminations created by Buñuel and Dalì, as in Buster Keaton's funny comics, allows for a better understanding of how Manuele's mental projections devise a certain "stage-setting". This convergence reinforces the deep symbolic nature of Manuele's voyage, settled in his mind. So Manuele's quest appears in its surrealistic dimension, apart from a real departure and concrete landing.

E diamoci qua stasera, la malanotte. Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l'hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari.¹

Di «dedizione non soltanto letteraria, ma anche etica e perfino fisica, sensoriale, all'atto creativo» scrive Graziella Bernabò nelle pagine che danno l'abbrivio a quello che si configura come un autentico romanzo biografico,² dedicato alla fiaba estrema di Elsa Morante, tra vita e scrittura. E che una visceralità corporea sostanzialmente *Aracoeli* è dato senz'altro sottoscrivibile, al punto che si potrebbe considerare Carina, alias *Encarnatiòn*, l'emblema di un'esistenza colta nella sua «ancestralità biologica».³ Pertanto, nel romanzo, la parabola allegorica del sarto immortale, il quale cuce

¹ E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 100.

² G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 11.

³ E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filología Italiana», volume 20, 2013, p. 40.

addosso le vesti del destino, si fa cifra allusiva di una visione delle cose, e delle loro pronunce, tramate addosso, fitte nella carne, necessariamente vulnerabile, a predicare patimento, offesa, umiliazione,⁴ nella consapevolezza, pur tra metamorfosi, palinodie e autodafé, che *Aracoeli* appartenga «quasi meno alla psicologia che alla biologia [...]».⁵ A ben riflettere, il medesimo pendolarismo bustrofedico di Manuele, «turista spaesato fuori stagione»,⁶ origina da una sensazione, simile a una chiamata, emessa da una «voce fisica»,⁷ odorosa di «prugna fresca»,⁸ a segnare un'anastomosi impossibile con la Madre, negata ogni sutura a organi smembrati, e sancendo, al contempo, «l'erottizzazione della cavità orale».⁹ Insomma, protoplasmatico,¹⁰ sanguinoso¹¹ è il viaggio stesso di Manuele, il quale è mosso dalla coscienza infelice di una morte incistata, da sempre, dentro ogni cellula.¹² La «staffetta encantadora»¹³ si risolve in un *crucifige* che si sconta vivendo, e l'incarnazione si riduce a «misero avanzo incenerito»,¹⁴ dacché l'apostasia della Madre coincide con una «piccola cenere dispersa»,¹⁵ le cui particelle adombrano gli occhi cinerei del padre, nelle cui vene scorre un «plasma grigiastro».¹⁶ Nondimeno, il corpo, «malmenato e livido»,¹⁷ si fa correlativo di memoria di strazio, che dai sortilegi morganatici distilla un «nido di sangue»,¹⁸ come sola quintessenza possibile. I nomignoli La Donna-cammello e l'Uomo-gatto, infatti, paiono innesti originati, e manipolati, da una memoria *freak* e

⁴ Per la parabola del sarto, che inculca, nella tangibilità dei corpi, un'ombra inquieta di misticismo allegorico, cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 45-47. E che il «ricordo-allucinazione», anche nel romanzo, non si risolva in smagata rievocazione, ma implichi un'incarnazione vera e propria, si comprende da un passaggio rivelatore: «Nel suo lavoro continuo, la macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie a volte fittizie e remote come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io m'incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero», cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.

⁵ C. Garboli, *Il gioco segreto Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 12.

⁶ Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 22.

⁷ Ivi, p. 10.

⁸ *Ibidem*. Conviene citare per esteso il passo: «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. Ho riavuto sul palato la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca; e la notte, in questo freddo milanese, ho avvertito il suo fiato ancora di bambina, come un velo di tepore ingenuo sulle mie palpebre invecchiate. Non so come gli scienziati spieghino l'esistenza, dentro la nostra materia corporale, di questi altri organi di senso occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti; ma pure capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura, e anche di altre. Si direbbero forniti di antenne e scandagli. Agiscono in una zona esclusa dallo spazio, però di movimento illimitato. E là in quella zona si avvera (almeno finché noi viviamo) la resurrezione carnale dei morti».

⁹ S. Fortuna e M. Gragnolati, «Attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde»: corpo, linguaggio e soggettività da Dante ad *Aracoeli* di Elsa Morante, in «Nuova Corrente», volume 55, 2008, p. 98.

¹⁰ E quel che è certo è che «protoplasmatico» non sia casuale occorrenza, ma segno e stigma del viaggio, e della vita, di Manuele, cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 14-15.

¹¹ «Sanguinoso /a» è lemma ad alta densità ricorsiva per le declinazioni della irrimediabile separazione dall'utero protettivo, cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 18.

¹² «Noi la portiamo scritta, indelebilmemente, fin dentro ogni nostra cellula», cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 17.

¹³ Ivi, p. 22.

¹⁴ Ivi, p. 25.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 272.

¹⁷ Ivi, p. 57.

¹⁸ Ivi, p. 103.

non sfigurerebbero nel capolavoro di Tod Browning.¹⁹ La memoria partorisce, inoltre, la metamorfosi, ad alto tasso teratologico, della Donna in un cammello;²⁰ similmente, nell'empito del suo pietismo posticcio, la insopportabile nonna torinese si dedica alla cura di quelli che le paiono pezzi di materia organica, «abnormi e scempi»,²¹ ovvero nani dalle braccia di gorilla o gemelli siamesi dalle teste di cane.

