

*Tornare all'humus: amicizia e umiliazione tra Morante e Pasolini*

Si usa dire e scrivere che tra Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini il sentimento d'amicizia, forte e limpido dei primi tempi, si sia guastato con gli anni. A un certo punto hanno smesso di parlarsi e di frequentarsi, leggiamo nelle ricostruzioni postume, accreditando questo o quell'altro testimone.<sup>1</sup> L'amicizia, insomma, divenne un conflitto. Ma non c'è da aversene a male. Al contrario, che due figure tra le più rilevanti del nostro Novecento letterario, da un certo momento in poi, abbiano avuto di che ridere l'uno con l'altra può essere il sintomo del sentimento più leale, il segno del suo vigore. E se pure abbia testimoniato una debolezza, ha avuto il merito di certificare che tutta la vicenda morantiana, nelle sue implicazioni pasoliniane, ha pieni connotati umani. In una delle più belle pagine del *Giocatore* di Dostoevskij, sul finire della storia, mister Astley sostiene che «in realtà, l'uomo ama vedere davanti a sé il suo migliore amico avvilito; anzi, proprio sull'umiliazione è basata, per lo più, l'amicizia. Questa è una vecchia verità, nota a tutti gli uomini intelligenti».<sup>2</sup> Ora, se quanto di antico vi è nella verità proclamata da quel romanzo deve fare il paio col significato più originario e remoto dell'umiliazione, dovremo dedurre che questa nasce dall'*humus*, dallo stare legati alla terra, attratti dal suolo, tenuti fermi all'origine delle cose.

Veniamo al sodo: conosciamo le parole scritte da Pasolini su «Tempo» quando Morante pubblicò *La storia*.<sup>3</sup> È il caso, tuttavia, di tornarvi e di leggerne qualcuna di quelle spese per la seconda parte del romanzo isolata dallo scrittore, quelle che vanno da un figlio all'altro, vale a dire dalla nascita di Ueseppe a Nino sovversivo e contrabbandiere. La peggiore per Pasolini:

La Morante, che accetta la convenzione della “favola”, e quindi la necessaria funzionalità di ogni sua parte, non è fatta per gli *excursus* [...]. La lunghezza del tempo è sentita come prolissità verbale [...]. In questo interminabile capitolo del romanzo, tutti i personaggi sono declamati, improbabili, irreali: quindi manieristici. Puro manierismo è l'infanzia di Ueseppe; puro manierismo è la giovinezza di Nino, puro manierismo la grinta di Davide. [...] Tutto ciò è aggravato dal fatto che la Morante non ha saputo o voluto scegliere un personaggio che – in questa parte del libro – le mettesse a disposizione il suo sguardo in modo che i fatti e le cose risultassero “viste da lui”.<sup>4</sup>

Non solo. Proprio come accade tra amici talvolta, il poeta discute di quel romanzo con altri, si concede giudizi netti mentre parla ad altri e di altre questioni, come fosse una maldicenza a cui non ha saputo resistere, un irrinunciabile dispetto. Qualcosa del genere apparvero le righe collocate nel bel mezzo della recensione allo *Smeraldo* di Mario Soldati, dove Pasolini poneva questioni di scrittura in quanto cuore della narrazione: lo scrittore autentico è colui della cui scrittura il lettore non si

<sup>1</sup> Si vedano W. SITI, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in «Studi Novecenteschi», 21, 47/48, giugno-dicembre 1994, 131-148; M.A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, 129-130; R. DEDOLA, «Ha strillato molto, l'Elsina?», in EAD., *Elsa Morante. L'incantatrice*, Torino, Lindau, 2022, 357-370.

<sup>2</sup> F. DOSTOIEVSKI [F.M. DOSTOEVSKIJ], *Il giocatore*, traduzione di Giacinta De Dominicis Jorio, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1959, 184.

<sup>3</sup> P.P. PASOLINI, *Elsa Morante, La Storia*, «Tempo», 26 luglio 1974, 2 agosto 1974; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2008<sup>3</sup> [1999], 2096-2107 (le successive citazioni saranno tratte da questa edizione).

