

Concetta D'Angeli

Leggere Elsa Morante

Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini

derano
volumi
a editrice
ettamente a:

ore
uele II, 229
ia
1 84 17
'9 31

i:
rocci.it
m/caroccieditore
/caroccieditore



Carocci editore

Questo volume è stato pubblicato con il contributo dei Fondi dell'Università di Pisa -
Progetti di ateneo 2001-2002 e dei Fondi di ricerca d'interesse nazionale cofinanziati dal MIUR.

1^a ristampa, giugno 2017
1^a edizione, giugno 2003
© copyright 2003 by
Carocci editore S.p.A., Roma

ISBN 978-88-430-2661-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

1. Introduzione

2. L'addio di Elsa Morante: A

- 2.1. Struttura del romanzo
- 2.2. Rapporto con Pasolini
- 2.3. Il viaggio
- 2.4. La parodia
- 2.5. Il corpo / la memoria
- 2.6. La morte / il sesso
- 2.7. Lo specchio / gli occhiali
- 2.8. Il doppio / i travestimenti
- 2.9. "Aracoeli!" esclamavano le
che nome strano!"

3. La pietà di Omero: Elsa Morante davanti alla storia

4. "Soltanto l'animale è veramente Gli animali nella *Storia di Elsa Morante*

5. *La serata a Colono*

Bibliografia

L'addio di Elsa Morante: *Aracoeli*

2.1

Struttura del romanzo

Costruito come una lunga riflessione intorno ai temi della morale, della religione, della filosofia, confronto ravvicinato con i misteri più ardui che strutturano l'esistenza (il corpo come sede di misteriose alchimie e metamorfosi inconcepibili; la morte; il discontinuo e stupefacente meccanismo della memoria), il grandissimo romanzo d'addio di Elsa Morante appartiene di diritto alle coordinate tragiche¹ – se l'appartenenza tragica (e l'unica concepibile nella modernità) è determinata, oltre che dall'esito infausto della vicenda, dall'attenzione agli argomenti "alti", quelli che l'antica formalizzazione aristotelica attribuiva ai personaggi di nobile sentire, e dall'uso di un linguaggio teso e sorvegliato².

Ma poiché il pluralismo espressivo della Morante, e soprattutto la sua adozione, anche in sede formale, della metamorfosi come principale modalità di rappresentazione del mondo non tollera la chiusura dentro formule troppo univoche, aggiungo subito che la dimensione tragica del romanzo è inquinata/arricchita/movimentata sia dalla sua dichiarata appartenenza al genere che storicamente si configura come suo opposto, e cioè al comico, sia dalla clamorosa e insistita presenza della parodia.

La stessa Morante, in un appunto contenuto nel quaderno VII dei manoscritti depositati presso la Biblioteca Nazionale di Roma e datato 30 ottobre 1978, annota: «N.B. Per l'eventuale risvolto mettere solo così: avvertenza, questo è un romanzo comico»³. Non credo che si debba interpretare questa nota solo in chiave polemica e paradossale; ma d'altra parte non credo nemmeno che essa alluda a una comicità superficialmente ridanciana, sebbene la pesante atmosfera tragica del romanzo sia di continuo attraversata e stemperata da personaggi e situazioni ai quali in effetti è attribuito proprio il compito di far ridere. Mi riferisco in particolare all'attendente Daniele, come pure a molti aspetti della zia Monda, prima della sua grottesca e patetica trasformazione finale; e anche ad alcuni momenti della educazione mondana alla quale la stessa Monda sottopone la selvaggia cognata Aracoeli.

Ma il comico al quale si riferisce la Morante è quello stesso che permette di definire commedia il poema dantesco: un'opera dunque non più esclusivamente tragica, capace di accogliere il "basso" e di adottare una espressione for-

male plurilinguistica e pluristilistica; un po' come Contini, nominata Com(m)edia da registri e "generi"⁴. Voglio sottolineare, per la sua struttura portante, le sue ragioni, riflessioni, incontri, che appartengono alla religione, dell'arte, della filosofia; ma anche al territorio laico e pragmatico della storia. È importante notare⁵ che la storia di Manuele e della sua rappresentazione della compromissoria storia dei rismi più truci del Novecento; ciò che costituisce la griglia cronologica che salda la storia delle tragedie europee a partire dall'interpretazione di quello della microstoria simbolica o metaforica, che serve solo a nascondere le nose della macrostoria novecentesca; la stretta relazione fra storie singole e storia pubblica; l'altra, ancora una volta all'insegna della storia privata il carattere di rovine storiche; storia privata e storia pubblica, analizzata in *Storia*. È mia profonda persuasione infatti che la sua profondità di persuasione infantile con *Il mondo salvato dai ragazzi* e i suoi drammi che quell'opera rappresenta riverbera nella sua forma artistica, la sua parzialità fra microstoria e macrostoria, non è meno presente in *Aracoeli*. Disconoscere questo dato equivale ad averli rivolti con durezza alla Morante, intellettualmente dalla quale il narratore prova a nascondere proprio Elsa Morante⁷; ma lì dove si intende l'impegno politico da parte di Elsa non è mai appartenuto.

Aggiungo che nell'organizzare la sua storia molto presenti le coordinate storiche e letterarie: lo dimostra l'attenzione con la quale annota le date degli avvenimenti pubblicati e le accurate ricerche storiche, che egli dà conto preciso. Fra questi indicatori in modo particolare: in una primissima delle carte consultabili) il viaggio di Manuele durante le vacanze di Natale; quando stando alle feste dei morti del 1975 avvenimenti politici più importanti dei fogli sparsi, che raccolgono rifacimenti infatti questa annotazione autografa: luogo in base alle seguenti notizie: Franchi furono giustiziati intorno all'o-

Elsa Morante: *Aracoeli*

I nel romanzo

ntorno ai temi della morale, della reli-
ato con i misteri più ardui che struttu-
di misteriose alchimie e metamorfosi
stupefacente meccanismo della memo-
Elsa Morante appartiene di diritto alle
za tragica (e l'unica concepibile nella
all'esito infausto della vicenda, dall'at-
he l'antica formalizzazione aristotelica
e, e dall'uso di un linguaggio teso e sor-

della Morante, e soprattutto la sua ado-
tamorfosi come principale modalità di
ra la chiusura dentro formule troppo
nsione tragica del romanzo è inquinata
dichiarata appartenenza al genere che
osto, e cioè al comico, sia dalla clamo-

contenuto nel quaderno VII dei mano-
lazionale di Roma e datato 30 ottobre
olto mettere solo così: avvertenza, que-
che si debba interpretare questa nota
ma d'altra parte non credo nemmeno
almente ridanciana, sebbene la pesante
tinuo attraversata e stemperata da per-
tribuito proprio il compito di far ride-
nte Daniele, come pure a molti aspetti
asca e patetica trasformazione finale; e
ne mondana alla quale la stessa Monda