Il rimando a Browning serve da introduzione per sondare la centralità dello specifico cinematografico nel romanzo. Tanto frequenti, in *Aracoeli*, si fanno gli echi al mondo di celluloidi da autorizzare la formula di “immaginario cinematografico”. A prevalere, infatti, nell'orditura complessiva del romanzo, è «l'uso corrosivo e destrutturante dei materiali e dei procedimenti filmici [...]»²² in relazione al “sistema corpo”, come esemplifica la vasta sequenza intitolata, appunto, *Film*,²³ la quale salda la corporeità alle proiezioni sullo schermo dell'immaginazione. La trama stessa delle visioni erotiche somiglia a un cinematografo privato,²⁴ a uso e consumo di Manuele, il quale, all'età di quattro anni, riceve in dono dal padre una lanterna magica.²⁵ Inoltre, a suffragio della lettura qui proposta, concorrono le strampalate avventure di Aracoeli al cinema²⁶ e l'episodio in cui il giovane attendente Daniele e il piccolo Manuele assistono alla proiezione di un *cartoon*,²⁷ che Bardini riconosce in «un cortometraggio della serie *Silly Symphonies*, prodotto da Walt Disney e distribuito dalla United Artists: *Il topo volante* (*The Flying Mouse*, Usa, 1934, David Hand)». ²⁸ Peraltro, lo studioso segnala che se Manuele avesse atteso la conclusione della parabola di animazione avrebbe saputo che la fata ridona al topolino le sue sembianze naturali. Invece, raggelato dall'orrore del topo tramutato in pipistrello, Manuele si lascia sopraffare dalla fantasia funebre che genera, nottetempo, l'incubo del pipistrello. E, con perfetta intuizione, è ancora Bardini a cogliere lo slittamento da Disney a Billy Wilder (fig. 1), tanto che «il povero topino a cartoni animati transita nell'allucinazione del grosso pipistrello di *Giorni perduti*, a tutt'oggi una delle scene di delirio etilico più raccapriccianti e più celebrate della storia del cinema». ²⁹

¹⁹ T. Browning, *Freaks*, Usa, 1932. Soggetto: dal romanzo *Spurs* di Clarence Aaron “Tod” Robbins; Sceneggiatura: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Allan Wolf, Al Boasberg.

²⁰ «Stavolta, la Signora aveva preso la vera figura di un cammello; e trascinava per le sabbie mia madre, che le pendeva dal dorso, con la testa rovesciata indietro», cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 291.

²¹ Ivi, p. 305.

²² G. Rosa, *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 149. Si precisa che un capitolo della monografia è significativamente intitolato *Spezzoni di film*, pp. 147-150. La studiosa segnala l'adozione di «un montaggio discontinuo di fotogrammi», p. 149, non inteso come mero corredo di scrittura, bensì assunto a baricentro strutturante. Anche Rossana Dedola dedica pagine significative al contatto tra Elsa e il mondo del cinema in *Elsa Morante. L'incantatrice*, Torino, Lindau, 2022, pp. 277-280.

²³ Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 73-76.

²⁴ Ivi, pp. 71-72.

²⁵ Ivi, p. 134.

²⁶ Ivi, p. 186.

²⁷ Ivi, pp. 215-216.

²⁸ M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, p. 220.

²⁹ Ivi, p. 221. B. Wilder, *Giorni perduti*, Usa, 1946. Sceneggiatura: Charles Brackett e Billy Wilder.

Nondimeno, è proprio all'epica *spaghetti-western* da *B-movies* che Manuele riconduce l'essenza del suo viaggio:

Lo stile 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.³⁰

La tensione cinematografica si rivela ancora più strutturante nelle allusioni implicanti la creazione artistica, come attesta una pagina cruciale dell'«avventuroso diario del sogno, anzi, dei sogni»,³¹ infulcrato, appunto, sul sogno del cinematografo. Il cinema sostanzia la genealogia stessa del personaggio di Aracoeli che, pur con tutte le variazioni del caso, rimanda all'omonima ragazza spagnola di cui si legge nelle carte di *Senza i conforti della religione*, ovvero quella sorta di *treatment* che mette a nudo la combriccola della MILIARDO-FILM.³² Elusiva, eppur pregnante, è la mirifica visione della testa femminile in marmo bianco, alla De Chirico, «tagliata alla base del collo com'è d'uso nella statuaria; con gli occhi chiusi e il labbro di sotto sporgente, e un poco scostato da quello di sopra, quasi respirasse».³³ L'immagine, similmente all'epifania delle «fortune», ovvero «quelle piumette bianche vegetali che viaggiano nell'aria in primavera»,³⁴ eco stupita delle «manine» di *Amarcord*,³⁵ (che «Vagano, vagano, girollanz, gironzano, girollanzon») consente di cogliere, in filigrana, la dimensione cinematografica del viaggio di Manuele (e della «sensibilità visuale»³⁶ dell'autrice, le cui sfocature sono «un modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco»³⁷). Infine, in alcuni passaggi, l'orbita narrativa sconfinava in una micro sceneggiatura, che da *Il diavolo*,³⁸ a *Miss Italia*,³⁹ a *Verranno a te sull'aure*,⁴⁰ sino a

³⁰ Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 129.

³¹ A. Andreini, *Prefazione a Elsa Morante, Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. X. Per il sogno del cinematografo, si rinvia alle pp. 9-10.

³² Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., pp. 195-218. In merito all'atto battesimale della giovane spagnola nello *script*, puntualizza Bardini: «Com'è stato rilevato più volte, la parziale omonimia (incluso il soprannome *Cielina*, attribuito dalla Donna-cammello), l'origine andalusa (diverso però è il ceto di appartenenza), nonché la ninfomania (anche se per ragioni patologiche differenti), gettano un'ombra lunga che si estenderà sino all'ultimo romanzo (che si gioverà pure di altri particolari presenti nel manoscritto). Al contempo, comunque, si evidenziano alcune dissomiglianze sostanziali, come ad esempio la sterilità congenita, una bellezza oggettivamente diversa, la gelosia morbosa», p. 207. Infine, si precisa che vari critici riconducono la genesi del nome Aracoeli alla sorella della filosofa Maria Zambrano, non ultima Dedola in *Elsa Morante. L'incantatrice*, cit., pp. 524-528.

³³ Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 98.

³⁴ Ivi, p. 126.

³⁵ F. Fellini, *Amarcord*, Italia, 1974. Soggetto e Sceneggiatura: Federico Fellini e Tonino Guerra. Si precisa che la trascrizione della citazione felliniana del volo delle «manine» è stata da me effettuata, tenendo conto delle pause della voce recitante, cui corrispondono i segni interpuntivi.

³⁶ E. Porciani, *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in M. Guerra e S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019, p. 403.

³⁷ R. Dedola, *Elsa Morante. L'incantatrice*, cit., p. 149.

