



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”

DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA

CICLO XXXV

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

UNIVERSITÉ DE PARIS NANTERRE

ÉCOLE DOCTORALE “Lettres, Langues, Spectacles”

Tra manoscritti e libri della biblioteca di Elsa Morante:
genesi e significati del *Mondo salvato dai ragazzini*

TESI PRESENTATA DA / THESE PRESENTÉE PAR: RUBINACCI Antonella

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THESE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

de ROGATIS Tiziana, Professoressa, Università per Stranieri di Siena

CONTARINI Silvia, Professeur, Université Paris Nanterre

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienne,
il / le 12 giugno 2023.

Commissione / Jury de thèse:

CONTARINI Silvia, Professeur, Université Paris Nanterre

de ROGATIS Tiziana, Professoressa, Università per Stranieri di Siena

GANERI Margherita, Professoressa, Università della Calabria

WEHLING-GIORGI Katrin, Professoressa, Università di Durham

ZIDARIĆ Walter, Professeur, Université de Nantes

*Des garçons et des filles,
armés de poésie et de colère.*

[...]

*O nos enfants de mai
héros de nuits criblées d'étoiles et de coups.*
(Alba de Cespedes, *Chansons des filles de mai*)

*Looking for a bus to ride us back home to Eternity
where the heart was left and farewell tears
began.*

(Allen Ginsberg, *In the Baggage Room at Greyhound*)

Là où il y a liberté, il y a épanouissement de bonheur, de beauté et de poésie.
(Simone Weil, *Écrits de Londres*)

*Essi si identificano, in sostanza, coi Felici Pochi (F.P.),
nei quali consiste il sale della terra,
e che saranno sempre, infine, i veri rivoluzionari.*
(Elsa Morante, *Nota Introduttiva
al Mondo salvato dai ragazzini*)

INDICE

Premessa.....	1
---------------	---

I. IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI: NOTAZIONI INTRODUTTIVE

1. Presentazione dell'opera.....	7
2. Struttura.....	12
3. «Il sistema del mondo e delle relazioni umane».....	14
4. Nel laboratorio della scrittrice.....	27
4.1 Gli autografi di Elsa Morante: una panoramica generale.....	27
4.2 Le carte del <i>Mondo salvato dai ragazzini</i>	32
4.2.1 Quaderni e cartelle.....	32
4.2.2 Trasformazioni macroscopiche: i titoli.....	34
4.2.3 Un vertiginoso movimento variantistico.....	38
4.2.4 Dattiloscritti e bozze di stampa.....	44
4.2.5 I paratesti.....	45

II. IL CASO DELLA *COMMEDIA CHIMICA*: RICOSTRUZIONE DEL PERCORSO REDAZIONALE

1. Considerazioni macro-testuali.....	54
2. <i>La mia bella cartolina dal Paradiso</i>	59
3. <i>La sera domenicale</i>	72
4. <i>La serata a Colono</i>	92
4.1 Osservazioni preliminari.....	92
4.2 Un complesso <i>iter</i> compositivo	98
5. <i>La smania dello scandalo</i>	134

III. LA BIBLIOTECA DI ELSA MORANTE

1. Echi, rimandi e suggestioni nel <i>Mondo salvato dai ragazzini</i>	185
2. Allen Ginsberg e la <i>Beat Generation</i>	189
3. Una rilettura delle tragedie greche: <i>La serata a Colono</i>	197

4. «Sorelluccia inviolata»: mistica cristiana e impegno in Simone Weil..... 210
5. Morante lettrice di De Martino: *Apocalissi culturali e psicopatologiche* tra *Il mondo salvato dai ragazzini* e *Aracoeli*..... 222

IV. NARRARE IN VERSI IL TRAUMA

1. Tra trauma individuale e collettivo..... 233
2. «Sono io quel punto della colpa»: una rilettura della *Serata a Colono* alla luce del trauma..... 242
3. *I Felici Pochi*..... 247
4. Al di là del trauma: l'utopia dei *ragazzini*..... 254

Conclusioni..... 259

APPENDICI

1. Descrizione del corpus..... 265
2. I libri di Elsa Morante..... 275

Bibliografia..... 295

TAVOLE

PREMESSA

Questo lavoro di tesi nasce dall'intenzione di valorizzare una delle opere meno studiate di Elsa Morante: *Il mondo salvato dai ragazzini*. Edito per Einaudi nel 1968, è probabilmente il libro più eterogeneo, multiforme e di complessa interpretazione della scrittrice romana. Una prima ragione della difficile collocazione di questo testo risiede nell'impossibilità di ricondurlo a convenzionali categorizzazioni di genere letterario: vi si alternano infatti versi, prosa, dramma teatrale, esperimenti di poesia visuale, codici non semiotici di scrittura (pentagrammi, disegni) che ne rendono complessa la sistematizzazione. Una seconda ragione può essere individuata nella sofferta fase esistenziale e di scrittura vissuta da Morante negli anni di elaborazione dell'opera per la problematicità delle esperienze che la coinvolgono: la morte del suo amante Bill Morrow, perdita che segna l'intero libro, e della madre Imma Poggibonsi; il controverso rapporto con la sperimentazione di sostanze allucinogene, alternativamente viste come fonte di creatività e impossibile fuga da una realtà dolorosa. A questo si deve aggiungere lo scontro traumatico con la Storia e tutte le sinistre oscenità del Novecento (la guerra, la Shoah, le conseguenze del capitalismo autocratico ma anche quella condizione di spaesamento prodotta, nella contemporanea società di massa, dal *boom* economico) che, fino a quel momento, sembravano far solo da sfondo alla sua produzione narrativa. Non si può tralasciare inoltre il legame del *Mondo salvato dai ragazzini*, edito nel Sessantotto, con gli eventi di quegli anni, forte a tal punto da far dire a Goffredo Fofi che è «il documento più alto del '68 e dei suoi dintorni insieme a *Lettera a una professoressa* dei ragazzi di Barbiana e forse a *Contro l'università* di Guido Viale».¹ Ma, sebbene i riferimenti alla contestazione giovanile siano piuttosto espliciti, l'utopia sessantottina diventa

¹ FOFI Goffredo, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Quaderni piacentini», VIII, 38, 1969, pp. 225-227, 225.

nell'opera di Morante incarnazione di una più generale aspirazione rivoluzionaria. La rivolta corale dei *ragazzini*, protagonisti e destinatari del libro, è infatti una realtà metastorica: una ribellione alle costrizioni sociali, ai regimi tecnocratici, al pensiero autoritario, alle sovrastrutture ideologiche, ai vincoli concettuali che strappano ai giovani, e ai poeti, la loro voce più autentica.