Morante è quello stesso che permette
o: un'opera dunque non più esclusiva-
asso" e di adottare una espressione for-

male plurilinguistica e pluristilistica; un'opera, secondo il parere di Gianfran-
co Contini, nominata Com(m)edia dal livello più basso della sua molteplicità
di registri e "generi"⁴. Voglio sottolineare il fatto che della commedia dantesca
fa parte, e ne è struttura portante, la forma del viaggio, costellato di conside-
razioni, riflessioni, incontri, che appartengono ai territori della morale, della
religione, dell'arte, della filosofia; ma che nello stesso tempo essa è ancorata al
territorio laico e pragmatico della storia e della politica. Non sono la prima a
notare⁵ che la storia di Manuele e della sua famiglia si può interpretare come
rappresentazione della compromissione rovinosa della borghesia con i totalita-
rismi più truci del Novecento; ciò che forse non si è notato abbastanza è una
griglia cronologica che salda la storia di Manuele ad alcune tra le scansioni più
tragiche della storia europea a partire dagli anni Trenta. Ma sarebbe un errore
interpretare quello della microstoria raccontata nel romanzo come un piano
simbolico o metaforico, che serve soltanto ad illustrare le vicende più sangui-
nose della macrostoria novecentesca; per quanto in modo criptico, è fissata una
relazione stretta fra storie singole e private da una parte, e storie collettive dal-
l'altra, ancora una volta all'insegna dello scandalo e riconoscendo alle stragi
private il carattere di rovine storiche; si tratta insomma di un parallelismo tra
storia privata e storia pubblica, analogo a quello che sottostà al romanzo *La
Storia*. È mia profonda persuasione infatti che dalle posizioni assunte verso l'at-
tualità con *Il mondo salvato dai ragazzini*, e cioè dall'apertura alla politica e ai
suoi drammi che quell'opera rappresenta e che con la violenza di un trauma si
riverbera nella sua forma artistica, la Morante non si sia allontanata più: il
parallelismo fra microstoria e macrostoria, esplicitamente rappresentato nella
Storia, non è meno presente in *Aracoeli*, ma è solo diventato più sotterraneo.
Disconoscere questo dato equivale ad avallare l'accusa che, per esempio, Paso-
lini rivolge con durezza alla Morante, all'inizio di *Petrolio*⁶, se nella misteriosa
intellettuale dalla quale il narratore prende aspramente le distanze si deve rico-
noscere proprio Elsa Morante⁷; ma lì Pasolini ha in mente un modo militante
di intendere l'impegno politico da parte degli intellettuali, che alla Morante
non è mai appartenuto.

Aggiungo che nell'organizzare la struttura di *Aracoeli* la scrittrice tenne
molto presenti le coordinate storiche nelle quali si inseriva il viaggio di Manue-
le: lo dimostra l'attenzione con la quale nei manoscritti del romanzo vengono
annotate le date degli avvenimenti pubblici degli anni in cui la vicenda è collo-
cata e le accurate ricerche storiche, che la Morante condusse al riguardo e delle
quali dà conto preciso. Fra questi indizi voglio sottolinearne uno, significativo
in modo particolare: in una primissima stesura (che non è rimasta, almeno fra
le carte consultabili) il viaggio di Manuele in Spagna era evidentemente previ-
sto durante le vacanze di Natale; quando la Morante ne cambia la data, spo-
standolo alle feste dei morti del 1975, lo fa per legarlo più strettamente agli
avvenimenti politici più importanti di quell'autunno. In una delle cartelle di
fogli sparsi, che raccolgono rifacimenti parziali, note, appunti ecc., si legge
infatti questa annotazione autografa: «N.B. IMPORTANTE! Correggere a suo
luogo in base alle seguenti notizie: Franco morì il 20 novembre 1975 i quattro
baschi furono giustiziati intorno all'ottobre [?] 1975 Il protagonista-narrante

dunque andrà in Spagna ai primi novembre '75 (ossia il suo compleanno) e non più a Natale».

Nemmeno nell'ultimo romanzo la scrittrice ha dunque contraddetto al mandato che, fin da *Pro o contro la bomba atomica*, ha riconosciuto all'arte, e cioè il compito, storico oltre che morale, di ridare realtà al mondo. La fedeltà a questo compito, insieme però a una confessione di conclusiva mancanza, si può riconoscere anche nella lettera da lei scritta alle Brigate Rosse all'indomani del rapimento Moro (20 marzo 1978) e mentre era in corso la stesura di *Aracoeli*, cominciata due anni prima. La lettera testimonia con evidenza il coinvolgimento emotivo e intellettuale della scrittrice nei fatti del suo tempo, anche in quelli più inquietanti e dolorosi: non furono molti, negli anni di piombo, i protagonisti della cultura italiana che si pronunciarono pubblicamente sugli avvenimenti drammatici che sconvolgevano il paese. Però la lettera non fu conclusa e non fu mai pubblicata: un segno di scoramento forse o una ammissione di inadeguatezza, che trova una possibile equivalenza formale nel romanzo ultimo. In questo senso si potrebbe spiegare quel nascondere nelle pieghe di una storia privata l'attenzione comunque persistente per i fatti politici.

Tuttavia l'attenzione per la storia è evidente, tanto che, a mio parere, quello che la critica ha definito la non-forma di questo romanzo dovrebbe piuttosto essere inteso come una forma particolare che, sebbene nascosta, gli dà la struttura ed è rappresentata appunto dalla coincidenza cronologica fra la vicenda privata di Manuele e la macrostoria europea: come se il parallelismo fra il piano collettivo e quello individuale, sottolineato nella *Storia* fino a diventare identità, qui fosse stato occultato e reso segreto, ma non tanto da non contribuire, con le sue duplici scansioni funeste, a ribadire la collocazione tragica del romanzo.

La nascita di Manuele, il 4 novembre 1932, è connessa all'ascesa del nazismo in Germania, dove il Partito nazional-socialista ottiene, nelle due consultazioni elettorali del luglio e del novembre del 1932, la maggioranza relativa, premessa all'incarico di governo che subito dopo verrà affidato a Hitler. Nel 1936 Aracoeli e Eugenio regolarizzano col matrimonio il loro legame sentimentale e Aracoeli e il piccolo Manuele si trasferiscono dalla clandestinità di Totetaco alla ufficialità mondana dei Quartieri Alti; nello stesso anno hanno inizio sia la guerra di Spagna sia l'avventura coloniale italiana, con la conquista dell'Etiopia. Nel 1938 muore in Spagna, combattendo contro i franchisti, il mitico Manuel, fratello di Aracoeli e doppio glorioso di Manuelino; in Italia vengono promulgate le leggi razziali antiebraiche. Il tragico 1939 è scandito, sul piano privato, dalle due morti, in successione "crescendo", della neonata Carina e di Aracoeli; e, sul piano pubblico, dai due drammi, anch'essi in posizione di climax, della conquista franchista della Spagna e dello scoppio della seconda guerra mondiale. Nel 1946 muore Eugenio, padre di Manuele, e i "padri della Patria" danno vita alla Repubblica italiana: una riflessione sulla sostanziale ambiguità e inadeguatezza di ogni paternità e dei valori che le sono legati non sarebbe inadeguata a questo proposito. Infine nel week-end dei morti del 1975 Manuele compie il viaggio in Spagna alla ricerca di Aracoeli; nel mese di novembre dello stesso anno avvengono due morti che per il romanzo moran-

tiano hanno valore di grande momento: la morte di Franco il 20 novembre notte fra il 1° e il 2, in perfetta coincidenza con la morte di Franco Franco, il 20 novembre