³⁸ Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., p. 41-51 per lo *script* *Appunti per un treatment: Il diavolo*. Ma si veda anche, nel medesimo volume, *Il diavolo (Appunti per un treatment)* (c. 1939), pp. 53-60.

³⁹ Ivi, pp. 61-86. E si suggerisce la lettura di *Miss Italia (1949)*, ivi, pp. 87-117.

⁴⁰ Per il soggetto *Verranno a te sull'aure ...* e le altre collaborazioni con Franco Zeffirelli, si rinvia alle pp. 119-136. Si veda, inoltre, *Verranno a te sull'aure (1951-1952)*, ivi, pp. 137-152.

Bikini,⁴¹ è tipologia frequentata da Morante, le cui *Cronache*,⁴² recensioni settimanali radiofoniche trasmesse dalla Rai dal 1950 al 1951, rivelano un interesse, nient'affatto epidermico, per quest'arte. A testimoniarlo sono specifiche clausole di passaggio, del tipo: «Cambia scena»,⁴³ e una grammatica filmica bene evidenziata dal montaggio per «fotogramma»,⁴⁴ con tanto di flou, sovrimpressioni, ralenti, accelerazioni. Insomma, coglie nel segno Giovanna Rosa, nel suo *Cattedrali di carta*, laddove rileva: «Ma ciò che rende *Aracoeli* un'opera di taglio cinematografico è soprattutto l'adozione esibita delle tecniche compositive mutuata da quel linguaggio».⁴⁵ Tuttavia, il dato non deve essere ricondotto all'intenzione di concepire un'opera narrativa per ricavarne, presto o tardi, un film. Su questo Morante ha espresso opinione netta: «[...] uno scrittore serio e "impegnato" non pensa a un film, mentre scrive il suo libro», confidava già a Massimo D'Avack.⁴⁶ Alla luce di quanto detto, e pur con tutte le cautele del caso, non meraviglia dunque che, prestando fede alle dichiarazioni di Carlo Cecchi, Elsa avrebbe volentieri affidato *Aracoeli* a nuovi registi come Fassbinder, Wenders o Herzog:

Il motivo del corpo come dannazione e la disperata ricerca dell'amore che sconfinava in una pulsione di morte sono intensamente rappresentati anche nel cinema di Rainer Werner Fassbinder (soprattutto nel *Diritto del più forte*, del 1974, e in *Un anno con 13 lune*, del 1978). La Morante non andava spesso al cinema: come ricorda Carlo Cecchi, aveva visto sicuramente *Alice nelle città* di Wim Wenders e *La ballata di Stroszek* di Werner Herzog; ma non si sa se conoscesse anche i film di Fassbinder. Cecchi rammenta, però, che nella sua biblioteca erano presenti due libri sul "Nuovo cinema tedesco" e che Elsa, solitamente restia a considerare una collocazione cinematografica dei propri libri, disse che avrebbe volentieri affidato *Aracoeli* a "uno di quei registi".⁴⁷

Ma è soprattutto in certe illuminazioni del cinema surrealista che la torsione dei corpi trova la propria seduzione, se non, addirittura, la propria origine, disseminata in osmosi, sintonie, reminiscenze, tarsie, nell'accezione vasta di "accostamenti", di cui variamente scrivono Alba Andreini, Concetta D'Angeli e Gandolfo Cascio, tra gli

⁴¹ *Bikini*, ivi, pp. 195-218.

⁴² Doveroso il rinvio a *Cinema. Cronache di Elsa Morante (1950-1951)*, ivi, pp. 153-194.

⁴³ Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 209.

⁴⁴ Ivi, p. 237.

⁴⁵ G. Rosa, *Cattedrali di carta Elsa Morante Romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 303. Si suggerisce la lettura dell'intero capitolo, *I frammenti di pellicola*, pp. 301-305.

⁴⁶ Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., p. 29. Più precisamente, il titolo dell'intervista, incluso nel volume di Bardini, è *Damiano Damiani ed Elsa Morante intervistati da Massimo D'Avack*.

⁴⁷ Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 257. In merito ai film citati, si precisa che la tensione odepórica sottesa al romanzo morantiano echeggia la modulazione *on the road* del capolavoro di Wim Wenders, *Alice nelle città*, Germania, 1973. Soggetto: Wim Wenders; Sceneggiatura: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg; e pure quella inscenata da Werner Herzog (cui si deve anche il soggetto e la sceneggiatura) in *La ballata di Stroszek*, Germania, 1977. Per il trattamento del corpo, e la dialettica amore-morte, con il tanto di desiderio e umiliazione che questo comporta, le sintonie con il cinema di Rainer Werner Fassbinder paiono illuminanti. Si rinvia, almeno, a *Il diritto del più forte*, Germania, 1975, di cui Fassbinder ha curato, con la collaborazione di Christian Hohoff, la sceneggiatura, e a *Un anno con 13 lune*, per la regia, soggetto e sceneggiatura di Fassbinder, Germania, 1978. Mi limito a segnalare quanto la dolorosa storia di Erwin-Elvira, in *Un anno con 13 lune*, e la problematica del corpo consuonino con la percezione di un desiderio assoluto e totalizzante, vissuto sino agli estremi dell'autodistruzione, non troppo distante dal martirio di carne di Manuele.

altri.⁴⁸ Si impone un chiarimento preliminare: non paia azzardo il richiamo a una categoria, quella di surrealismo, anche in relazione al trattamento delle figurazioni corporee. La dimensione surreale è, infatti, già evocata da Fortini⁴⁹ e ampiamente introdotta da Bernabò, inoltre di «scrittura automatica» parla anche Andreini per l'autobiografia subliminale del *Diario*⁵⁰ e, forse, certo surrealismo morantiano non diverge poi di tanto dal modo fiabesco sottilmente indagato da Porciani.⁵¹ In questa sede mi preme indagare alcune sequenze narrative che paiono sintonizzarsi sull'immaginario del cinema surrealista. Tale convergenza rafforza la dimensione simbolica di un viaggio tutto proiettivo, che Manuele potrebbe avere intrapreso nel suo cinematografo privato, anche senza muoversi mai. Come si ricorderà, Manuele, preda di un sonno lisergico, avvilito dal mestiere poco appagante presso l'Editoriale Ypsilon, ravvisa i caratteri a stampa farsi «tignole a miriadi, che sciamavano dai fogli riducendoli in una polvere bianca»,⁵² e, tramontato il tempo delle amate letture, i caratteri neri gli sembrano «pullulanti nei fogli a migliaia, solo a vederli mi danno la nausea: come eserciti di formiche su un corpo decomposto»,⁵³ con possibile richiamo alla sequenza delle formiche che fuoriescono dalla carne della mano recisa in *Un chien andalou* (fig. 2).⁵⁴