Il Primo Capitolo descrive il retroterra personale e culturale della scrittrice durante il periodo di stesura del *Mondo salvato*, gli anni compresi tra il 1964 e il 1967, come si deduce da diverse notazioni presenti nelle carte autografe che appaiono fondamentali all'individuazione di un *terminus post quem* e *ante quem* entro cui orientativamente collocare la scrittura dell'opera. Attraverso l'analisi dei principali tratti strutturali e formali del libro (suddivisioni interne e architettura complessiva) si riflette anche sul ruolo fondamentale che la produzione in versi riveste nell'orizzonte letterario ed esistenziale di un'autrice per lo più nota per i suoi romanzi. La seconda parte di questo capitolo fa da ponte con quello successivo: si introduce infatti qui il discorso sulle carte manoscritte e dattiloscritte del *Mondo salvato dai ragazzini* attraverso un'analisi della prassi scrittoria di Morante: dall'incessante *labor limae* che tocca le singole parole come intere sezioni di testo alla strutturata pianificazione della disposizione del materiale d'archivio che appare quasi già ideato, nell'intenzione dell'autrice, per la fruizione dei lettori.

Nel Secondo Capitolo si tenta di ricostruire il percorso genetico-evolutivo dell'opera attraverso la consultazione del materiale autografo conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma nei fondi *Vittorio Emanuele 1622* e *Archivi Raccolte e Carteggi 52 I 4.3*.² A seguito dell'esame autoptico delle carte e della

² Desidero ringraziare gli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante, che mi hanno permesso di visionare il materiale autografo, Eleonora Cardinale, Responsabile dell'Ufficio Archivi e Biblioteche letterarie

successiva trascrizione integrale del testo in esse contenuto, sono state individuate le principali trasformazioni macroscopiche relative all'intera opera (titoli; suddivisione in sezioni e sottosezioni; soppressione di intere parti). Tuttavia, a causa della fittissima stratificazione di correzioni, cassature e mende presenti nelle carte, si è deciso in corso d'opera di inserire nella tesi tutte le considerazioni macrotestuali riguardanti il libro nel suo insieme, ma di restringere l'analisi filologica ad una sola sezione, *La commedia chimica*, che a sua volta comprende due liriche, una *pièce* teatrale e un lungo racconto in versi suddiviso in undici componimenti. Questa scelta è stata motivata sia dalla posizione di centralità strutturale della *Commedia chimica*, punto di snodo tra il poemetto d'apertura *Addio* e le *Canzoni popolari* che chiudono il volume, sia dalla complessità della sua genesi. È infatti la parte del libro che ha subito, nel passaggio dalla prima redazione alla definitiva e attraversando numerosissime stesure intermedie, un più alto numero di rifacimenti, revisioni e persino stravolgimenti estetici e sostanziali. Al fine di seguire l'evoluzione diacronica del testo e di funzionalizzare il discorso filologico ad un'indagine critica del libro, si è dunque preferito dare trascrizione dei versi, così come trasmessi dalle carte nelle più rilevanti fasi redazionali, e non inserire degli apparati che avrebbero ostacolato la leggibilità dello studio. Per dar comunque conto del vertiginoso movimento variantistico ed evitare la trascrizione di lezioni poco interessanti perché adiafore o sinonimiche, sono state selezionate le varianti microscopiche più considerevoli sul piano dei cambiamenti stilistici o di contenuto e in relazione alle strategie comunicative adottate.

Un secondo asse di ricerca ha permesso di affiancare allo studio dell'avantesto una precisa ricognizione delle suggestioni letterarie, filosofiche, artistiche ispirate

contemporanee della BNCR, per la costante e generosa disponibilità e Annamaria Piccigallo per la gentile assistenza nella consultazione dei documenti conservati nell'Archivio Morante.

da opere antiche o contemporanee. Importanti, in tal senso, le sezioni paratestuali che talvolta contengono citazioni, traduzioni e richiami a testi di altri autori; in particolar modo, però, si è rilevata fondamentale la consultazione dei volumi della biblioteca personale della scrittrice, oggi conservati nel *Fondo Morante* della Biblioteca Nazionale di Roma. I numerosi libri sono sottolineati, annotati e spesso usurati da una lettura appassionata e vorace; i postillati morantiani consentono dunque di riflettere sull' intertestualità di un'opera che nasce da una «fitta tessitura di rimandi, prestiti, echi e citazioni letterarie».³ Nell'individuare le principali coordinate culturali di Morante, tuttavia, non si è trascurato il legame dinamico e poliedrico che l'autrice stabilisce con i suoi riferimenti e il costante «dialogo tra esogenesi e endogenesi che accompagna la creazione letteraria»⁴ nel rapporto con la tradizione. Il Terzo Capitolo dunque traccia, a partire dai libri della biblioteca, un itinerario tra i principali modelli dell'opera, testualmente esibiti o solo allusi. I primi autori cui si fa riferimento sono i poeti della controcultura americana *beat*, in primis Allen Ginsberg, che in quegli anni ispirano Morante sul piano esperienziale, delle scelte tematiche e di linguaggio. Segue un paragrafo dedicato alle tragedie greche e ad alcuni dei numerosi riadattamenti e reinterpretazioni del mito classico nel teatro contemporaneo, da Brecht al Living Theatre: Morante li recupera, combina e riscrive nel dramma teatrale al centro del libro, *La serata a Colono*. Nucleo essenziale di questo capitolo è poi la riflessione sul legame di Morante con la filosofia di Simone Weil, legame che tocca il duplice piano della mistica religiosa e dell'impegno ideologico. A partire dalle fitte annotazioni rinvenute sui libri della filosofa conservati nella biblioteca di Morante, il pensiero di Weil è affrontato in una prospettiva di organica relazione con *Il mondo salvato dai ragazzini*, opera che si rivela

³ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2003, p. 119.