Rapporto

Pasolini è un punto di riferimento in cui subito Franco Fortini, nella bella recensione che per più attimi si intravede la vicenda ribadita questa percezione anche all'indomani della morte di Morante nella scrittura di Pasolini: «Spero Pasolini vada letto come una sorta di che in *Aracoeli* si conservi non solo l'immagine ma il confronto a distanza che la Morante ha fatto di una ripresa di temi comuni, ricordi decifrabili, intorno a discussioni che e

La testimonianza che *Aracoeli* dà della vicenda impressionante che ho accennato ad Almendral a incontrare un destino anche che è forse, come più indizi suggeriscono le feste dei santi e dei morti, nel novembre dello stesso anno Pasolini venne desolato descritto in questi termini da

Nella notte tra il primo e il due novembre dell'anno precedente sono state girate alcune scene di *fiore delle Mille e una notte* - uno spiazzo di vegetazione - muore assassinato da un ragazzo

La desolazione del luogo di morte di Aracoeli è sottolineata («una turpe brughiera subbugliosa al triste deserto che si rivela esser bambino»)

Ecco la svolta di cui mi accennarono alla fine della vita, che da un lato si affaccia su un baratro e dall'altro su una frana della sierra soprastante. Per un attimo, in alto, mi accompagna il solito deserto. Ma più in là, dai margini spunta qualche frangente di mezzo al circo rovinoso, s'incomincia a dischiudere un campo! Un orto, se così può dirsi. Vi si riconosce un arancio malaticcio, un ulivo

Colpisce anche l'analoga funzione cinemato-geografica di Ostia sia l'altopiano di El Almendral sia

bre '75 (ossia il suo compleanno) e non

scrittrice ha dunque contraddetto al
mba atomica, ha riconosciuto all'arte, e
 e, di ridare realtà al mondo. La fedeltà
 confessione di conclusiva mancanza, si
 ei scritta alle Brigate Rosse all'indoma-
 e mentre era in corso la stesura di *Ara-*
 ctera testimonia con evidenza il coinvol-
 ittrice nei fatti del suo tempo, anche in
 ono molti, negli anni di piombo, i pro-
 nunciarono pubblicamente sugli avve-
 il paese. Però la lettera non fu conclu-
 scoramento forse o una ammissione di
 equivalenza formale nel romanzo ulti-
 re quel nascondere nelle pieghe di una
 rsistente per i fatti politici.

evidente, tanto che, a mio parere, quel-
 a di questo romanzo dovrebbe piutto-
 colare che, sebbene nascosta, gli dà la
 dalla coincidenza cronologica fra la
 storia europea: come se il parallelismo
 e, sottolineato nella *Storia* fino a diven-
 reso segreto, ma non tanto da non con-
 neste, a ribadire la collocazione tragica

re 1932, è connessa all'ascesa del nazi-
 al-socialista ottiene, nelle due consul-
 bre del 1932, la maggioranza relativa,
 bito dopo verrà affidato a Hitler. Nel
 ol matrimonio il loro legame sentimen-
 asferiscono dalla clandestinità di Tote-
 eri Alt; nello stesso anno hanno inizio
 oloniale italiana, con la conquista del-
 nbattendo contro i franchisti, il mitico
 orioso di Manuelino; in Italia vengono
 e. Il tragico 1939 è scandito, sul piano
 "crescendo", della neonata Carina e di
 drammi, anch'essi in posizione di cli-
 pagna e dello scoppio della seconda
 io, padre di Manuele, e i "padri della
 iana: una riflessione sulla sostanziale
 nità e dei valori che le sono legati non
 Infine nel week-end dei morti del 1975
 alla ricerca di Aracoeli; nel mese di
 due morti che per il romanzo moran-

tiano hanno valore di grande momento: quella di Pier Paolo Pasolini, nella
 notte fra il 1° e il 2, in perfetta coincidenza con il viaggio di Manuele; e quella
 del Caudillo Francisco Franco, il 20 novembre.

2.2

Rapporto con Pasolini

Pasolini è un punto di riferimento importante per questo romanzo: lo notò
 subito Franco Fortini, nella bella recensione del 1982 («nel romanzo mi pare
 che per più attimi si intraveda la vicenda, anche biografica, di Pasolini»⁸), e
 ribadì questa percezione anche all'inverso, a proposito del ruolo avuto dalla
 Morante nella scrittura di Pasolini: «Sono sempre più persuaso che tutto l'ul-
 timo Pasolini vada letto come una sorta di dialogo con la Morante»⁹. Io credo
 che in *Aracoeli* si conservi non solo l'immagine di Pasolini, ma soprattutto un
 confronto a distanza che la Morante ha alimentato con l'amico d'un tempo,
 una ripresa di temi comuni, ricordi che affiorano e ripensamenti, non tutti
 decifrabili, intorno a discussioni che erano state intense e infine amare.

La testimonianza che *Aracoeli* dà della figura di Pasolini muove dalla coin-
 cidenza impressionante che ho accennato sopra: il viaggio di Manuele verso El
 Almendral a incontrare un destino ambiguo e che il romanzo lascia irrisolto ma
 che è forse, come più indizi suggeriscono, l'annullamento di sé, avviene duran-
 te le feste dei santi e dei morti, nel novembre 1975; fra il primo e il due novem-
 bre dello stesso anno Pasolini venne ucciso all'idroscalo di Ostia, un luogo
 desolato descritto in questi termini da Nico Naldini:

Nella notte tra il primo e il due novembre, all'idroscalo di Ostia, dove nell'estate del-
 l'anno precedente sono state girate alcune delle scene più allegre e sensuali del film *Il*
fiore delle Mille e una notte – uno spiazzo polveroso trasformato in una mitica natura
 vegetale – muore assassinato da un ragazzo di diciassette anni¹⁰.

La desolazione del luogo di morte di Pasolini, che anche Gianfranco Contini
 sottolineò («una turpe brughiera suburbana gremita di sozzi relitti»¹¹), è analo-
 ga al triste deserto che si rivela essere El Almendral fantasticato da Manuele
 bambino:

Ecco la svolta di cui mi accennarono alla mèscita. Ne parte un sentiero scosceso, a sali-
 scendi, che da un lato si affaccia su un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enor-
 me frana della sierra soprastante. Per un tratto, su questo lato, come pure su quello
 opposto in alto, mi accompagna il solito deserto calcareo del colore di sangue rappreso.
 Ma più in là, dai margini spunta qualche fico d'India. E a distanza, sul basso fondo, in
 mezzo al circo rovinoso, s'incomincia a distinguere un riquadro piatto verdeggianti. Un
 campo! Un orto, se così può dirsi. Vi si scorgono chiazze regolari coltivate: poi fra que-
 ste riconosco un arancio malaticcio, un ulivo storpio, una vite nuda (p. 1428)¹².

Colpisce anche l'analoga funzione cinematografica, alla quale sia la spianata di
 Ostia sia l'altopiano di El Almendral sembrano deputati:

E là è spuntato sullo sfondo un villaggio texano!

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 (p. 1200).