<sup>4</sup> ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., 2099-2100.

accorge, «quasi essa si fosse fatta da sé»<sup>5</sup> – scrive Pasolini. Di contro vi è la “vischiosità”, il desiderio di possedere il lettore. Ed è a questa altezza che vengono introdotti Morante e il suo romanzo: «si pensi a un caso recente e in questo senso paradigmatico: cioè al rozzo, manieristico e predicatorio *La storia* di Elsa Morante, il cui diritto a essere considerato, per metà, un libro straordinario, si fonda sulla potentissima vischiosità della sua scrittura». Qualche riga più avanti ci viene detto che «l'assoluta “leggerezza” della scrittura di *Soldati* significa fraternità», dal che capiamo che la sezione della *Storia* che piace a Pasolini è bella perché è vischiosa e aderisce al lettore con piglio quasi autoritario.<sup>6</sup>

Bisognerebbe tornare finalmente alla *Storia*, tornare a un romanzo collocato oggi nelle fenditure della prosa italiana e che al tempo suo era sul punto di sommuovere modelli rafferma e generare un fertile dibattito, come lasciava intendere uno scritto di Gian Carlo Ferretti su «Belfagor» che raccoglieva le buone impressioni di coloro che vedevano in quel libro uno strumento di ribellione agli sperimentalismi e alla narrativa-menzogna, con buona pace dei Balestrini o dei Manganelli;<sup>7</sup> ma non mancava qualche occhio torvo per il quale la cosiddetta “scrittura d'intervento” (Siciliano) era stata incastonata in una narrazione in cui l'ambizione al realismo cedeva, infine, a una sorta di lirismo dell'occiduo.<sup>8</sup> Restiamo sul terreno solcato da Pasolini e torniamo al segmento incriminato del romanzo, quello in cui vi sarebbe «un ammasso di informazioni sovrapposte disordinatamente».<sup>9</sup> Sta di fatto che Morante in questa fase si trova ad avere a che fare con due ragazzini che devono prendersi la scena, con il primo grande bombardamento e il dramma di una famigliola di sfollati: è la guerra che si prende le pagine di scrittura, è il demone della lotta per la vita che agita la memoria della scrittrice stessa. Certo, molto *ex post* e in una Italia “a mano armata”, in cui forse diluizioni narrative in tema di conflitti potevano spiacere o sembrare infiorature.<sup>10</sup> C'era di mezzo, però, un fatto personale, una

---

<sup>5</sup> ID., *Mario Soldati, Lo smeraldo*, «Tempo», 29 novembre 1974; ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., 2174-2179: 2174.

<sup>6</sup> Ivi, 2174-2175.

<sup>7</sup> G.C. FERRETTI, *Il dibattito sulla «Storia» di Elsa Morante*, in «Belfagor», 30, 1, gennaio 1975, pp. 93-98: 94: «Si è potuto avvertire anzitutto, nelle prime recensioni ed elzeviri, la soddisfazione o il sollievo (più o meno espliciti) di ritrovare finalmente un'arte umana e vera, dopo tanta produzione sperimentale freddamente progettata con tecniche di laboratorio, programmaticamente contrapposta alle “verità” immediatamente percepibili, cinicamente dissacratoria di “sentimenti” e “valori”, inguaribilmente improntata ad “artificio e menzogna” (Paolo Milano) o perduta negli “inferni e labirinti mentali” contemporanei (Cesare Garboli). Con toni diversi, non privi di punte iperboliche, si può dire sommariamente che Natalia Ginzburg e Carlo Bo e Paolo Milano, abbiano esaltato in sostanza il romanzo capace di cambiare l'esistenza stessa degli uomini, di dare felicità e commozione e senso di fratellanza, di penetrare il “mistero del vivere”, di riconquistare con la “poesia” il “sentimento umano allo stato puro». Si veda anche O. SPAGNUOLO, *La Storia di Elsa Morante: le stroncature, la sua rivalutazione e un breve viaggio attraverso i manoscritti*, in «Campi immaginabili», 52-53, I-II, 2015, 308-319.