⁴ ZANARDO Monica, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, p. 44.

interamente costruita sull'oscillazione tra i due poli weiliani di *grâce* e *pesanteur*. Se certamente è indubbia l'influenza esercitata dalle meditazioni della filosofa francese su Morante, più interessante è mettere in evidenza «una inattesa e profonda convergenza sulle problematiche affrontate da Weil».⁵ Nell'ultima parte del capitolo si tratta del saggio *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* dell'antropologo Ernesto de Martino, testo che Morante possiede e chiosa come testimoniano i segni di lettura nella sua edizione. Le considerazioni di de Martino permettono di individuare un discrimine tra la rappresentazione dell'*apocalisse culturale* del *Mondo salvato* e l'*apocalisse psicopatologica* dell'ultimo romanzo *Aracoeli*; nello stesso tempo offrono una chiave interpretativa per scoprire, nell'interazione fra i due testi, nuovi e dialoganti significati.

Il Quarto capitolo riprende i risultati emersi dai precedenti e li finalizza ad un'analisi del libro nell'ottica dei *trauma studies*.⁶ L'obiettivo è proporre una rilettura dell'opera come narrazione in versi di esperienze traumatiche individuali e collettive, indagando i dispositivi narrativi e le scelte espressive messe in atto dall'autrice per verbalizzarle. In tal senso anche le parti di testo non confluite nella redazione finale, i libri letti dall'autrice, il legame con i suoi modelli aiutano a far luce sulle ellissi di un passato e di un presente traumatici tanto sul piano personale quanto storico.

⁵ CAZALÉ BERARD Claude, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009, p. 205.

⁶ Questo capitolo è una rielaborazione, in forma più ampia e aggiornata, dell'articolo *Narrating Trauma in Poetry: Elsa Morante and Il mondo salvato dai ragazzini*" pubblicato in T. DE ROGATIS e K. WELHING-GIORGI (a cura di), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 113-137.

Conclude la tesi un'Appendice in due parti. La prima, che risponde allo scopo di riorganizzare e disporre in ordine sequenziale le carte autografe, contiene un'accurata descrizione del corpus manoscritto e dattiloscritto: caratteristiche fattuali dei fogli, fascicolazione, rilegatura, presenza di appunti nei piatti dei quaderni, allegati. La seconda intende fornire una schematica rassegna di alcuni dei libri frequentati da Morante negli anni di scrittura del *Mondo salvato* con indicazione puntuale della presenza di eventuali postille, segni di lettura e dediche. Tale lavoro di schedatura, di sicuro ausilio al discorso critico sviluppato nella tesi, potrebbe anche essere preliminare a futuri studi che, basati sulla biblioteca personale dell'autrice, contribuirebbero a una più approfondita conoscenza del suo percorso umano e culturale.

I

IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI: NOTAZIONI

INTRODUTTIVE

*Perché i fanciulli e gli adolescenti sono rimasti, forse,
i soli a credere che il mondo è proprio come appare.*

(Elsa Morante, 4 settembre 1963)

1. Presentazione dell'opera

Il 4 maggio 1968 esce, per la collana «I Supercoralli» di Einaudi, il secondo esperimento poetico di Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Come si evince dalle date rintracciabili nelle carte autografe, l'autrice si dedica alla stesura del libro soprattutto tra il 1965 e il 1967, anno in cui pubblica su «Nuovi argomenti» *La canzone degli F.P. e degli I.M.*. Il componimento poi confluirà nell'edizione definitiva, anticipando uno dei nuclei tematici strutturanti dell'intera opera, la dicotomia tra i *Felici Pochi* e gli *Infelici Molti* della Storia. Le prime tracce di intervento sul testo, come si ricava da alcune notazioni autografe rinvenute sulle carte manoscritte, risalgono tuttavia al 1964, anno successivo alla pubblicazione dei racconti dello *Scialle andaluso* e all'interruzione del lavoro di redazione sul romanzo *Senza i conforti della religione*, rimasto incompiuto.⁷ Il periodo di elaborazione del *Mondo salvato* è estremamente travagliato a non solo causa del complesso contesto storico entro cui si colloca, ma anche per una serie di drammatiche vicende

⁷ Sebbene nei risvolti di sovraccoperta del *Mondo salvato dai ragazzini* Morante torni a parlare di questo progetto («[...] dopo il presente libro avrebbe intenzione di pubblicarne ancora due: uno (già pronto) intitolato *Pro o contro la bomba atomica*; e un altro (in preparazione da anni) intitolato: *Senza i conforti della religione*. E poi basterà»), le ultime date riportate nelle carte manoscritte, che confermano i più recenti interventi dell'autrice sul testo, riconducono al 1964 (cfr. CAZALÈ BERARD Claude, *Senza i conforti della religione: il romanzo in-finito* in «Cuadernos de filología italiana», XXI, 2014, pp. 75-89).

personali che coinvolgono la scrittrice in quegli anni. Tra il settembre e l'ottobre 1959 Morante aveva instaurato un'intensa relazione affettiva con il pittore newyorkese Bill Morrow, che si suicida il 30 aprile 1962 precipitando da un grattacielo di New York. Nel novembre dell'anno successivo muore anche la madre, Irma Poggibonsi, mentre Moravia lascia la casa coniugale di Via dell'Oca. Queste vicende hanno una profonda ripercussione anche sulla scrittura di Morante che vive un periodo di profonda crisi: molti progetti sono interrotti e, a chi la interroga sulla sua produzione narrativa, risponde di «scrivere pochissimo».⁸ Un appunto datato al primo maggio, contenuto all'interno di un'agenda del 1964,⁹ ben descrive questa condizione di smarrimento e alienazione:

E in certi momenti ritorno alla *vita* cioè alla viltà di esistere e essere *io*, fino a rasentare di nuovo l'inferno. La meschineria dell'inferno. [...] Specie di parodia dei gesti di quando vivevo. Mettere in ordine carte, muoversi, mettere dischi come negli intervalli di quando scrivevo i romanzi.¹⁰

Il mondo salvato dai ragazzini rappresenta, in questo contesto, l'inizio di una nuova fase creativa nella scrittura di Morante, che si avvicina a nuovi ambienti e a diverse letture alle quali si dedica con profondo impegno. In particolare, attraverso Morrow, scopre la realtà americana *beat* e i suoi principali esponenti, Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac.¹¹ La frequentazione dei poeti della *beat generation* la spinge anche a dividerne alcuni modelli culturali di riferimento: la poesia surrealista,

⁸ CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, in MORANTE ELSA, *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1988, pp. XVII-XC, LXXVI.

⁹ Il testo di questa pagina di diario, che Carlo Cecchi e Cesare Garboli hanno ritrovato all'interno di una delle agende personali della scrittrice, si può leggere ora nella *Cronologia* posta in apertura dell'edizione delle *Opere* di Elsa Morante per la collana «I Meridiani» di Mondadori (CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., LXXVIII).

¹⁰ CECCHI Carlo e Garboli Cesare, *Cronologia*, cit., p. LXXVIII.

¹¹ Nei successivi capitoli sarà approfondita, con rimandi precisi ai luoghi testuali, l'influenza di questi autori sui versi di Morante.

L'interesse per le religioni orientali e per i culti esoterici. Tramite per l'avvicinamento alla mistica orientale sono però, negli anni Sessanta, soprattutto i testi della filosofa francese Simone Weil, che Morante conosce su consiglio di Nicola Chiaromonte e legge nelle edizioni di Gallimard.¹² Come ha notato Cesare Garboli, la scrittrice consulta e annota febbrilmente questi testi che struttureranno profondamente, negli anni di elaborazione del *Mondo salvato*, il suo pensiero;¹³ soprattutto i *Quaderni di Marsiglia* della filosofa, libri «consunti, sfasciati dall'uso»¹⁴, segnalano un'assidua frequentazione. Per Garboli la vicinanza a Simone Weil avrebbe accelerato il cambiamento vissuto da Morante in quegli anni, quando vicissitudini storiche e personali la spingono ad abbandonare lo stato di *grâce* weiliana per immergersi nella *pesanteur* esistenziale:

Elsa cominciò a cambiare perché, dentro di sé, aveva finalmente capito e deciso: lei era diversa dai suoi modelli, non aveva e non avrebbe mai avuto niente di «divino». Non aveva niente, lei, di Rimbaud, di Penna, del suo giovane amico Bill Morrow – lei apparteneva alla legge di gravità, alla *pesanteur*.¹⁵

Queste considerazioni farebbero presupporre che *Il mondo salvato dai ragazzini* rappresenti uno spartiacque nella produzione morantiana, un momento di transizione nell'orizzonte esperienziale e letterario della scrittrice: alla prima fase dei racconti giovanili, dei romanzi *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, delle liriche della prima raccolta *Alibi*, caratterizzata da leggerezza esistenziale e dal

¹² Come nota Concetta D'Angeli, probabilmente Morante legge i testi di Weil anche in lingua italiana attraverso le traduzioni curate da Fortini negli anni Cinquanta oppure nell'antologia di Zolla, *I moralisti moderni*, con introduzione di Moravia (cfr. D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2003, pp. 119-140, 81).

¹³ La questione della presenza di Simone Weil nel *Mondo salvato dai ragazzini* è di notevole importanza e richiede un'ampia e articolata riflessione che si snoderà attraverso le diverse sezioni della tesi.

¹⁴ GARBOLI Cesare, *Saggi di Elsa* (1987), in ID., *Scritti servili*, 1989, pp. 149-164, 156.

¹⁵ Ivi, p. 151.

prevalere dell'immaginazione poetica sul vero, succederebbe una seconda fase più pessimista e tragicamente ancorata alla realtà. Sebbene effettivamente gli anni 64-65 possano intendersi, come sostiene Garboli, anni di passaggio nei quali la scrittrice mette a fuoco quell' ideale di poesia «come azione, intervento, scelta tra un progetto di vita e un progetto di morte»,¹⁶ non si ritiene tuttavia possibile individuare in maniera così netta una cesura tra la prima e la seconda fase della narrativa morantiana. Gli elementi di continuità contenutistica e formale, che tramano una rete di corrispondenze tra le prime opere e quelle successive agli anni Sessanta – *Il mondo salvato dai ragazzini*, ma anche *La Storia* e *Aracoeli* – sono molteplici. Pur riconoscendo che l'adozione di un linguaggio inedito e di estremo sperimentalismo sia un aspetto di indubbia novità che rende *Il mondo salvato* un *unicum* nella produzione morantiana, potrebbe essere più efficace tentare di collocare le opere all'interno di un sistema organico che metta in relazione tutti i testi dello scrittoio morantiano e li faccia dialogare tra loro. Ci sono, infatti, alcune tematiche ricorrenti che attraversano tutta la narrativa di Morante fino all'ultimo romanzo *Aracoeli* e sono ben presenti anche nel libro in esame: la perdita del rapporto simbiotico con la madre; il crollo delle illusioni connesso alla fine della condizione edenica infantile; i motivi della colpa e della responsabilità legati alla religiosità ebraica; l'invecchiamento e la corruzione del corpo; l'interazione dei grandi drammi del Novecento con le vicende della comunità umana e con «le nevrosi autodistruttive dei ceti piccolo-borghesi».¹⁷ In un'intervista rilasciata a «Italia domani» sui temi dei racconti dello *Scialle andaluso*, la scrittrice stessa sottolinea come, al di là delle singole situazioni evocate nelle opere, unico è il *fil rouge* che le unisce:

Questi argomenti, da me qui riassunti in brevi frasi, sono, naturalmente, soltanto i *pretesti* di tali miei racconti. Difatti, il loro vero tema è, ancora una volta, il solito tema – unico, per

¹⁶ Ivi, p. 159.