Evidente riferimento a Pasolini si trova anche in alcune importanti tematiche che percorrono *Aracoeli*; e qui bisogna aggiungere che talvolta è impossibile ricostruire a chi, tra i due scrittori, si debba l'origine dei temi a cui mi riferisco, tanto intensa è stata fra loro, a partire dalla metà degli anni Sessanta, la vicinanza ideologica e poetica, oltre che affettiva¹³. Fra i temi che appartengono certamente a Pasolini e trovano ampio spazio nel romanzo morantiano si possono annoverare la mitizzazione dei ragazzi sottoproletari e l'attrazione erotica che esercitano su Pasolini e sui numerosi travestimenti autobiografici presenti nella sua opera, a partire dai contadini friulani di *Amado mio* e *Atti impuri* fino a *Petrolio*; con la particolarità di una frequente opposizione tra il fascino esercitato dalla loro appartenenza classista al proletariato o sottoproletariato e, all'opposto, il disprezzo o addirittura la colpa dell'appartenenza borghese del personaggio amante, dietro il quale si adombra l'autore. Proprio la caratteristica dell'innamoramento per i ragazzi sottoproletari e di un disprezzo di sé che arriva fino al riconoscimento di colpevolezza caratterizza gli amori infelicitissimi di Manuele:

mi sorprendevo inebetito a bamboleggiare, a imitazione di te (non ero stato la tua bambola?) e, intossicato per sempre dal tuo latte, mi umiliavo in implorazioni manichee mi prostravo gemevo. Buffone, per il tuo gioco spettrale, dei bullelli notturni stradaioi: soggetto ai loro dileggi, ribrezzi, ricatti, percosse e linciaggi. Almeno tu mi avessi fatto nascere dei loro, della loro classe. Invece m'hai generato borghese, che oggi significa servo (p. 1172).

Ancora più frequente è in *Aracoeli* il rapporto sesso-morte, legato alla erotomania che travolge la protagonista subito prima della malattia mortale. Il romanzo stabilisce infatti una netta opposizione tra la solarità e la purezza del sesso sano e mite che appartiene alla giovane Aracoeli ed è produttivo di nuova vita,

sono certo che i suoi sensi erano casti come quelli di una bambina ignara. Per lei la copula era una specie di atto magico – un tributo dovuto allo sposo, dell'ordine dei bacetti dovuti a Dio. Essa si lasciava a mio padre non per piacere dei sensi, ma per consentimento e fiducia. Tutto quanto le veniva da lui le pareva benefico e, in certo modo, santo (p. 1188).

e l'autodistruzione della sessualità malata, sintomo di un corpo ormai minato e prossimo al disfacimento, incapace di riprodurre la vita, e anzi portatore di un contagio che si estende a tutto il mondo, finché proprio quel contagio pare travolgere nella stessa tragedia la piccola famiglia di Manuele e l'Europa intera, precipitandola nell'incubo mortale della guerra.

Il legame tra il sesso e la morte è Pasolini, dai versi di *Una disperata masturbazione sulle tombe dei soldati mondiali*¹⁴; a *Orgia* (1966, prima messa costruita intorno a un'ossessione sessuale e al suicidio; fino al funerale affresco di *120 giornate di Sodoma* (1975).

In particolare, in *Aracoeli* il carattere di ripetitività coatta e alla disumanizzazione dell'istinto sessuale viene trasformato nello stesso cammino che la accompagna a u

Essa ormai non aveva più nessuna scelta; se nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardare tanto il sesso. La sola condizione a cui non fosse un ignoto di passaggio, straniero al n

Da un'alterazione istantanea del suo sguardo qualche offesa invisibile, si capì che non era sorta di avvertimento infame – ormai suo ciarla senza condono. "Ecco che ricominciò il rigetto e di viltà cedevole (p. 1377).

La ripetitività dell'atto sessuale è certa nella *Divina Mimesis*, Canto I, rappresenta e impura, con «l'occhio secco in un simile agli spasimi dei santi» e con «il raso una cavia delle proprie brame diverli»¹⁵. Che l'estenuazione viziosa colta sessione sessuale è già abbastanza esplicata da Pasolini nel 1975; ma la precorre nella «Nota per il Canto Primo», che riporta una specie di schedatura con numerosi ragazzi. Lo schema di quei luoghi degli incontri, i nomi dei ragazzi sessuali compiuti, è lo stesso che fu nei momenti più angoscianti di *Petrolio*, l dove vengono descritti con dettagli mi tra Carlo, il protagonista, e un gruppo

Diversamente dalla Morante però qualche apertura "buona" e perfino sessuale si trova, ad esempio, nei *Verdinzar*, dove la ripetizione dell'atto nei primi amori / altro non è che la fecora conseguenza di disumanizzare i gesti, Bergson, che la ripetizione degli atti, e ne sempre un elemento di ridicolo; il

exano!
ruzioni, basse, squadrate e calcinose, mi tra-
tura, visti nei cinema di periferia milanesi,
rali. E adesso, a ripensarci, ricordo infatti di
si western sono stati girati in questo territo-

va anche in alcune importanti tematiche
na aggiungere che talvolta è impossibile
ebba l'origine dei temi a cui mi riferisco,
e dalla metà degli anni Sessanta, la vici-
affettiva¹³. Fra i temi che appartengono
o spazio nel romanzo morantiano si pos-
gazzi sottoproletari e l'attrazione erotica
rosi travestimenti autobiografici presenti
friulani di *Amado mio* e *Atti impuri* fino
frequente opposizione tra il fascino eser-
ta al proletariato o sottoproletariato e,
la colpa dell'appartenenza borghese del
adombra l'autore. Proprio la caratteri-
sottoproletari e di un disprezzo di sé che
olezza caratterizza gli amori infelicitissimi

, a imitazione di te (non ero stato la tua bam-
te, mi umiliavo in implorazioni maniche mi
co spettrale, dei bulletti notturni stradaio-
rcosse e linciaggi. Almeno tu mi avessi fatto
m'hai generato borghese, che oggi significa

pporto sesso-morte, legato alla erotoma-
prima della malattia mortale. Il romanzo
tra la solarità e la purezza del sesso sano
coeli ed è produttivo di nuova vita,

me quelli di una bambina ignara. Per lei la
n tributo dovuto allo sposo, dell'ordine dei
padre non per piacere dei sensi, ma per con-
a da lui le pareva benefico e, in certo modo,

ata, sintomo di un corpo ormai minato e
riprodurre la vita, e anzi portatore di un
o, finché proprio quel contagio pare tra-
famiglia di Manuele e l'Europa intera,
la guerra.

Il legame tra il sesso e la morte è fortemente insistito in tutta l'opera di Pasolini, dai versi di *Una disperata vitalità* (1964), in cui è rappresentata la masturbazione sulle tombe dei soldati italiani o tedeschi della Prima guerra mondiale¹⁴; a *Orgia* (1966, prima messinscena: 1968), la tragedia interamente costruita intorno a un'ossessione sessuale che ha come unici esiti l'assassinio e il suicidio; fino al funerario affresco di depravazione privata e storica che è *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

In particolare, in *Aracoeli* il carattere mortifero del sesso si lega alla sua ripetitività coatta e alla disumanizzazione che induce in colei che dalla violenza dell'istinto sessuale viene trasformata in una creatura senza volontà, lungo lo stesso cammino che la accompagna a un destino di morte:

Essa ormai non aveva più nessuna scelta; sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo si dava nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardarne la classe né il modo né la figura, ma soltanto il sesso. La sola condizione a cui non trasgrediva, nonostante tutto, era che l'uomo fosse un ignoto di passaggio, straniero al nostro palazzo e alla nostra cerchia (p. 1353).