Di note surrealiste, e di un surrealismo sfocato e come *abrupto* (simile alle sequenze filtrate dal vetro smerigliato di *L'étoile de mer* di Man Ray – fig. 3)⁵⁵ anche in conseguenza delle tare visive, è possibile parlare in relazione all'attesa, diretta in nessun luogo, nella sala d'aspetto di confine:

⁴⁸ Ci si riferisce al contributo di A. Andreini, *Nascere alla scrittura: riferimenti letterari per l'invenzione di sé* e, più precisamente, alla seguente riflessione, tesa a puntualizzare che non di modelli, debiti, fonti si debba parlare, ma di «echi, reminiscenze, citazioni, sintonie, parentele, affinità, suggestioni, ascendenze, osmosi, innamoramenti, basi», in E. Palandri e H. Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Ca' Foscari, 2015, p. 20. Similmente, C. D'Angeli, nel contributo intitolato *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante*, in *Le fonti in Elsa Morante*, cit., individua proprio nelle reminiscenze la tensione creativa morantiana, pp. 23-26. E a G. Cascio si deve l'individuazione di «tarsie» a sostegno della ricreazione immaginativa morantiana, in «*ma lei, tanto è gentile*» *La pratica intertestuale in «Alibi» di Morante*, in *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 61-67.

⁴⁹ Conviene citare per esteso un passo in cui F. Fortini pare adombrare la categoria di “surreale” nel suo contributo «*Aracoeli*»: «Perché sogni, immaginazioni, fantasticherie, premonizioni, allucinazioni, *déjà vu* e simili, interfoliano tutto il romanzo e sono essi le vere similitudini. Inseparabili dal personaggio narrante sono esse il termine di confronto della realtà diurna e – secondo una tradizione lunghissima ma più costante nel secolo che va da Novalis e Nerval all'altro ieri surrealista – ne sono a un tempo lo specchio che altera o svela e l'ordigno ermeneutico», in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 241-242.

⁵⁰ Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., Si precisa che elementi «surreali» vengono dalla studiosa riscontrati già all'altezza di *Il gioco segreto*, ivi, p. 41. La categoria, inoltre, è introdotta anche per il racconto *Via dell'Angelo*, specie in relazione alla fantasmica città evocata nell'opera, ivi, p. 62. Ancora, G. Bernabò individua «una prosa che abbina a un realismo di partenza elementi fiabeschi e surreali», ivi, p. 66. Anche *Il mondo salvato dai ragazzini* è definito, in merito al linguaggio, «surreale ed espressionistico», ivi, p. 180. In merito ai rilievi di Andreini, si veda la già citata *Prefazione*, laddove la studiosa parla espressamente di una scrittura, appunto, «quasi automatica», p. X.

⁵¹ E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006; E. Porciani, *Peter Pan e gli altri. Le ragioni del fiabesco morantiano nella Storia dei bimbi e delle stelle*, in E. Palandri e H. Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 43-50.

⁵² Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 8.

⁵³ Ivi, p. 178.

⁵⁴ L. Buñuel, *Un chien andalou*, Francia, 1929. Soggetto e Sceneggiatura: Luis Buñuel e Salvador Dalí.

⁵⁵ M. Ray, *L'étoile de mer*, 1928.

Ho ripescato gli occhiali nella tasca interna del mio rognoso giaccone d'incerato, ma per il momento rinuncio a servirmene, giudicando che, tanto, non c'è niente da vedere. A intervalli, volgo qua e là uno sguardo sfuggente; e il mondo circostante, ai miei occhi semiciechi senza gli occhiali, si scioglie, secondo il solito, in un brulicame acquoso, corso da luci stralunate e immagini storpie. Le lampade si gonfiano in enormi bolle infiammate, scintille trafiggono i muri e filamenti elettrici si attorcigliano fra i passi della gente. Dal soffitto pende un vasto quadrante tenebroso, fornito di pupille luminescenti e di ciglia verdi movibili; passa una signora obesa con due teste; e dritti in fila, rivoltati contro una parete come per una perquisizione, traballano degli individui che al posto della faccia hanno una proboscide.⁵⁶

Oppure si pensi alla visione, fra veglia e delirio, che ingombra la «flora onirica»⁵⁷ di Manuele:

Lo scenario variava, ma la luce era sempre uno stesso velame azzurastro, senza colore di tempo; e sempre io vi svolgevo la parte di un escluso, o ributtato, o scacciato, o intoccabile. Sto fuori da una porta altissima, ferrea, di cui, troppo piccolo, non arrivo alla serratura. Né possiedo, del resto, nessuna chiave adatta: la sola di cui dispongo è minuscola e informe come una pallina di mollica. Inservibile. – Carponi avanzo in uno stretto corridoio cilindrico, pari a un budello; ma in realtà è la pancia di un serpente, il quale m'ha inghiottito vivo. Nessuno doveva accorgersene, difatti, ch'io ero un topo; e dunque è stato meglio per me venire mangiato dal serpente, senza ritorno.⁵⁸

Anche lo spasmo erotico tra Aracoeli e l'Uomo-gatto genera una concrenza immaginaria, di marchio surrealista:

Fra l'altro sono senza occhiali (li ho lasciati coi vestiti nella nostra cesta, dietro la siepe) e vedo lo spazio marino spalancarsi in una dismisura vorace, confusa e rutilante. Tutta la luce dell'universo, dalle miniere d'oro alle galassie, si riversa liquefatta in questa piena mostruosa. Vi si aggrovigliano stelle filanti, vermi fosforescenti e serpi di fuoco; e vi galleggiano occhi di annegati, putrescenze iridate e squame, fra squadre di pesci cannibali fini come aghi; ma non vi appare nessuna sagoma di donna.⁵⁹