<sup>8</sup> Ivi, 94-95: «Come pure complementari tra loro appaiono, in certo senso, le reazioni dei nostalgici del novecentismo (con il loro no alle intrusioni dell'ideologia nella *Storia*), e degli ideologi del nuovo estremismo (con la loro implicita richiesta - al contrario - di una ideologia diversa). Da un lato cioè il rimprovero (tradizionale tout court), mosso alla Morante da Enzo Siciliano, di aver sacrificato “il sistema delle armoniose risonanze simboliste della sua immaginazione [...] sull'altare della scrittura d'intervento”, di aver mortificato le sue “poetiche necessità” nel “romanzo ideologico”; e dall'altro, la condanna sommaria dell'ideologia sottesa al romanzo, come “non marxista”».

<sup>9</sup> P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., 2096: «Infatti non c'è dubbio che il grosso libro si divide almeno in tre libri magmaticamente fusi tra loro: il primo di questi libri è bellissimo – è straordinariamente bello – basti dire che mi è capitato di leggerlo nel bel mezzo di una rilettura de *I fratelli Karamazov* e che reggeva mirabilmente il confronto! Il secondo libro invece è completamente mancato, non è altro che un ammasso di informazioni sovrapposte disordinatamente, quasi, si direbbe, senza pensarci sopra; il terzo libro è bello, benché molto discontinuo e con molte ricadute nella confusione un po' presuntuosa del libro di mezzo».

<sup>10</sup> Sui cambiamenti di “tonalità narrativa” introdotti in Morante da *La Storia* si veda M. FUSILLO, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, in «Studi Novecenteschi», 21, 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 97-129: 109: «Il primo romanzo di questa fase politico-ideologica, *La storia*,

scrittrice che stava sfumando da trent'anni i contorni della propria guerra e lo faceva alla sua maniera e coi mezzi espressivi che meglio conosceva e che le avevano garantito qualcosa nel tempo:<sup>11</sup> adolescenti che devono imparare a stare al mondo. Sotto questo aspetto i contributi alla ricostruzione della genesi del romanzo fatti da Giuliana Zagra<sup>12</sup> prima e da Monica Zanardo<sup>13</sup> poi non possono essere trascurati e corroborano la tesi di un romanzo che ha una origine lontana da un lato e vive di stimoli plurimi dall'altro, interni alla produzione stessa dell'autrice. Morante doveva lavorarci ancora per un altro paio di anni, aveva decretato l'amico Pier Paolo. Ma egli doveva sapere che il primo nucleo veniva da un progetto di romanzo del '57 (*Senza i conforti della religione*)<sup>14</sup> e, soprattutto, che l'intermezzo – per così dire – costituito dai versi di *Il mondo salvato dai ragazzini* può spiegare molte delle parti che al poeta friulano parvero più “collose” di altre, nonostante in chiusura di recensione egli tirasse in ballo quei versi, ma per opporre la loro insondabilità a una specie di tematizzazione didascalica del romanzo. Ma come si possono opporre elegia lirica e fattività narrativa? Si legga qualcosa del poemetto:

Qua, dopo una zuffa sanguinosa, i ragazzi perdenti  
 Possono rifarsi a casa gridando contro le madri [...]  
 E le madri rispondono malamente. Ma vedendogli,  
 intanto, l'occhio abbottato, gli promettono  
 per l'indomani, un paio di occhiali neri da sole [...]<sup>15</sup>

È il secondo momento di *Addio*, la parte prima con cui si apre il libro. E, al di là dell'evidente richiamo testuale che troviamo nel romanzo all'inizio di “1943” – «Quell'occhio abbottato (avendogli Ida rifiutato i soldi per un paio d'occhiali neri)»<sup>16</sup> – è la larghezza lirica dei poemetti, unita ad accordi tematici, a dirci quanto la laboriosità delle pagine su Ninniareddu e il suo mondo di azzardi vengano dalla profonda elegia dei versi. Tutta la prima parte del *Mondo salvato dai ragazzini* è un lungo esercizio di addestramento alla morte, un “patteggiare con la belva” nell’“indecenza del sopravvivere”, mediante una partenza, un congedo, un “giocare all'addio”, là dove l'io poetico e il suo referente rispecchiano un rapporto tra uomo e donna che celebra un abbandono (non importa la reale identità del referente: importa l'estetica della parola). Tutto questo rivive nel romanzo quando Nino se ne vuole “andare alla guerra” e gioca all'addio. Perde quel carattere di illuminazione della forma poematica ma è lì; non ha il chiarore declamatorio del verso, ma si allarga e si distende nel desiderio

---

presenta un registro stilistico assai differente: una scrittura essiccata e raffreddata, lontana dal lirismo e dallo sfarzo figurale dei primi due romanzi».