Da un'alterazione istantanea del suo sguardo, che parve rovesciarsi in dentro a una qualche offesa invisibile, si capì che non era stata solo la stanchezza a piegarla; ma una sorta di avvertimento infame – ormai suo familiare implacabile – tornato qui a minacciarla senza condono. "Ecco che ricomincia", mormorò in accento ibrido, fra di sordo rigetto e di viltà cedevole (p. 1377).

La ripetitività dell'atto sessuale è certamente mortuaria anche per Pasolini, che nella *Divina Mimesis*, Canto I, rappresenta il vizio erotico in una Lupa famelica e impura, con «l'occhio secco in uno spasimo; tanto più abietto quanto più simile agli spasimi dei santi» e con «il naso umano della bestia, che fa di se stessa una cavia delle proprie brame divenute, incancrenendo, sempre più naturali»¹⁵. Che l'estenuazione viziosa colta nell'aspetto della Lupa sia legata all'ossessione sessuale è già abbastanza esplicito nel testo della *Divina Mimesis* pubblicato da Pasolini nel 1975; ma la precisa natura di tale ossessione viene chiarita nella «Nota per il Canto Primo», che non è stata utilizzata per la stampa e che riporta una specie di schedatura dei ripetuti incontri sessuali dell'autore con numerosi ragazzi. Lo schema di questi veloci appunti, che segnalano solo i luoghi degli incontri, i nomi dei ragazzi e un breve giudizio sulla prestazione sessuale compiuta, è lo stesso che funziona da base narrativa per uno dei momenti più angoscianti di *Petrolio*, l'«Appunto 55. Il pratone della Casilina», dove vengono descritti con dettagli minuziosi gli incontri di sesso orale e anale tra Carlo, il protagonista, e un gruppo di venti ragazzi.

Diversamente dalla Morante però la ripetitività sessuale ha per Pasolini qualche apertura "buona" e perfino comica. Un esito positivo della coazione sessuale si trova, ad esempio, nei *Versi del testamento* (in *Trasumanar e organizzar*), dove la ripetizione dell'atto sessuale «è un rito» e «un ragazzo ai suoi primi amori / altro non è che la fecondità del mondo»¹⁶. Ed è proprio per la conseguenza di disumanizzare i gesti, secondo l'accreditata teoria del riso di Bergson, che la ripetizione degli atti, e dunque anche di quelli sessuali, contiene sempre un elemento di ridicolo; il quale tuttavia non sempre fa ridere. Il

legame tra ripetitività e un comico ambiguo, che può rasentare l'angoscia, è ampiamente testimoniato in Pasolini, e ben riassunto in una battuta di *Orgia*: «la tragedia non esclude il ridicolo»¹⁷, dove è il contesto a suggerire la coloritura sessuale della tragedia. Si può anche pensare alle agghiaccianti barzellette raccontate dai signori, in *Salò*, o alla scena degli omosessuali spiati, e poi puniti nei *Racconti di Canterbury*. Il ridicolo della coazione sessuale è però un tratto che viene messo in risalto solo da Pasolini, anche se, come ho già notato, tutta la narrazione di *Aracoeli* è caratterizzata dalla presenza di un comico, nel quale spesso c'è ben poco da ridere.

E ancora a proposito del tema sessuale, che è fra i dominanti dell'ultimo romanzo della Morante, mi pare che un elemento di analogia con Pasolini si ritrovi anche in quel «carattere cosmico della sessualità» nel quale Pier Vincenzo Mengaldo individua un tratto distintivo forte di *Aracoeli*¹⁸. La natura cosmica della sessualità è rappresentata molto di frequente in Pasolini: si può pensare all'inizio di *Bestia da stile*¹⁹ o di nuovo all'Appunto 55 di *Petrolio*, dove il senso della lunga teoria di incontri sessuali si decodifica pienamente solo se collocato e intrecciato con gli aspetti del cosmo che lo circondano. Mentre avvengono gli incontri con i ragazzi, Carlo «sentiva», intorno, quel prato sfumante nella solitudine cristallina del cielo, e quella luna lucidamente equidistante dalla sua fedele stella del crepuscolo» (p. 1401); «un sentimento improvviso di amore prese Carlo, come se gli piovesse dal cosmo, mescolandosi con l'odore acuto e fermentante delle erbe selvatiche, e il calore della notte estiva» (p. 1414).

Tema certamente unitario nei due scrittori è anche quello della barbarie²⁰, e in particolare di una barbarie che si manifesta in forme scatenate e distruttive proprio sul terreno della sessualità: ma su questo tornerò più ampiamente.

All'inizio degli anni Settanta l'intensa amicizia fra la Morante e Pasolini si guasta: la causa sembra trovarsi nella difesa assunta, da parte della Morante, delle ragioni di Ninetto Davoli, che si era fidanzato con una coetanea, provocando in Pasolini una disperazione rabbiosa. Gli anni sono quelli dei *Racconti di Canterbury* (1971-72), ma le cause della tensione fra i due scrittori datano da più lontano e riguardano ormai modi diversi di intendere sia i rapporti umani sia il ruolo della letteratura: lo dimostrano soprattutto la dura e ostile recensione di Pasolini alla *Storia*²¹, e l'Appunto 3D di *Petrolio*, intitolato *Prefazione posticipata* (IV). Qui il protagonista Tetis va a trovare in Sicilia una cara amica, nella quale diversi indizi suggeriscono di identificare Elsa Morante; a lei Tetis vorrebbe confidare un rilevante segreto storico; ma, presa da varie sue opere di carità, verso le quali Tetis si esprime con pesante ironia, la donna si rifiuta di ascoltarlo. L'appunto pasoliniano si conclude in questi termini:

E poiché quella persona inutilmente cercata e pregata da Tetis era uno scrittore, se ne deduce facilmente come nei libri di quello scrittore, per quanto pieni e completi in se stessi essi fossero, mancava in realtà «qualcosa»: e ciò li destinava, di conseguenza, a una fatale ambiguità (p. 1189).

Il segreto che Tetis vorrebbe comunicare all'amica riguarda fatti pubblici, ha dunque a che fare con la storia; più precisamente, in base alla conclusione del-

l'appunto, si tratta di determinare il ruolo di «qualcosa» nella narrativa.

Quel «qualcosa» che all'opera del dimensione – storia sociale o autobiografica – libri di narrativa e che col materiale narrativo, costituendone una sorta di messaggio, gli toglie la forza dell'autosufficienza: l'impegno intellettuale e militante, semmai di Pasolini, ne costituiscono la caratteristica, oltre che il convincente spessore ideologico riguarda le opere narrative, ne rappresenta frequente al fluire del racconto: con la accensione provocata dall'epifania della passione filologica, che si vitalizza all'istante ma arrivata a Pasolini attraverso un testo capace di metabolizzare gli elementi di sufficienza, peraltro non ignara di riferimenti.