A queste sequenze, che si nutrono del sortilegio di Buñuel e Dalì, è possibile accostare l'iperdeterminazione allucinata dell'immagine dello specchio (che è altro modo per dire Almeria, con il suo corredo di apocriefe tracce mnestiche) che collima con il volto riflesso, trafugato dalle nuvole, il quale campeggia in *L'âge d'or* (fig. 4).⁶⁰

Tra i «miraggi negativi»,⁶¹ tuttavia, uno si imprime per forza d'urto e angoscia di spossamento surrealista: alludo all'episodio inerente il pedinamento di uno sconosciuto, forse «larva immaginaria»,⁶² che tallona Manuele, minacciandolo con il pugno serrato, «e questo, simile a un moncone senza dita, era avvolto in un guanto di pelle – o grossa benda – nera, tutta sporca di sangue». ⁶³ Se il moncone rimanda alla

⁵⁶ Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 22-23.

⁵⁷ Ivi, p. 209.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, pp. 243-244.

⁶⁰ L. Buñuel, *L'âge d'or*, Francia, 1930. Soggetto: Donatien Alphonse e François de Sade; Sceneggiatura: Luis Buñuel e Salvador Dalì.

⁶¹ Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 165.

⁶² Ivi, p. 63.

⁶³ Ivi, pp. 62-63.

scena di suzione libidica tra i due amanti che, in *L'âge d'or*, si succhiano le mani mozze, (e una mano mutilata appare nella misteriosa scatola a strisce di *Un chien andalou*), l'allucinazione persecutoria dialettizza, in particolare, con il capolavoro allucinato di Beckett e Schneider: *Film*.⁶⁴

Quanto detto ci consente di cogliere nello sguardo, con i suoi deficit di miopia, astigmatismo e presbiopia, la carica dirompente dell'immaginario morantiano e la sua trasfigurazione oblativa. Non solo, infatti, gli occhiali sanciscono, in via definitiva, il *discidium* tra Madre e figlio, ma cercano anche di ovviare, invano, al difetto di esatta percezione del dato di realtà, proiettando sullo schermo immaginativo di Manuele fantasmagorie straniate, che lo scagliano fuori asse, risucchiato dai dischi ottici rutilanti di Duchamp in *Anémic Cinéma* (fig. 5).⁶⁵

Insomma, la topica dello sguardo, resecatò dalla lama nella sequenza che inaugura *Un chien andalou*, o abbacinato come nei fotogrammi incipitari e conclusivi di *Film*, è segno-guida per un romanzo che si fonda sulla mantica dello sguardo deficitario e rifratto in quell'autentica cosmogonia che è lo specchio morantiano⁶⁶ per un'appercezione della realtà, calcinosa quanto si vuole,⁶⁷ ma pur sempre resa in dissolvenza.

La corposità plastica e surreale dell'opera, il cui correlativo potrebbe proprio essere la stella del mare di Man Ray, e che pure inclina al grottesco⁶⁸ di grilli alla Bosch – come, peraltro, autorizzerebbe la visione del processo partigiano, filtrata dalla deformazione prospettica del cannocchiale rovesciato-⁶⁹ è corroborata, inoltre, dalle ulcerazioni disfatte, direi proprio funebri, dell'eros, il quale, in tutto il romanzo, è paradigma di mutilazione. Se nell'emersione rammemorante del coito mancato tra le

⁶⁴ A. Schneider, *Film*, 1964. Soggetto e Sceneggiatura: Samuel Beckett.

⁶⁵ M. Duchamp, con la collaborazione di Man Ray, *Anémic Cinéma*, 1926.

⁶⁶ Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit.: «Il motivo più frequente è quello dello sguardo. Ciò appare già all'inizio del libro, quando il protagonista vede, riflessa nella specchiera, Aracoeli intenta ad allattarlo e riconosce per la prima volta se sé stesso in comunione con la madre, nel loro reciproco guardarsi», p. 167.

⁶⁷ Evidente il riferimento alla «contingenza calcinosa di realtà» ampiamente tematizzata da G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 12. Inoltre, nello stesso volume, la studiosa introduce la locuzione di «realismo calcinoso e visionarietà trasfigurante», p. 65.

⁶⁸ Non si contano, in *Aracoeli*, i particolari riconducibili a un grottesco espressionistico. Ci si limiterà ad alcune essenziali segnalazioni: si pensi al ritratto, in odore di fanciulle in fiore, delle due ragazze in minigonna, il cui incarnato, complici impietose luci al neon, pare «[...] verdastro, e le bocche di un rosso denso e cupo, da sembrare nero», p. 57. Oppure si considerino quali larve spettrali siano i finti partigiani: «Avevano diverse facce metallizzate da pupazzo meccanico, verdi, o rosse, o gialle; con orridi nasi fatti a uncino bistorito, o a proboscide; e lingue scattanti, cilindriche, lunghissime, piatte (simili a quelle dei formichieri) oppure tagliate a forbice», p. 164. Marcata da ulcerazioni espressionistiche è, inoltre, la faccia vizza di zia Monda, p. 316. L'espressionismo corporeo si riprende compiutamente nel corpo della Signora, radiografato con una precisione al contempo dettagliata e trasfigurata, pp. 83-86. Torsioni espressionistiche investono anche i paesaggi, come convalida la vasta sequenza, imperniata sulla teoria di paesaggi che sfilano durante il viaggio in corriera, pp. 128-130.