<sup>11</sup> Si veda G. ZAGRA, “*Inadeguatamente*”: raccontare la guerra secondo Elsa Morante, in *Alberto Moravia e La ciociara IV. Letteratura, storia, cinema*, Atti del Convegno internazionale, Fondi, 9 maggio 2014, a cura di A. Favaro, Avellino, Sinestesie, 2016, 243-249.

<sup>12</sup> Si veda G. ZAGRA, *La genesi della 'Storia' nei manoscritti e nelle carte dell'archivio di Elsa Morante*, in *'La Storia' di Elsa Morante*, a cura di S. Sgavicchia, Pisa, Ets, 2012, 125-145; *Le stanze di Elsa*, in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della Mostra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Roma, Colombo, 2006; «*Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia*». *Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra, Roma, I&B Italia, 2012.

<sup>13</sup> Si veda M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017; EAD., *Appunti sui manoscritti della Storia di Elsa Morante (con appendice di inediti)*, «*Filologia e critica*», 2012, 431-463.

<sup>14</sup> Oltre ai già citati contributi critici di Zagra e Zanardo, si tengano presenti S. CIVES, *Elsa Morante “senza i conforti della religione”*, in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, cit., 49-65; C. CAZALÉ BÉRARD, *Senza i conforti della religione: il romanzo impossibile. Scritture al limite*, in «*Cuadernos de Filología Italiana*», 21, Núm. Especial, 2014, 75-89.

<sup>15</sup> E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1995 [1a ed. 1968], 13-14.

<sup>16</sup> EAD., *La storia*, introduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1995 [1a ed. 1974], 150-151.

di esprimere la volontà delle cose che è tipica della prosa. Finché Morante fa scrivere a Ida parole che nella resa tipografica per il lettore appaiono dei versi:

Nino!  
fra noi tutto è finito!  
Lo giuro!  
tua madre.<sup>17</sup>

E siamo messi al corrente del fatto che «Nino quella notte aveva dormito fuori».<sup>18</sup> Basterà riandare con la mente a qualche altro verso del '68, sempre in *Addio*, per sentire levarsi un'accorata voce di rimprovero: «Ah, teppista! Ci sei, finalmente! A quest'ora, si torna? Potevi almeno dirmelo ieri sera, che facevi nottata!».<sup>19</sup> Tutta la magmatica sezione della *Storia*, che a Pasolini fece l'effetto di un esercizio manieristico, non è che lo sviluppo in prosa dell'elegia in versi. E il *libro delle morti* (così il poeta chiamò il segmento finale del romanzo in cui tutti muoiono)<sup>20</sup> spiega sul campo di una scrittura estesa ciò che appariva alla superficie del verso ma ciò che il verso stesso lasciava presagire, come si legge dalle seguenti parole: «L'orrendo male feroce, che ci minava entrambi, / qui ha fine [...] Io però lo sapevo di essere un bandito accerchiato. [...] Stanotte, fra poco, tu pure sarai fatta miraggio. / Non ha più tempo di sorprenderti, il giorno. // Anche se mi chiamo delirio, / riposati in questo sorriso della mia buona notte. [...] Questo è il nostro addio».<sup>21</sup> Qui sta la somma delle esperienze morantiane, romanzo e autobiografia, come disse Morante stessa del *Mondo salvato dai ragazzini*. La storia fu l'assessamento stratigrafico di tutto questo nel "grande male" che infine annienta Ueseppe («Alla mattina del 16 novembre, Ueseppe ebbe il primo, grave accesso della malattia che lo minava»<sup>22</sup>, si legge nel romanzo), in Nino che muore da bandito, in Davide vinto dal delirio della sua buonanotte, cuscino tra le braccia, in Ida destinata a farsi miraggio e a non essere più sorpresa dalla luce del giorno: morta dopo, ma già illusione.