Pasolini ha torto ad accusare la Morante Sessanta, assume la storia e i processi essendo una vera grande affabulatrice: il cesso narrativo tutta questa dimensione la sua eterogeneità, rendendola uno dei suoi tratti esattamente del movimento con il risultato che, se per quest'ultimo l'esterno, traballa e ha bisogno appunto Morante rafforza la dimensione del suo che non destabilizzano la forza del suo dono più incisivo e, in certo qual modo, perazione per la quale la Morante paga e che consiste in alcuni squilibri presunti discontinuo della scrittura: insomma come difetti dell'ultima Morante. Ma se sembrano) come sintomi di una sua opera al rischio di diventare ambigui Pasolini la accusa. Per uno scrittore è raggiunta (con *L'isola di Arturo*, nel caso) pur senza aver perduta la capacità di vita in nome di un coinvolgimento nella biografia personale ma investa l'identità quando si tratta di uno scrittore, è segretezza del proprio dovere di impegno narrativa della propria arte. Forse è stata quella l'astioso moto emotivo da cui scatta l'acutissima sensibilità critica, egli era morantiana risultasse, oltre che coraggioso perché gli equilibri tradizionalmente in

ambiguo, che può rasentare l'angoscia, è
e ben riassunto in una battuta di *Orgia*:
7, dove è il contesto a suggerire la colori-
anche pensare alle agghiaccianti barzellette
scena degli omosessuali spiati, e poi puni-
olo della coazione sessuale è però un trat-
a Pasolini, anche se, come ho già notato,
terizzata dalla presenza di un comico, nel

essuale, che è fra i dominanti dell'ultimo
e un elemento di analogia con Pasolini si
co della sessualità» nel quale Pier Vincen-
intivo forte di *Aracoeli*¹⁸. La natura cosmi-
to di frequente in Pasolini: si può pensa-
vo all'Appunto 55 di *Petrolio*, dove il senso
si decodifica pienamente solo se collocato
che lo circondano. Mentre avvengono gli
", intorno, quel prato sfumante nella soli-
luna lucidamente equidistante dalla sua
r); «un sentimento improvviso di amore
cosmo, mescolandosi con l'odore acuto e
calore della notte estiva» (p. 1414).

e scrittori è anche quello della barbarie²⁰,
i manifesta in forme scatenate e distrutti-
: ma su questo tornerò più ampiamente.
ensa amicizia fra la Morante e Pasolini si
i difesa assunta, da parte della Morante,
i era fidanzato con una coetanea, provo-
bbiosa. Gli anni sono quelli dei *Racconti*
ella tensione fra i due scrittori datano da
diversi di intendere sia i rapporti umani
strano soprattutto la dura e ostile recen-
unto 3D di *Petrolio*, intitolato *Prefazione*
tis va a trovare in Sicilia una cara amica,
o di identificare Elsa Morante; a lei Tetis
o storico; ma, presa da varie sue opere di
con pesante ironia, la donna si rifiuta di
nclude in questi termini:

ita e pregata da Tetis era uno scrittore, se ne
o scrittore, per quanto pieni e completi in se
osa": e ciò li destinava, di conseguenza, a una

are all'amica riguarda fatti pubblici, ha
ecisamente, in base alla conclusione del-

l'appunto, si tratta di determinare il ruolo del pubblico e della storia (il "qual-
cosa") nella narrativa.

Quel "qualcosa" che all'opera della Morante mancherebbe è dunque la
dimensione – storia sociale o autobiografia – alla quale Pasolini appoggia i suoi
libri di narrativa e che col materiale narrativo non riesce a fondersi mai piena-
mente, costituendone una sorta di messa in prospettiva che, per quanto lo inve-
ri, gli toglie la forza dell'autosufficienza. Se è vero che la cifra autobiografica e
l'impegno intellettuale e militante, sempre presente e talvolta esibito nell'ope-
ra di Pasolini, ne costituiscono la caratteristica e anche l'efficacia di persuasio-
ne, oltre che il convincente spessore ideologico, è anche vero che, per quanto
riguarda le opere narrative, ne rappresentano il limite, costituendo un intoppo
frequente al fluire del racconto: con la felice eccezione di *Ragazzi di vita*, dove
l'accensione provocata dall'epifania della sensualità di Roma e soprattutto dalla
passione filologica, che si vitalizza all'incontro con una lingua di ascendenza
colta ma arrivata a Pasolini attraverso la vitalità erotica dei parlanti, produce
un testo capace di metabolizzare gli elementi estranei, completo nella sua auto-
sufficienza, peraltro non ignara di referenzialità.

Pasolini ha torto ad accusare la Morante che, a partire dalla metà degli anni
Sessanta, assume la storia e i processi sociali al centro della sua scrittura; ma
essendo una vera grande affabulatrice, è in grado di accogliere dentro il pro-
cesso narrativo tutta questa dimensione spuria, alla quale riesce a far perdere
la sua eterogeneità, rendendola uno dei molteplici ingredienti della sua opera.
Si tratta esattamente del movimento opposto a quello effettuato da Pasolini:
con il risultato che, se per quest'ultimo la dimensione narrativa, all'impatto con
l'esterno, traballa e ha bisogno appunto di quell'esterno per tenersi in piedi, la
Morante rafforza la dimensione del suo narrare attraverso iniezioni di realtà,
che non destabilizzano la forza del suo racconto, ma anzi lo rigenerano e lo ren-
dono più incisivo e, in certo qual modo, necessario per il nostro tempo. È un'o-
perazione per la quale la Morante paga un costo, che a molti è sembrato alto,
e che consiste in alcuni squilibri presenti nei risultati estetici e in un andamen-
to discontinuo della scrittura: insomma quelli che spesso la critica ha rilevato
come difetti dell'ultima Morante. Ma si potrebbero anche interpretare (e tali a
me sembrano) come sintomi di una scelta coraggiosa: la volontà di sottrarre la
sua opera al rischio di diventare ambigua a forza di sublimità, che è ciò di cui
Pasolini la accusa. Per uno scrittore rinunciare a una perfezione formale già
raggiunta (con *L'isola di Arturo*, nel caso della Morante), rifiutarsi di riprodur-
la pur senza aver perduta la capacità di crearla, e operare una tale aspra rinun-
cia in nome di un coinvolgimento nella storia che non chiami in causa solo la
biografia personale ma investa l'identità artistica, cioè l'elemento più rilevante
quando si tratta di uno scrittore, è segno di coraggio intellettuale, consapevo-
lezza del proprio dovere di impegno nel mondo e grande fede nella forza crea-
tiva della propria arte. Forse è stata questa fede a provocare in Pasolini quel-
l'astioso moto emotivo da cui scatta l'accusa così ingiusta di *Petrolio*. Dotato di
acutissima sensibilità critica, egli era obbligato a percepire come la scelta
morantiana risultasse, oltre che coraggiosa negli intenti, vincente nella pratica,
perché gli equilibri tradizionalmente in gioco nella scrittura della Morante non

sono stati ribaltati mai e la storia ha fatto irruzione nella sua narrativa senza alterarne l'autonomia e senza vanificarne le regole: cioè senza sottrarle la divina capacità di creare i mondi anche quando ha accolto in sé il mondo reale. L'ultima narrativa di Elsa Morante dimostra che il "qualcosa" invocato da Pasolini può stare dentro il processo creativo e che il raccontare, quando è grande arte, lo sa produrre incessantemente.

Sappiamo adesso, dopo la pubblicazione di tutta l'opera poetica di Pasolini, che a sua volta la Morante gli rivolgeva un'accusa: la testimonianza è di parte, ma attendibile. Nel febbraio 1970 Pasolini indirizza alla Morante tre *Canzoni*²², per difendersi dal risentimento di lei, che lo considera un traditore di speranze, della cui natura però Pasolini non dice niente di specifico, lasciando le frasi indeterminate o addirittura sospese:

Ma, ssssst! silenzio! dovrai pur ingoiare il rospo zitta
ché davvero non puoi decentemente rimproverare a uno
di non essere diventato...