¹⁷ ROSA Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 17.

quanto variato – di tutti i miei precedenti romanzi e storie: e cioè (per dirlo in modo sommario) *il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà*.¹⁸

Stefania Lucamante nota come Morante, fin dalle prime prove narrative, resti sempre affascinata da una letteratura «intimamente intrisa di problematiche esistenziali, nella quale le personali esperienze degli autori sono trascese da un'acuta capacità di comprensione dell' animo umano». ¹⁹ Questa tensione ad indagare le reazioni umane di fronte all'imprevedibilità del reale, a partire da esperienze personalmente vissute, è dunque una costante della sua scrittura. In questa prospettiva, individuare un discrimine tra due fasi esistenziali e creative non sembra del tutto perspicuo e più giuste appaiono, invece, alcune considerazioni di Giancarlo Gaeta:

Ritengo perciò fuorviante insistere, come è ormai luogo comune, sullo stacco tra la Morante immersa nei mondi favolosi di *Menzogna e sortilegio* e di *L'isola di Arturo*, e la Morante che a partire dal 1965 denuncia “la disintegrazione della coscienza, per mezzo dell'ingiustizia e demenza organizzate, dei miti degradati, della noia convulsa e feroce, e così di seguito”, e a essa oppone come baluardo ultimo l'arte [...] Se rottura c'è stata, come capita in situazioni grande sofferenza, questa è andata nel senso di un'accresciuta coscienza di sé, della propria vocazione poetica e di un compito civile che si imponeva malgrado sé. Per rappresentare l'immane violenza dell'epoca [...] non bastavano più le “finzioni fatate e reali”; urgeva guardare in faccia la Storia con tutte le sue incontrollabili miserie e indecenze, con tutta la sua irredimibilità.²⁰

Le ultime opere di Morante nascono da tale rinnovata consapevolezza sulla funzione di un poeta che, venuta meno ogni possibilità di travestimento, deve farsi

¹⁸ L'intervista, datata al 15 marzo 1958, si può leggere nella Cronologia, p. LXX.

¹⁹ LUCAMANTE Stefania, *Elsa Morante e il proustismo di Menzogna e sortilegio: il motivo della chambre e l'amour-jalousie*, in G. ZAGRA (a cura di), *Santi, Sultani e Gran capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dell'Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012, pp. 71-77.

²⁰ GAETA Giancarlo, *Contro il dominio dell'irrealtà. Elsa Morante e Simone Weil*, in «Lo straniero», 188 febbraio 2016, pp. 72-79, 77.

testimone della caotica irriducibilità del reale. Questo aspetto non sancisce però una frattura con le precedenti esperienze letterarie, ma ne rappresenta uno sviluppo in termini di maturazione della coscienza di sé e del proprio ruolo. Gli anni Sessanta di Elsa Morante vanno dunque intesi, in questo contesto, come un ponte che congiunge due diverse epoche di vita e di scrittura: per usare le parole di Domenico Scarpa, sono quella «maturità scoppiante di colori' di cui parlava il giovane Vittorio Sereni: i colori dell'amato pittore Bill Morrow».²¹

2. Struttura

Tra le opere della scrittrice romana *Il mondo salvato dai ragazzini* è, per forma e contenuti, forse quella di più difficile categorizzazione e interpretazione. In un'intervista rilasciata a Costanzo Costantini nel 1980, Elsa Morante dichiarava:

Il mondo salvato dai ragazzini è il libro che preferisco, è il libro migliore, il più bello dei miei libri, forse è il solo libro bello che abbia mai scritto. Se dovessi portarmi uno dei miei libri nell'altro mondo, non esiterei un momento, mi porterei *Il mondo salvato dai ragazzini*. [...] È un libro un po' difficile, infatti non è stato tradotto in altre lingue, è un libro intraducibile.²²

Sebbene negli anni successivi sia poi stato tradotto in tre lingue (francese, inglese e greco),²³ *Il mondo salvato dai ragazzini* resta ancora oggi un'opera di notevole complessità sia per la coesistenza di generi letterari e forme, che la rendono irriducibile ad ogni classificazione tradizionale, sia per l'indubbia problematicità

²¹ SCARPA Domenico, *L'amante, il paradiso e il tiranno*, in G. AGAMBEN et al., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 173-183, 182.

²² COSTANTINI Costanzo, *Vorrei essere un fantasma*, in «Il messaggero di Roma», 13 gennaio 1980, p. 3.

²³ MORANTE Elsa, *Le monde sauvé par les gamins*, traduzione francese di N. Schifano, Paris, Gallimard, 1991; MORANTE Elsa, *Τα παιδιά θα σώσουν τον κόσμο*, traduzione greca di K. Glikophridi, Athens, Delphini, 1996; MORANTE Elsa, *The World Saved by Kids: And Other Epics*, traduzione inglese di C. Viti, London, Seagull Books, 2016.

dei contenuti. Morante stessa, nella quarta di copertina della prima edizione, sottolinea lo statuto ibrido di un libro che sfugge ad ogni tassonomizzazione:

A chi voglia a ogni costo sapere a quale «genere letterario» appartenga il presente libro, non si può rispondere che così:

«È un romanzo d'avventure e d'amore (regolarmente diviso in parti e capitoli dove i personaggi protagonisti riappaiono sotto diversi travestimenti)».

«È un poema epico-eroico-lirico-didascalico in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari».

«È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una commedia. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica».