Eppure Pasolini in un breve intervento sulla rubrica "Il Caos" di «Tempo» aveva detto molto e molto bene del *Mondo salvato dai ragazzini*. Forse, addirittura, aveva detto qualcosa di sé: «Esso non può non piacere, ma piace, per così dire, inconsapevolmente»<sup>23</sup>. Quella incoscienza che gli fece scrivere versi in controcanto a quelli dell'amica, ma che gli impedirà di vederne le tracce nel romanzo. Tra l'ottobre del '68 e l'aprile del '69, tra conflitti e proteste (viene proclamato il primo Sciopero Generale Nazionale, ad Avola la polizia spara sui braccianti e l'Unione Sovietica aveva già occupato la Cecoslovacchia), su «Paragone Letteratura» il poeta rifà il verso, è proprio il caso di dirlo: pubblica due componimenti con lo stesso titolo del poemetto morantiano con l'intenzione di farne un'analisi (come si sa, finiranno in *Trasumanar e organizzar*) e lo fa a modo proprio, sottolineando molto del non detto dei versi di Morante e dandone certe particolari connotazioni: «Disumanamente tu racconti favole [...] L'umorismo [...] è inscindibile / dalla borghesia commerciale [...]. Quale sia lo spirito che ti spinge ad amare, di un amore / così ben ripagato, lo stile umoristico – è un segreto / che tu forse non saprai mai. [...] e la favola, appunto fu genere religioso e umoristico. [...] Ora, Uumorismo e Religione, sono entrambi inutili... al potere».<sup>24</sup> Sono praticamente le medesime tessere di scrittura

<sup>17</sup> Ivi, 154.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> EAD., *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, cit., 15.

<sup>20</sup> Si tenga presente anche G. BERNABÒ, *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991, 122 e ss.

<sup>21</sup> E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, cit., 17.

<sup>22</sup> EAD., *La storia*, cit., 462.

<sup>23</sup> P.P. PASOLINI, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Tempo», XXX, 35, 27 agosto 1968, 12.

<sup>24</sup> ID., *Il mondo salvato dai ragazzini*, da *Trasumanar e organizzar*, *Tutte le poesie*, tomo II, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori,

che Pasolini metterà in campo nella recensione a *La storia*, in cui si afferma che Morante adotta e applica ostinatamente la favola ed è «ideologicamente certa che non ci sia altro mezzo linguistico che un certo umorismo per descrivere le imprese dei suoi eroi». <sup>25</sup> Ma la favola si perderebbe nell'autobiografismo assolutizzante dell'autrice e l'umorismo riuscirebbe elementare e goffo. In realtà, se di umorismo si può parlare, se ne può parlare in termini di diversione dell'eroe tragico, travolto dal dramma mentre vive la gioia: è questo il Davide Segre del romanzo come lo è nel poemetto l'Edipo della *Serata a Colono*. Ma ciò che nei versi è ottenuto tramite lampi di rivelazioni, nel romanzo deve crescere con la larghezza della narrazione, attraverso l'incontro di fatti che sono stati la vita stessa di Elsa Morante: la guerra, la fuga, la paura di finire; ossia proprio la totalità della sua persona di cui scrisse Pasolini, di una scrittrice «che si pone in un rapporto interpretativo completo col mondo». <sup>26</sup> Perché ciò accadesse era necessario che i pezzi di storia collettiva composti nel *Mondo salvato dai ragazzini* acquisissero nella *Storia* una certa linearità e la sviluppassero. Nella critica pasoliniana c'erano ancora quei "residui ottocenteschi" <sup>27</sup> che egli le rimproverò per *L'isola di Arturo* e di cui scrisse Walter Siti molti anni fa.