Le tre *Canzoni* pasoliniane, rimaste inedite, non vennero mai spedite alla Morante dal loro autore; Walter Siti testimonia che glielne trasmise Graziella Chiarcossi verso il 1980, cioè quando la Morante era impegnata nella revisione del manoscritto di *Aracoeli*, come viene attestato sia da un rifacimento, presente tra i manoscritti del romanzo e datato ottobre 1980, sia dalla informazione contenuta nella *Cronologia* di Cecchi e Garboli, i quali affermano che nel dicembre 1981 *Aracoeli* era interamente battuto a macchina: «passare dal manoscritto al dattiloscritto coincideva, per la Morante, con l'ultima stesura»²³. È dunque nella fase conclusiva della scrittura romanzesca che le *Canzoni* riapro-
no il dialogo con Pasolini.

Che cosa chiedeva davvero la Morante a Pasolini? E che cosa l'ha profondamente delusa? Io sono convinta che la risposta a questa domanda sia in relazione con la conclusione di *Aracoeli*, che a me è sempre sembrata singolare: Manuele arriva alla fine del suo viaggio, a El Almendral, e lì, al posto della conoscenza inseguita e attesa, trova uno sfuggente fantasma materno che gli consegna un vaticinio simile a uno sberleffo: non c'è niente da capire. La conclusione (del viaggio e del romanzo) sembra definitiva, ma invece, contro ogni attesa, il viaggio riprende, ed è stavolta il percorso avventuroso di Manuele adolescente dal Piemonte a Roma, per ritrovare il padre, cioè una figura che fino a quel momento è stata, nell'economia della narrazione, piuttosto irrilevante, e affettivamente marginale. A questo proposito mi pare significativo, dal punto di vista simbolico, che Manuele non abbia un patronimico, taciuto per dichiarate ragioni di rispetto perbenista («Per coscienza della mia indegnità, io qui taccio il nostro cognome»); però è evidente che l'assenza del patronimico significa molto di più, e in primo luogo ha come effetto quello di sottrarre Manuele alla genealogia per parte di padre e di sottolineare l'assenza paterna («Io invece non sono mai stato figlio di un padre»). Anche per questo il viaggio di Manuele adolescente, in funzione di clausola conclusiva del romanzo, acquista un forte rilievo e *contrario* e inoltre ribalta a sorpresa il sistema dei

valori affettivi sui quali fino a quel momento si era basato. Peraltro il finale è splendido e incongruo: Manuele a causa dell'amore impossibile si toglie la vita. Ma, bada alla struttura della narrazione, in un piano emotivo e poetico. Mi chiedo all'ultimo finale non siano tanto legate ai rapporti con Manuele e suo padre, o preparate dalla Morante non provengano piuttosto da un altro piano, la morte, che la Morante continua a intuire.

Il confronto con la storia è spesso in termini di delusione della Morante, dalla sua relazione all'atteggiamento assunto con la vita, a cominciare dalla seconda metà del secolo, potrebbe apparire (e forse alla Morante non è mancato il gioco della vita. Starebbero infatti alle riviste e ai giornali nazionali di cinematografico italiano, il ruolo di intellettuale in ambiti accademici e la capacità di far fronte a problemi economici. Agli occhi della Morante invece è diventato effettiva e piena partecipazione di «adorazione ai padri farisei» che per quanto in termini comprensivi e aperti.

Sul piano strettamente privato i confronti cominciano a farli dopo la morte di Pasolini: dopo scrive a Leonetti:

Tu sai come io andassi poco d'accordo, con modo quasi lo odiassi: ma è morto in un momento di così intenso sentimento avuto verso di lui²⁵.

E successivamente, dopo l'uscita di Oswald Stack:

Il rancore del padre verso il figlio è qualcosa che ha condizionato il rapporto tra il figlio e la madre, perché il rapporto storico: è un rapporto puramente reale, metastorico e perciò ideologicamente distorto. La storia è il rapporto di odio e amore tra padre e figlio, che ha interessato più di quello tra il figlio e la madre, attivo e pratico nelle mie azioni come sc.

Anche *Aracoeli* si chiude con un tentativo di gettare verso di essa un'ombra di anni: un tentativo votato al fallimento. Tuttavia sull'argomento la critica molto più illuminanti mi sembrano le pagine di

atto irruzione nella sua narrativa senza ne le regole: cioè senza sottrarle la divi- uando ha accolto in sé il mondo reale. imostra che il "qualcosa" invocato da creativo e che il raccontare, quando è nente.

azione di tutta l'opera poetica di Pasoli- olgeva un'accusa: la testimonianza è di 1970 Pasolini indirizza alla Morante tre nto di lei, che lo considera un traditore ini non dice niente di specifico, lascian- sospese:

e il rospo zitta
mproverare a uno

nedite, non vennero mai spedite alla estimonianza che gliel'e trasmise Graziella Morante era impegnata nella revisione e attestato sia da un rifacimento, pre- tato ottobre 1980, sia dalla informazio- ni e Garboli, i quali affermano che nel pattuto a macchina: «passare dal mano- la Morante, con l'ultima stesura»²³. È ura romanzesca che le *Canzoni* riapro-

nte a Pasolini? E che cosa l'ha profon- u risposta a questa domanda sia in rela- he a me è sempre sembrata singolare: o, a El Almendral, e lì, al posto della o sfuggente fantasma materno che gli effo: non c'è niente da capire. La con- bra definitiva, ma invece, contro ogni a il percorso avventuroso di Emanuele ritrovare il padre, cioè una figura che omia della narrazione, piuttosto irrile- sto proposito mi pare significativo, dal on abbia un patronimico, taciuto per («Per coscienza della mia indegnità, io vidente che l'assenza del patronimico o ha come effetto quello di sottrarre dre e di sottolineare l'assenza paterna un padre»). Anche per questo il viag- e di clausola conclusiva del romanzo, oltre ribalta a sorpresa il sistema dei

valori affettivi sui quali fino a quel momento la narrazione è stata impostata. Peraltro il finale è splendido e incongruamente commovente risulta il pianto di Emanuele a causa dell'amore impossibile per suo padre: incongruo dico, se si bada alla struttura della narrazione, ma invece assolutamente persuasivo sul piano emotivo e poetico. Mi chiedo allora se l'intensità e la bellezza di questo finale non siano tanto legate ai rapporti, fino a quel momento descritti, di Emanuele e suo padre, o preparate dalla strategia complessiva del romanzo, e se non provengano piuttosto da un altro piano e cioè dal dialogo a distanza e oltre la morte, che la Morante continua a intrattenere con l'amico di un tempo.

Il confronto con la storia è spesso il confronto con il potere dei padri: met- terei la delusione della Morante, dalla quale Pasolini nelle *Canzoni* si difende, in relazione all'atteggiamento assunto da lui nei confronti dell'universo pater- no, a cominciare dalla seconda metà degli anni Sessanta: un atteggiamento che potrebbe apparire (e forse alla Morante è apparso) paritario, da adulto che ha imparato il gioco della vita. Starebbero a dimostrarlo le collaborazioni di Paso- lini alle riviste e ai giornali nazionali di rilievo, il posto raggiunto nel panorama cinematografico italiano, il ruolo di intellettuale ricercato e ascoltato anche in ambiti accademici e la capacità di far fruttare queste operazioni in termini eco- nomici. Agli occhi della Morante insomma, a questa data potrebbe essere diventato effettiva e piena partecipazione al mondo adulto quell'atteggiamen- to di «adorazione ai padri farisei» che già nel '64 lei rimproverava a Pasolini, per quanto in termini comprensivi e ancora amichevoli²⁴.