«È un sistema filosofico-sociale (naturalmente coinvolto nelle Attualità contemporanee, dominate dagli idoli atomici e dai conflitti umani fra il primo, il secondo e il terzo mondo; a cui si aggiunge il ricordo dell'altro mondo: un ricordo che dai filosofi viene abitualmente rimosso)».

«Insomma è un libro: se per libro si intende un'esperienza comune e unica, attraverso un ciclo totale (dalla nascita alla morte e il contrario). Ma se per libro s'intende un prodotto d'altra specie, allora questo non è un libro».²⁴

Tuttavia, pur nell'impossibilità di circoscrivere il genere letterario di un'opera che riunisce versi, prosa, poesia visiva e dramma teatrale, è possibile tentare di definirne preliminarmente la struttura. Il libro è suddiviso in tre sezioni, a loro volta articolate in diverse parti, che saranno analizzate singolarmente e in maniera più puntuale nei successivi capitoli. La sezione proemiale, *Addio*, è costituita da un poema in due parti; la seconda sezione, *La commedia chimica*, comprende due brevi componimenti in versi, *La mia bella cartolina dal paradiso* e *La sera domenicale*, una pièce teatrale *La serata a Colono*, e undici testi di metri vari e diversa estensione riuniti sotto il titolo *La mania dello scandalo*. La terza sezione, *Canzoni popolari*, è articolata a sua volta in due parti: la prima, *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre*

²⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, 1968, retro di copertina. Morante rielabora lungamente, come testimoniano le carte autografe, il testo da inserire come presentazione del libro. Vd. Tavola 3.

parti, è suddivisa in tre sottosezioni numerate, mentre la seconda, dal titolo eponimo *Il mondo salvato dai ragazzini*, comprende al suo interno altri quattro componimenti (*La canzone della forca*; *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, che fa da cornice a *La canzone clandestina della Grande Opera*; *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*) e un *Congedo* conclusivo. L'eterogeneità delle tre sezioni dell'opera rende difficile visualizzarne l'impalcatura complessiva, ma è possibile individuare tra le parti alcune simmetrie che permettono il definirsi di una circolarità dell'architettura poetica: al poema iniziale *Addio* corrisponde il *Congedo* finale; le quattro sezioni della seconda parte si rispecchiano strutturalmente nelle ultime quattro canzoni e una serie di rimandi intratestuali tessono un rapporto di continua comunicazione tra una parte e l'altra del libro. Come ha già notato Claudia Zudini, al centro di questa struttura rimane *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, punto nevralgico dell'opera e sintesi dei suoi significati. I *Felici Pochi* si sorreggono dunque «in perfetto equilibrio nel testo di cui tengono le fila»: ²⁵ sono i *ragazzini* morantiani, «i soli che si interessano alle cose serie e importanti», ²⁶ protagonisti del libro e suoi privilegiati destinatari. ²⁷

3. «Il sistema del mondo e delle relazioni umane»

La produzione in versi di Elsa Morante, nel panorama della poesia italiana del secondo Novecento, non è ancora stata adeguatamente valorizzata. Marco Carmello

²⁵ ZUDINI Claudia, *Varietà intertestuale nel Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante* in ČALE Morana, IOVINELLI Alessandro, PERUŠKO Tatjana e ROIĆ Sanja, *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale, Zagreb, FF Press, 2015, pp. 557-564, 564.

²⁶ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, cit., quarta di copertina.

²⁷ Morante chiarisce la sua posizione in merito ai destinatari del *Mondo salvato* anche in una lettera di risposta a Goffredo Fofi, che le aveva comunicato di aver soddisfatto una sua richiesta regalando il libro ad alcuni ragazzini «squattrinati»: «Fino a che Einaudi non ascolterà il mio desiderio di pubblicare i libri a L. 150, l'unico rimedio per me sarà di regalarli personalmente io ai lettori, cioè voglio dire a quelli in particolare per i quali scrivo – e che sono poi i soli coi quali m'intendo veramente». La lettera è datata al 26 novembre 1968 ed è consultabile in MORANTE Daniele, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 554-555.

ha osservato che i suoi versi, probabilmente a causa della loro straordinaria eccentricità, non occupano ancora «alcuno spazio nella regione della poesia italiana del Novecento, rimangono ostinatamente fuori canone».²⁸ La stessa autrice contribuisce a ridimensionare il valore della sua poesia nella *Premessa* alla prima raccolta *Alibi*, edita per Longanesi nel 1958:

L'autrice prega i lettori di perdonarle l'esiguo valore e peso di queste pagine. Essendo infatti lei, per sua consuetudine (oltre che per sua natura e suo destino), scrittrice di storie in prosa, i suoi radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro, dei suoi romanzi; e, in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice amore della musica. Se, dunque, si è indotta a pubblicare questi versi [...] l'Autrice l'ha fatto soltanto nella speranza di rendere, a chi leggerà, un poco di quel riposo, e divertimento, che lei stessa ne ha tratto al comporli.²⁹

Scrivere poesie appare dunque per l'autrice romana un «divertissement»³⁰ e i versi hanno l'unica funzione di commento o strumento di lettura della prosa.³¹ L'apparente rifiuto di un certo *engagement* sociale o culturale risente in realtà del tòpos – di chiara ascendenza palazzeschiana – del poeta come saltimbanco, giocoliere, sconosciuto cantore di storie collettive. Nel peritesto della prima edizione del *Mondo salvato dai ragazzini*, Morante infatti dichiara:

²⁸ CARMELLO Marco, *La poesia di Elsa morante. Una presentazione*, Roma, Carocci, 2018, p. 11.

²⁹ MORANTE Elsa, *Alibi* (1958), Milano, Garzanti, p. 7.

³⁰ COMBERIATI Daniele, 1958 “Alibi” di Elsa Morante e “Croce e delizia” di Sandro Penna. La costruzione di un ‘canzoniere’ contemporaneo, in G. CASCIO (a cura di), *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, Amsterdam: Istituto Italiano di Cultura, 2015, pp. 27-35, 30.