Ci sono vie della letteratura in grado di sovrastare la vita stessa dei loro autori. Mi pare che il punto di sutura tra Morante e Pasolini (quello capace di sanare qualcosa che, se non si era rotto, in questa fase poteva almeno essersi incrinato) si possa cercare nel testo. E lo si possa cercare nel testo e nei testi di questa fase, vivente il poeta. Poiché sulla figura traslucida del Manuele di *Aracoeli* è stato

---

2009<sup>2</sup> [2003], 37, 40, 42 *passim*. Si veda anche M.A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., 130: «Ne "Il mondo salvato dai ragazzini", recensione in versi al libro di versi omonimo della Morante, Pasolini individua nell'umorismo dell'amica la presenza della carità (l'agape che san Paolo indica come virtù migliore) e vede nel Pazzariello, personaggio della raccolta morantiana, l'eroe dell'umorismo che egli stesso ha trovato in Ninetto. I ragazzini che devono salvare il mondo non sono più i giovani studenti borghesi, ma i giovanissimi di una generazione precedente, per i quali Elsa e Pier Paolo non assumono il ruolo di padri ma quello, più pacifico, di nonni». Si veda, inoltre, A. VIOLA, «L'Idea di Ninetto» *La sovversione dell'universo borghese in Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante*, in *Sottosopra. Indagine su processi di sovversione*, a cura di Chiara Allocca, Francesca Carbone, Rosa Coppola, Beatrice Occhini, Napoli, UniorPress, 2020, 95-107: 103: «Ninetto è in qualche maniera l'emblema di quel fuori agognato da Pasolini. Tutto ciò che può essere borghese gli è sconosciuto. Il suo personaggio è campione di alterità, capovolgimento estremo dei codici egemoni. Il rapporto di filiazione, poi, che Pasolini traccia con il personaggio della Morante tende a confermare quanto stiamo affermando. [...] Non una filiazione di Ninetto dal personaggio del Pazzariello, quindi, ma dai discorsi comuni che Pasolini e Morante andavano intessendo da circa un decennio. Pazzariello e Ninetto non sono padre e figlio, ma fratelli di un'idea comune, che include un avversario comune (come mostrato all'inizio del nostro lavoro), e un'idea di arte specifica che sfocia nella rappresentazione di un personaggio che possa testimoniare l'alterità, il fuori». Si tenga presente, infine, M.A. BAZZOCCHI, *Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, in «Cuadernos de filología italiana», 2014, 21, Núm. Especial, 31-42: 33-34.

<sup>25</sup> P.P. PASOLINI, *Elsa Morante, La Storia, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., 2100.

<sup>26</sup> Scrive Pasolini (ivi, 2104-2105): «Fra l'altro, ogni ideologia reale è, per sua natura, illimitata e indefinibile, perché abbraccia tutto il possibile. Mi limito ad afferrarne qualche carattere. Prima di tutto, appunto, la sua illimitatezza, che corrisponde a quella totalità che è la persona di Elsa Morante: totalità che si pone in un rapporto interpretativo completo col mondo. È da questa illimitatezza che deriva l'illimitatezza reale del libro, il suo sfumare verso superfici "altre", non verbali. Ed è questa illimitatezza che vanifica la convenzione della "favola" (dalla Morante ostinatamente adottata e applicata): infatti la "favola" è per sua costituzione "chiusa", e non si può "chiudere" in nessun modo un'ideologia illimitata».

<sup>27</sup> Si veda il già citato W. SITI, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, cit., 132: «Il Pasolini 'sperimentale' sembra infastidito dal 'passo lento' della Morante, e preferisce sfruttare il libro ai fini della polemica anti-neorealista, presentandolo come campione di un 'realismo allargato', favoloso e magico. Probabilmente condizionato da un confronto implicito con Calvino, è maldisposto verso i residui 'ottocenteschi' del libro, e non vede il nesso necessario tra minuzia realistica e oltranza fantastica. Vede bene però "l'ingenuità dello sfarzo lessicale" e "una deliziosa diligenza di pensum scolastico"; nota il "candido rispetto verso gli istituti linguistici più tradizionali e comunicativi" e da bravo stilcritico collega questi tratti a un "complesso di inferiorità, pratico e conoscitivo, ch'essa vince attraverso gli slanci di creatura umilmente amorosa».