Sul piano strettamente privato i conti personali con la figura paterna Paso- lini cominciò a farli dopo la morte di suo padre (19 dicembre 1958). Pochi gior- ni dopo scrive a Leonetti:

Tu sai come io andassi poco d'accordo, con mio padre, come in certi momenti e in certo modo quasi lo odiassi: ma è morto in un modo che ora mi fa sentire colpevole per qual- siasi sentimento avuto verso di lui²⁵.

E successivamente, dopo l'uscita di *Edipo re*, dichiara in una intervista a Oswald Stack:

Il rancore del padre verso il figlio è qualcosa che ho sentito più distintamente che non il rapporto tra il figlio e la madre, perché il rapporto tra un figlio e sua madre non è un rapporto storico: è un rapporto puramente interiore, privato, al di fuori della storia, in realtà metastorico e perciò ideologicamente improduttivo, mentre invece ciò che fa la storia è il rapporto di odio e amore tra padre e figlio. Quindi, naturalmente, questo mi ha interessato più di quello tra il figlio e la madre [...] tutto quello che c'è di ideologi- co, attivo e pratico nelle mie azioni come scrittore dipende dalla mia lotta con il padre²⁶.

Anche *Aracoeli* si chiude con un tardivo riconoscimento della figura paterna e con un tentativo di gettare verso di essa un ponte affettivo, di ricucire una cesu- ra di anni: un tentativo votato al fallimento ma non per questo meno significati- vo. Tuttavia sull'argomento la critica morantiana non ha detto molto; perciò tanto più illuminanti mi sembrano le pagine di Guido Paduano, che attribuisce all'ina-

deguatezza del padre carnale l'impossibilità di Manuele a rapportarsi con la figura paterna. Questa inadeguatezza si iscrive tutta nella condizione dell'assenza, che, interpretata da Manuele bambino come attributo divino, è invece spiegata dal narratore con la inettitudine di Eugenio a fare il padre, e di conseguenza come la sua rinuncia alla paternità²⁷. Parallelo è il discredito storico che si addensa sulla figura paterna collettiva, e cioè su quel Vittorio Emanuele III che alla caduta del fascismo abbandona vergognosamente e tradisce i suoi sudditi/figli.

Nel sottolineare che a Manuele è venuta meno l'immagine con la quale avrebbe dovuto confrontarsi e che pure egli ha coraggiosamente ricercata, ritengo che sia da leggere una attenuazione, da parte della Morante, della condanna a suo tempo pronunciata contro l'esaltazione narcisistica di un Pasolini vincente nel confronto con l'universo dei padri e assimilato al loro potere. La pietà, narrativa oltre che umana della Morante, pare non lasciare alcuna via d'uscita nemmeno a chi sceglie la fuga dai padri o la rinuncia al confronto con il loro mondo: perché se resta vero che approdare al territorio dei padri significa perdere l'innocenza e acquisire la durezza, sostanzialmente fallimentare, degli adulti, è altrettanto vero che il rifiuto paterno – che nasca dalla inadeguatezza del padre o dal suo disamore – rappresenta la condanna alla solitudine e a un destino di sradicamento che impedisce la vita adulta.

2.3 Il viaggio

Non ultimo elemento di vicinanza con Pasolini è che sia *Aracoeli* sia *Petrolio* raccontano un viaggio; ma al viaggio pasoliniano, nel quale le preoccupazioni politiche sono preminenti, è sotteso quasi esclusivamente il modello dantesco, mentre numerosi sono i modelli di riferimento per il viaggio di Manuele in *Aracoeli* – e ognuno di essi contribuisce ad approfondirne il significato.

Il primo modello, e il più evidente, è quello mitico, che del viaggio sottolinea il trasferimento dalla realtà a una dimensione caratterizzata da convenzioni temporali e spaziali altre; perciò fra i miti del viaggio il più rilevante per *Aracoeli* credo sia quello di Orfeo²⁸, che dà forma al paradosso della sovversione: laddove il viaggio materiale è legato alla linearità e alla progressione unidirezionale nello spazio, il viaggio mitico determina una profonda alterazione delle connotazioni temporali umane, sostituisce al tempo lineare della ragione un tempo inaudito, capace di ritornare su se stesso, il tempo ciclico della sacralità e della rimozione. Da questo punto di vista colgo un'analogia tra il rovesciamento temporale che il viaggio inaugura e la struttura del romanzo, impostata su veloci e continui passaggi tra presente e passato, e sulla sostituzione del tempo arbitrario della memoria a quello lineare e obbligato della convenzionalità, della realtà e della socialità, come pure della storia oggettiva e comune.

Oltre che in un altro tempo, il viaggio trasporta anche in un altro luogo, che in *Aracoeli* non ha uno statuto fisico definito, ma si colloca in una spazialità metafisica e procede lungo una direttiva che ripete quella di un altro modello statutario, il viaggio di Ulisse: analogamente alla rottura dell'universo materiale e fisico, che Ulisse compie dopo il superamento delle colonne d'Er-

cole, Manuele viaggia solo in apparenza: i viaggiatori normali, quelli che hanno preso porto d'approdo è misterioso e ultraterreno.

Io solo salpo verso El Almendral: estrema periferia del orizzonte degli eventi, per inghiottire ogni mio pensiero.

Nel viaggio miracoloso Manuele segue la figura di Aracoeli, madre divina che guida il suo figlio in una «cameretta immortale»: l'immagine, in apparenza, rappresenta con efficacia un percorso che allo stesso tempo si rovescia all'indietro, verso l'abolizione di ogni tempo.

Questa Aracoeli non è la medesima dello spunto iniziale, quale tuttavia sarà pronta a riconoscermi: cascherà di dosso come un travestimento da infante di Totetaco. Uguali lei e io, tornati alla normalità, non hanno corso. Maschio o femmina noi non lo sappiamo.

Dunque il viaggio di Manuele, almeno a questo scopo, è una vera *quête*: non solo viaggia per raggiungere una conoscenza, ma viaggia per attingere una conoscenza intorno alla propria sorte. Si delineano infatti le spinte di Enea a discepolo di Virgilio, l'*Eneide* virgiliana e l'*Odissea* omerica: in entrambi i casi la figura parentale, il padre Anchise, e il ritorno all'oscurità confusa dalla quale pure lo scopo di Odisseo, il cui ingresso è obbligato dall'ordine di Circe, che lo spinge a proposito della sua sorte futura. Di più, la breve permanenza nell'oltretomba, Odisseo, ma del triste stato di abbandono in cui si trova, re, gli confessa di essere morta per nostalgia della quale il figlio, ancora vivo, non riesce a liberarsi: adopera immagini che in qualche modo, tiano, nei desolati e impossibili incontri

questa è la sorte degli uomini, quando i nervi non reggono più l'ossa e la carne: la forza gagliarda del fuoco fiamma li annienta, dopo che l'ossa bianche ha e l'anima, come un sogno fuggendone,

È Franco Serpa a indicare – e l'indicazione che si troverebbero alla base della