³¹ Questo aspetto è accentuato anche dalla presenza, nella prima raccolta, di componimenti già presenti nei romanzi: *Alla favola*, *Ai personaggi*, *Canto per il gatto Alvaro* in *Menzogna e sortilegio*; *L'isola di Arturo*, qui accolta con titolo *Dedica*, nell'omonimo romanzo.

Come professione o mestiere, il suo ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie. Questo mestiere infatti le permetterebbe tra l'altro di incontrare l'unico pubblico che ormai sia forse capace di ascoltare la parola dei poeti.³²

L'idea del poeta come girovago cantastorie, anonimo menestrello che può rivolgersi unicamente a un pubblico di *ragazzini*, trova anche conferma, come ha ben evidenziato Marco Bardini, nella scelta di collaborare con Nino Rota per la realizzazione della colonna sonora del film *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli, uscito nel 1968. Morante partecipa, infatti, alla composizione dei versi della ballata *Ai giochi addio* che, intonata da un menestrello in casa Capuleti, evoca quel momento di passaggio dall'infanzia all'età adulta al centro di tante sue opere.³³

Prima di spostare l'attenzione sul *Mondo salvato dai ragazzini*, è opportuno fare alcune sommarie considerazioni sulla prima raccolta *Alibi*, pubblicata nel 1958 per la collana di Longanesi curata da Nico Naldini, insieme a *Croce e delizia* di Sandro Penna e *L'usignolo della chiesa cattolica* di Pasolini, che riunisce diversi componimenti scritti tra il 1941 e il 1957. *Alibi*, che con gli altri due testi condivide una consapevole scelta «di solitudine e d'inattualità»,³⁴ fu lungamente dimenticato e per molti anni escluso dal canone della lirica del Novecento. Lo stesso Garboli, a cui va il merito di aver salvato il libro dall'oblio, curandone la ristampa per Garzanti nel 1988, si assume la responsabilità di questa dimenticanza:

Sono anch'io responsabile, come tanti altri, di scarso interesse e poca, pochissima attenzione nei confronti delle poesie di Elsa Morante. Responsabile come tanti altri di avere sottovalutato *Alibi*, di averlo penalizzato, di averlo gettato nello scaffale dopo un'occhiata

³² MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, cit.

³³ Bardini ricorda che «il nome della scrittrice, per sua precisa scelta, non è accreditato né nei titoli del film, né sull'etichetta del disco originale. Tuttavia, è proprio per mezzo di tale anonimata che la lirica realizza 'l'ideale privato' di Elsa Morante di essere, in quel periodo doloroso della sua esistenza, un cantastorie-menestrello sconosciuto e senza nome» (BARDINI Marco, *Quattro giovanili, una senile e altre rarità ritrovate*, in G. CASCIO (a cura di), *Oltre la menzogna*, cit., pp. 7-18, 9).

³⁴ MORANTE Elsa, *Alibi* (1958), Milano, Garzanti, 1988, seconda di copertina.

distratta, o di averlo dimenticato sulla mensola vicino a dove si passa sempre e non si guarda mai. [...] *Alibi* fu dimenticato.³⁵

La ragione, precisa Garboli, è quel sovvertimento della tradizione che si traduce in Morante nella scelta del verso libero, in un respiro ritmico dato alla parola, nel rifiuto di convenzionali canoni estetici e strutture concettuali a favore dell'estrinsecazione del soggetto. In realtà, il motivo principale dell'oblio non risiede nella carica innovativa di questo «libretto»,³⁶ ma è esito di una *deminutio* che l'opera ha per lungo tempo subito essendo stata considerata soltanto come una raccolta occasionale di *nugae* dal carattere disimpegnato e quasi corollario ai romanzi. È invece molto condivisibile la posizione di Bardini che considera questo *libellus* un «piccolo scrigno» il cui valore va ricercato nella concentrazione di significati e non nell'estensione,³⁷ come confermato anche dallo strenuo lavoro di rielaborazione del testo attestato dalle carte autografe.³⁸ Lo stesso Garboli aveva già ridimensionato l'eterogena raccolta poetica riducendone il significato a una capacità dell'autrice «insolita, e quasi mostruosa, di regalarsi all'amore».³⁹ Se è indubbio che le poesie *Avventura*, dedicata a Luchino Visconti, e *Alibi*, destinata a un misterioso fanciullo scomparso, nonché i componimenti indirizzati agli animali Minna e Alvaro o la poesia per la «giovane siciliana» Saruzza possono essere accorpate sotto la massima morantiana «solo chi ama conosce / povero chi non ama»,⁴⁰ non si può certamente ricondurre l'intera raccolta a quest'unico motivo ispiratore. Infatti, a componimenti caratterizzati da una certa levità di toni e gaiezza di contenuti, se ne

³⁵ GARBOLI Cesare, *Introduzione*, in MORANTE Elsa, *Alibi* (1958), Torino, Einaudi, 2015, pp. V-XIX, V.

³⁶ Così definisce la raccolta Morante in un'intervista del 1984 a Jean-Noël Schifano (SCHIFANO Jean-Noël, *Barbara e divina*, in «L'Espresso», 2 dicembre 1984, pp. 122-133, 127).

³⁷ BARDINI Marco, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 562.

³⁸ Si cfr. almeno CERACCHINI Silvia, «Tu sei la fiaba estrema»: le poesie di *Alibi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 20, 2013, pp. 73-98.

³⁹ GARBOLI Cesare, *Introduzione*, cit., p. VII.