⁶⁹ «Se mi riporto, cioè, alla scena del Tribunale subito dopo il verdetto, io ricordo (come fosse vero) che i miei occhi, per quanto accecati dalla benda, d'un tratto VIDERÒ la scena. Essa mi si disegnò rimpicciolita e conchiusa in un cerchio esiguo, come attraverso un binocolo rovesciato; ma abbastanza lucida e precisa, anche se bizzarra. Ci si vedeva una sorta di coltre maculata, simile a una pelle di pantera o di giraffa, e sopra, rovesciati, i due «Capi»; i quali, tuttavia, non erano più due, ma uno, con un paio di teste e quattro gambe, fuoriuscenti- a me parve- dalle teste. E quell'ibrida creatura si torceva in una smania forsennata, fra il tripudio e l'agonia», ivi, p. 166.

dune l'esclusione è resa da visioni esiziali,⁷⁰ l'amputazione erotica (e i lemmi "amputazione"⁷¹ e "mutilazione"⁷² sono ricorrenti, a predicare la condizione di diseredazione esistenziale per il «canuto Narciso»⁷³ si addensa nel particolare, di *inventio* surrealista, del pube della vecchia Signora, simile alla bocca di animale straziato: «Non avevo ancora mai veduto, esposto ai miei occhi così da vicino, un sesso di femmina; e questo, che oggi mi si svelava, mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato».⁷⁴ Quel che è certo è che l'istanza libertaria sottesa all'eros, la quale feconda certo surrealismo, non trova cittadinanza nel romanzo di Morante, sancendo uno scarto che suona immedicabile. A rafforzare l'ipotesi qui sostenuta, interviene anche la scena su cui molto ha insistito Marco Antonio Bazzocchi,⁷⁵ relativa all'incontro tra Manuele e la vecchia obesa, atterrata ai piedi della Scala B, incapace di alzarsi. La donna è resa da un'istantanea impietosa mentre sta «agitando i suoi miseri braccini e le gambucce, come una tartaruga capovolta»,⁷⁶ e per di più appesantita dai sacchi della spesa, paga delle crasse risate per lo spettacolo maldestro di cui è protagonista. Commentando l'episodio, Bazzocchi rileva un che di incongruo nell'apparizione del corpo deforme della «grassa donna sghignazzante»,⁷⁷ riconducendolo alle categorie del comico e del grottesco, che introdurrebbero, nell'acme drammatica, una pausa, quasi una nota distendente nell'arpeggio complessivo. Tuttavia, ad attenuare l'incongruità, concorre il fatto che il grottesco sia sapientemente modulato in tutto il romanzo, talora inclinando all'espressionismo allucinato dei corpi, tal'altra, come in questo caso, inoculando una *vis* comica di matrice surreale. Prestando fede alle parole stesse di Manuele, incerto se il rullo della sua vita risulti «un film dell'orrore o una comica»,⁷⁸ mi pare che la vecchia ridanciana e sgangherata, che nemmeno la mano paziente di Manuele riesce a soccorrere dall'impaccio, non sfigurerebbe nella più esilarante delle *slapstick comedies*, anche per il particolare della scala, nient'affatto esornativo, che è

⁷⁰ Giova, quantomeno, il richiamo, ivi, pp. 70-71.

⁷¹ Al proposito, eloquente il ricorso all'impressione di formicolio che permane ad onta dell'arto amputato: «[...] né rinvengo le sequenze dei nostri ritorni a casa (dei quali tuttavia mi permane una forma di dolore fitto simile a quella che sussiste nel luogo degli arti amputati)», ivi, p. 237.

⁷² Lapidaria è la seguente riflessione: «I nostri organi di senso, in realtà, sono delle mutilazioni», ivi, p. 199.

⁷³ Ivi, p. 107. Forse la perifrasi origina dall'espressione pasoliniana: «piccolo Narciso trentacinquenne» che figura nel vortice narrativo di *Petrolio*, in W. Siti e S. De Laude (a cura di) *Romanzi e racconti 1962-1975*, Vol. 2, Milano, Mondadori, 1998, p. 1219. La reminiscenza intertestuale si rivela ancora più suggestiva e pervadente se si considera che la locuzione è introdotta da Pasolini dopo l'incesto tra Carlo e la madre Emma.

⁷⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 81-86.

⁷⁵ M. A. Bazzocchi, *Corpi incrociati: Elsa Morante*, in *Corpi che parlano Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 129-161.

⁷⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 324. Si suggerisce la lettura dell'intero episodio, pp. 324-325.

⁷⁷ M.A. Bazzocchi, *Corpi incrociati*, cit., p. 130.

⁷⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 291. Merita di essere citato per esteso il passo, anche per i rimandi allo specifico filmico: «Io sono stato sempre una fabbrica enorme di sogni. 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 LÀ stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando se anche i sogni si 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-misericordia».

setting necessario per tutti i capitomboli che Buster Keaton ha saputo allestire. Si pensi a quel piccolo gioiello di *Neighbors*,⁷⁹ dove, tra l'altro, il giovane protagonista, interrato, agita all'impazzata le gambe, in una *situation comedy* non dissimile dalla compulsione ciclotimica (e di ciclotimia, pur intesa in altra accezione, scrive anche Stefania Lucamante a proposito di Elisa)⁸⁰ che investe le braccina e le gambucce dell'anziana signora nel romanzo. Ma, a riprova di quanto fughe a rotta di collo e ruzzoloni scomposti prestino il fianco alle più buffe tra le *clowneries*, si pensi anche all'irresistibile coppia di Laurel&Hardy.⁸¹ La scala, si diceva, è agente di *gags* funamboliche⁸², ma, si badi bene, fosse anche cromatica, e naturalmente virata «ad un ultravioletto di orrore»⁸³ o a «un colore funebre e saturnino»,⁸⁴ essa è percorsa da Morante in tutto lo spettro della sua complessità, in relazione al corpo e alla materialità inconscia:

Così torna a lusingarmi senza fine il mito orientale della scala cromatica. La scala è discendente, ogni colore è una porta. In fondo a ogni rampa si lascia un grado dello spettro, e la porta s'apre. Finché, di grado in grado, si arriva alla porta del nero, e di qui, spogliati, alla porta infima ossia suprema: la porta del vuoto. Ma la mia scala è storta, zoppa e lunatica. A ogni tratto, un sasso che mi fa inciampare; un intoppo che mi blocca; uno scalino rotto che mi fa rotolare in una frana; un incrocio o un segnale falso o un tranello che mi imbrogliano, mi sviano, mi rimandano indietro. Indietro e avanti e di nuovo indietro, senza regola né direzione. E infine mi ritrovo in capo alla scala, sulla bocca del suo pozzo vertiginoso. Avevo tentato di calare, di riflesso in riflesso, verso il tesoro indicibile del mio corpo estremo. E invece sono qui, nel mio corpo ordinario di tutti i giorni, sbattuto fra iridescenze e aloni precari: spatriato, davanti al mio solito bicchiere.⁸⁵

Ora, è noto quanto Morante esprimesse un giudizio tiepido rispetto alla maschera, ai suoi occhi meccanica e monotona, del geniale, e anarchico, attore e regista,⁸⁶ epperò, come puntualizza Bardini nello studio altrove citato: «(lei, così sensibile alle istanze psicoanalitiche, avrebbe dovuto apprezzare infinitamente *La palla numero 13* [*Sherlock, jr*, USA 1924 Buster Keaton])». ⁸⁷ Certamente l'episodio comico della

⁷⁹ B. Keaton e E. Cline, *Neighbors*, 1920. Soggetto: Buster Keaton; Sceneggiatura: Buster Keaton ed Eddie Cline.