detto a sufficienza.<sup>28</sup> Il primato del testo – cioè, lo specifico di chi fa e si occupa di letteratura – proviamo a cercarlo in questo caso nell’epilogo della *Storia*: tutti lasciano la vita, uno ad uno. Tutt’intorno c’è stata la guerra, ma muoiono una volta che è finita, lo aveva notato Pasolini. Soprattutto muoiono in contumacia di lei, lei ne viene a sapere a cose fatte ed è costretta a perscrutare il lavoro che la morte ha saputo fare sui corpi: così all’obitorio con Nino ucciso dalla polizia, poi con Davide l’israelita morto nottetempo, infine con Usepe, trovato, di ritorno da scuola, a braccia aperte e arreso alle sue crisi. E la morte di Ida stessa avverrà fuori dal romanzo, fuori dalla narrazione, ossia in contumacia del suo lettore, alla fine della sua pazzia: «Madre impazzita vegliando il corpo del figlioletto».<sup>29</sup>

Tu sei partito credendo di giocare alla fuga [...]  
E adesso io qua sola in questa veglia di secoli  
seduta nell’angolo della stanza presso all’uscio  
dietro alla finestra illuminata nella notte  
aspetto l’ora del tuo ritorno a casa.  
Non posso lasciarmi al sonno, finché tu tardi.<sup>30</sup>

Sono ancora versi tratti da *Addio*. «E così, tu – come si dice – hai tagliato la corda»,<sup>31</sup> scriverà infine la scrittrice per l’addio di Pasolini e a Pasolini. Quel referente poetico e altamente comunicativo, quel “tu” cercato, protestato e impresso nella scrittura per l’amico e che ricalca il “tu” del poema di morte ci dicono di un modo, quasi di una norma estetica, che sta dentro la scrittura di Morante quando ha a che fare con la morte. La scrittrice recupera lo stilema che era stato speso per l’addio a un uomo amato, lo recupera perché ne avverte l’esigenza, prima ancora che la corrispondenza. È proprio la forza con cui il referente è proclamato ad animare il testo, a tenerci saldi ai molti “tu” detti per la poesia di congedo: “tu sei natura”; “tu eri un povero”; “tu, in realtà, questo bramavi”.<sup>32</sup> E a sollecitare un ultimo richiamo al lirismo presago del *Mondo salvato*:

Tu lo sapevi che le fanciullezze sulla terra  
sono un passaggio di barbari divini<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Si tengano presenti E. ZINATO, *Note su spazio, corpo e percezione in “Aracoeli” di Elsa Morante*, in «Cuadernos de filología italiana», 2013, 20, 37-48; M. GRAGNOLATI, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

<sup>29</sup> E. MORANTE, *La storia*, cit., p. 647: «Il giorno dopo sui giornali apparve la notizia di cronaca: *Pietoso dramma al quartiere Testaccio – Madre impazzita vegliando il corpo del figlioletto*. E in conclusione vi si leggeva: *Si è reso necessario abbattere la bestia*».

<sup>30</sup> EAD., *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, cit., 7, 14.

<sup>31</sup> Si veda E. PORCIANI, *Versioni di Pier Paolo. Per una mappatura delle mitografie di Pasolini*, in «Arabeschi», 20, luglio-dicembre 2022, 75-95: 86-87 (online: <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/013%20Porciani.pdf>; ultima consultazione: 25/05/2024). A pagina 87 si legge: «Nell’osmosi di letteratura e vita professata da Morante, Pasolini si configura come un poeta di cui il mondo contemporaneo, quello dell’età atomica amaramente descritto in tutta la sua irrealtà in *Pro o contro la bomba atomica*, non può che essere nemico. Per tale ragione la scrittrice immagina che, con uno scherzo supremo, non dissimile da quelli dei F.P. della canzone ad essi dedicata nel 1968 nel *Mondo salvato dai ragazzini*, Pier Paolo abbia “tagliato la corda”, lasciandosi alle spalle la miseria delle “crisi di governo / e i cali della lira, e decreti e decretini / e leggi e leggione”, ma anche delle “speculazioni e rendite accumulate / e fughe dei capitali e tasse evase / e delle loro carriere ecc.”».

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, cit., 16.

Ci pare che Morante potesse dire questi versi per le barbare fanciullezze che fecero passaggio all'Idroscalo. Nella terra intesa come attraversamento fisico, materico; come suolo di morte, come *humus*, appunto, in una umiliazione restituita al poeta con la poesia stessa. Perché è sull'umiliazione che si fonda l'amicizia.