⁸⁰ Di ciclotimia scrive S. Lucamante in *Elsa Morante e il proustismo di Menzogna e sortilegio: il motivo della chambre e l'amour – jalousie*, p. 72. La "definizione" di «Nouvelle Marcel» è elaborata da S. Lucamante nel pionieristico volume *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 4.

⁸¹ Ci si riferisce, in particolare, alla fuga, più divertita che disperata, dalla legione straniera in *I diavoli volanti* (1939) per la regia di A. Edward Sutherland. Tra goffi capitomboli e affannose risalite, anche un viaggio in cuccetta può rivelare il suo potenziale comico in *Concerto di violoncello* (1929) per la regia di Lewis R. Foster.

⁸² La scala si rivela detonatore di comicità anche nelle trovate di Laurel&Hardy. Si pensi, al proposito, alla scena della cantina nella pellicola *Fra Diavolo* (1933), per la regia di Hal Roach.

⁸³ F. Fortini, «*Aracoeli*» cit., p. 240.

⁸⁴ C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 122.

⁸⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 166-167.

⁸⁶ Chiarisce M. Bardini in *Elsa Morante e il cinema*, riportando le parole dell'autrice: «Quella di E.M. (che peraltro non è mai troppo sensibile al comico) è una visione genericamente snobistica che, purtroppo, la porta incidentalmente a biasimare pure un grande attore come Buster Keaton. Guardiamo invece un attore caro al vecchio cinema muto: Buster Keaton. La comicità di questo attore nasceva dal contrasto fra gli avvenimenti turbinosi in cui si trovava coinvolto e l'impassibilità perenne della sua faccia. Egli è come una marionetta in un mondo umano, che ne fa il suo zimbello e la sua vittima. La comicità di tale situazione è piuttosto meccanica e monotona», pp. 188-189.

⁸⁷ Ivi, p. 189. Buster Keaton, *La palla numero 13*, Usa, 1924. Soggetto: Jean Havez, Clyde Bruckman, Joseph Mitchell; Sceneggiatura: Joseph M. Schenck.

vecchia, incluso nel romanzo senza un'apparente giustificazione diegetica, non si risolve in siparietto scacciapensieri, ma è da ricondursi a quanto di «paradossale» (segno a buon diritto introdotto da Silvia Camilotti)⁸⁸ connota alcune delle più memorabili trovate di Keaton, in sintonia con le caracollanti peripezie di *One week*, tutte giocate a ridosso di una casa parecchio sbilenca e, invero, surreale.⁸⁹ Peraltro, il riferimento a *La palla numero 13* si motiva anche per la comune tematizzazione del “sogno-sognato” e della compagnia di guitti che mette in scena, nell'*Amleto*, il delitto. Se, nel film, il buon Keaton, ingiustamente accusato del furto di un orologio, si addormenta durante la proiezione di un film, e sogna di entrarci dentro, sventando, detective sopraffino, il furto (istituendo, tra l'altro, una modernissima corrispondenza tra finzione e realtà) qualcosa di analogo avviene anche in *Aracoeli*. Più precisamente, alludo all'episodio in cui Manuele insinua il dubbio di stare sognando tutto:

E anche questo viaggio assurdo in Andalusia -al pari dello specchio falotico, ora dileguato nella sua ghirlanda barocca – non è forse altro che un fantasma onirico della mia accidia: mentre in realtà il mio corpo dorme, istupidito dagli ipnotici, in una qualche mia cameraccia d'affitto a Milano.⁹⁰

E penso anche allo psicodramma processuale, *recit* finzionale per un allestimento amletico, che si incarna, è proprio il caso di dirlo, nella pantomima, tra il vendicativo e il buffonesco, del camionista ubriaco:

... Però un'ultima ipotesi (per me la più dura) m'insinua che questo camionista loquace sia una sorta di demonio vendicativo, il quale, riesumando sotto forma di farse certe pieghe mortali, intenda- simile agli attori di Amleto – rinfacciarmele subdolamente come miei propri misfatti!⁹¹

Per concludere, a voler individuare, tra le trasposizioni cinematografiche, quella che ha saputo interpretare a fondo l'aporia del corpo grottesco e surreale concepito da Morante, non esiterei a segnalare *Santina* di Gioberto Pignatelli.⁹² Anche prescindendo dal particolare della mastectomia⁹³ incisa nel corpo della straordinaria interprete Monica Perozzi (dettaglio che interpreta a fondo la natura di *Aracoeli* quale «romanzo-metastesi»,⁹⁴ secondo la espressione di Domenico Scarpa) e tralasciando la felice intuizione, nella sua poetica intertestualità, di richiamare il cameo della

⁸⁸ S. Camilotti, *Aracoeli di Elsa Morante fra fughe e ritorni, un viaggio alla ricerca di sé*, in *Donne in fuga Mujeres en fuga*, a cura di / editado por M. Giachino, A. Mancini, «Diaspore», 10, 2018, p. 181

⁸⁹ B. Keaton e E. Cline, *One week*, 1920. Soggetto e Sceneggiatura: Buster Keaton ed Eddie Cline.

⁹⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 63.

⁹¹ Ivi, p. 60.

⁹² G. Pignatelli, *Santina*, Italia, 2009.

⁹³ E sulla costellazione tematica, e centralità simbolica, del seno materno, tra suzione, allattamento ed erotizzazione, si rinvia al già citato contributo di S. Fortuna e M. Gagnolati, pp. 85-123. Dunque, G. Pignatelli, filmando la mammella escissa, coglie nel profondo la configurazione poetica del romanzo morantiano, tra sogno edipico di suzione ed estromissione traumatica, abortita.

⁹⁴ D. Scarpa, *Un libro comico, un libro tragico*, in «Il Giannone», anno X, numero 19-20, gennaio-dicembre 2012, p. 314.

silenziosa detenuta Alina-Elsa di *Accattone*,⁹⁵ il film di Pignatelli intercetta “la scrittura del corpo” (e, va da sé, “il corpo della scrittura”) di Morante in ogni fotogramma. Se le opere di Damiani⁹⁶ e di Comencini⁹⁷ lasciavano solo intravedere la carica transgressiva dei corpi, isolata, e quasi raggelata, in alcune immagini circostanziate (si pensi all’apparizione del gabbiano martoriato e agonizzante in *L’isola di Arturo* di Damiani, o alla postura rappresa e spaurita di Claudia Cardinale in *La Storia*), il film di Pignatelli racconta, tra sacrificio e predestinazione, lo schianto dei corpi della malanotte nel loro martirio, tanto sensibile quanto surreale. A ricordarci che poca grazia arreca l’amuleto di un sogno, di un ricordo, di un corpo, e che ogni mandorleto è destinato a sfiorire:

In verità, di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca (lo sprofondo della terra sotto i nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo. Lo si definì un sepolcro, che ci portiamo appresso; ma la tenebra del nostro corpo è più astrusa per noi delle tombe.⁹⁸

⁹⁵ P. P. Pasolini, *Accattone*, Italia, 1961. Soggetto: Pier Paolo Pasolini; Sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini e Sergio Citti. La collaborazione tra Morante e Pasolini è ben sintetizzata in R. Dedola, *Elsa Morante. L’incantatrice*, cit., p. 361. Nella pagina citata, la studiosa tratteggia l’apparizione di Elsa in *Accattone*, mentre, con la divisa da carcerata, sfoglia «un rotocalco o una rivista».

⁹⁶ D. Damiani, *L’isola di Arturo*, Italia, 1962. Soggetto: *L’isola di Arturo* di Elsa Morante; Sceneggiatura: Damiano Damiani, Ugo Liberatore, Cesare Zavattini.

⁹⁷ L. Comencini, *La Storia*, Italia, 1986. Soggetto: *La storia* di Elsa Morante; Sceneggiatura: Suso Cecchi D’Amico e Cristina Comencini.

⁹⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 233.

IMMAGINI



Figura 1: Billy Wilder, *The lost weekend*, 1945.



Figura 2 : Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929.



Figura 3: Man Ray, *L'étoile de mer*, 1928.



Figura 4: Luis Buñuel, *L'âge d'or*, 1930.

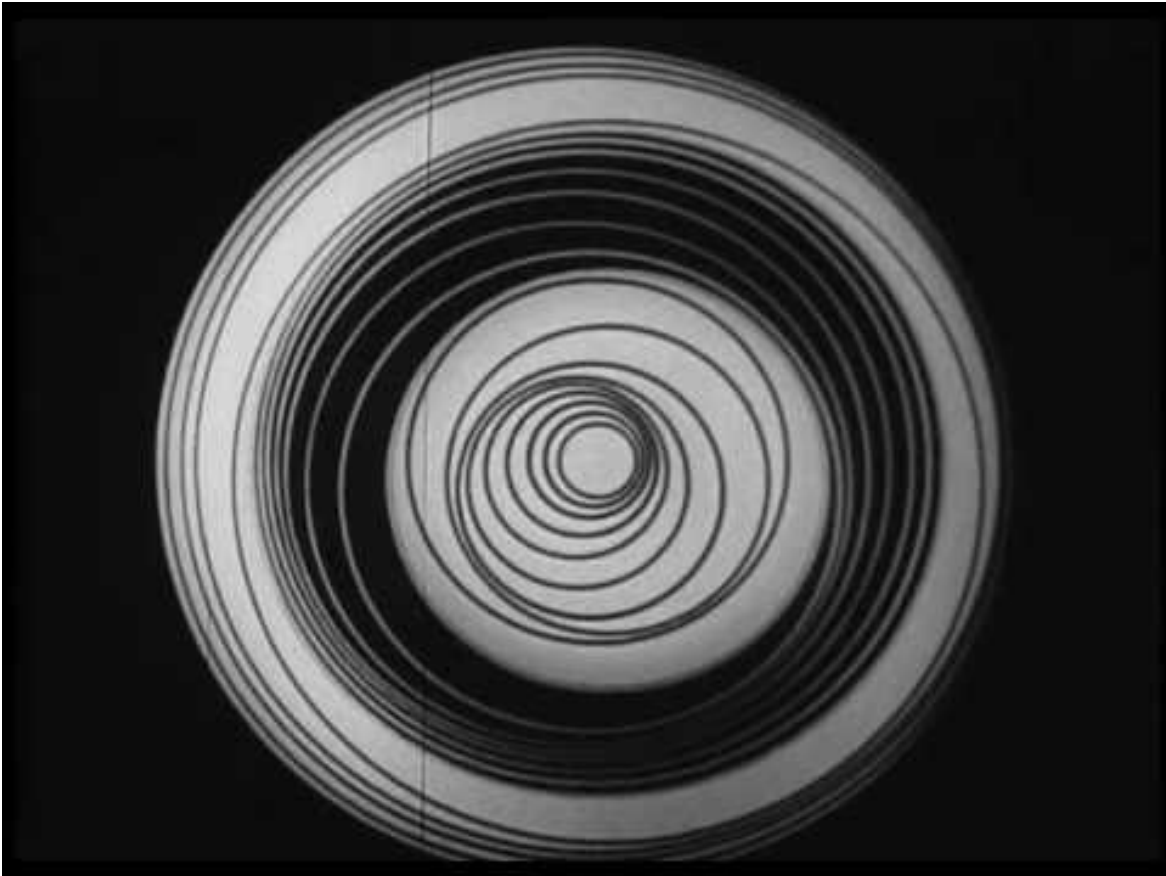


Figura 5: Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, 1925.