⁴⁰ MORANTE Elsa, *Alibi* (1958), Torino, Einaudi, 2015, p. 49.

affiancano altri che recuperano tematiche dei precedenti romanzi (la «maternità erotizzata»,⁴¹ l'invecchiamento, la fallibilità del recupero memoriale) e fanno da ponte con i successivi testi poetici e narrativi, fino all'ultima prova letteraria di Morante *Aracoeli*, dove la «fiaba estrema» raccontata in *Alibi* diventerà l'illusorio rifugio del protagonista Manuele.⁴² Pur riconoscendo la dimensione favolistica delle poesie di *Alibi*, da intendersi come abilità nell'invenzione fantastica, e quella che René de Ceccatty ha definito l'«adesione a un universo incantato»,⁴³ non si ritiene possibile considerare quest'opera come puramente fiabesca e disancorata dalla realtà. Sarà proprio l'analisi dei componimenti del *Mondo salvato dai ragazzini*, con i loro molteplici rimandi ai testi di *Alibi*, a offrire l'occasione di tornare su questa raccolta per metterne in luce la rilevanza e rimostrarne l'aderenza a una verità poetica ed emotiva profonda.

Dalle precedenti considerazioni si comprende dunque come sottolineare il ruolo della poesia per una scrittrice che, il 17 luglio 1968 sulle pagine di «Paese sera» – nella *Lettera aperta ai giudici di Braibanti* – si definisce «Italiana, di professione poeta»,⁴⁴ sia dunque fondamentale ai fini di una più ampia ricostruzione del suo *modus scribendi*. Nel saggio del 1965 *Pro o contro la bomba atomica*,⁴⁵ Morante

⁴¹ Si deve a Tiziana de Rogatis il riconoscimento della centralità di questa componente nella produzione morantiana, soprattutto a partire da *Menzogna e sortilegio* (DE ROGATIS Tiziana, «Realismo stregato e genealogia femminile in *Menzogna e sortilegio*», in «Allegoria», 2019, XXXI, 80, pp. 1-31, 19).

⁴² «Il baccano estraneo, sbarrando ai miei sensi le voci prossime e facendomi, anzi, da scudo, mi ha ristretto nella clausura appartata della mia fiaba estrema» (MORANTE Elsa, *Aracoeli* (1982), Torino, Einaudi, 2015, p. 149).

⁴³ DE CECCATTY Renè, *Elsa Morante. Una vita per la letteratura*, traduzione italiana di S. Petrigiani, Venezia, Neri Pozza Editore, 2020, p. 193.

⁴⁴ MORANTE Elsa, *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, in «Paese sera», 17 luglio, p. 3.

⁴⁵ Il saggio è tratto dalla conferenza «Pro o contro la bomba atomica», tenuta da Morante al teatro Carignano di Torino, al teatro Manzoni di Milano e all'Eliseo di Roma nel febbraio 1965. Il testo della conferenza, ripreso e pubblicato nel marzo-aprile 1965 su «L'Europa letteraria» (VI, n. 34), è stato poi ristampato in «Linea d'ombra» nel dicembre 1984 ed è infine confluito nella raccolta di saggi *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, curata da Garboli nel 1987 (MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 95-118).

considera lo scrittore «prima di tutto, fra l'altro, poeta»:⁴⁶ la parola poetica, dunque, è anche quella del romanziere che è investito del compito di demistificare gli inganni e scoprire nel mondo la sua verità. Nella *Nota introduttiva* alla seconda edizione del *Mondo salvato dai ragazzini*, pubblicata nel 1971 per la collana «Gli struzzi» di Einaudi,⁴⁷ Morante così definisce il ruolo del poeta nella società contemporanea:

Sulla *funzione* della poesia nel mondo, e in particolare nel mondo nostro contemporaneo, Elsa Morante ha esposto le proprie idee in varie occasioni [...]. A riassumerle in breve, essa considera il poeta come «centro sensibile» del dramma, naturale, storico, degli altri viventi: ma non ovviamente, in qualità di semplice spettatore, o strumento di registrazione. Attraverso il disordine apparente del dramma, il poeta deve restituire continuamente agli altri la *realtà*, intesa come valore sempre vivo e integro che è nascosto nelle cose. Per arrivare a scoprirla e a renderla, deve affrontare «per così dire, a occhi aperti» e senza smarrirsi, la vicenda paurosa, davanti alla quale gli altri si accecano e si perdono, arresi al caos. Deve partecipare alla loro esperienza, attraversare la loro stessa angoscia. E simile destino apparenta il poeta-cavia della Morante da una parte al *voyant* di Rimbaud, e, d'altra parte, all'intermediario «che nei miti affronta il drago notturno, per liberare la città atterrita». [...] Nessun poeta, oggi, può ignorare la disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi. Più che mai la ragione della sua presenza nel mondo è di cercare una risposta per sé e per loro.⁴⁸

Significativo è il richiamo al poeta *voyant* Arthur Rimbaud, che Morante cita ripetutamente nel *Mondo salvato*,⁴⁹ e che è in generale uno dei poeti a lei più cari, come attesta la presenza ricorrente dei suoi versi tra i manoscritti dell'autrice. Nella

⁴⁶ MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 97.

⁴⁷ La *Nota*, di estremo interesse per le informazioni che offre in relazione alla posizione di Morante nel dibattito socioculturale e politico contemporaneo, è stata soppressa nelle successive edizioni e ripubblicata soltanto nel 1988 su «Linea d'ombra» (n. 25, 11-13).

⁴⁸ MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, in EAD., *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (1968), Torino, Einaudi, 1971, pp. V-X, V.

⁴⁹ Nel capitolo dedicato a *La smania dello scandalo* si osserveranno nel dettaglio le corrispondenze tra i poemi rimbaudiani e i versi di Morante.

lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871, Rimbaud riflette sul mito del poeta visionario che, partendo da esperienze e statiche e allucinatorie e superando angosce e sofferenze corporee, arriva a capire ciò che è al di là dei limiti dell'occhio umano:

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie [...]. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à *l'inconnu* !⁵⁰

Il poeta *maudit* di Rimbaud e il *poeta-cavia* di Morante hanno in comune lo stesso destino: sono chiamati ad assumere su di sé il dolore degli altri per tentare – di fronte al disordine degli eventi scandalosi e ingiustificabili della *Storia* – di offrir loro risposte che ricompongano il caos. Le parole del poeta francese riecheggiano soprattutto nel saggio *Il poeta di tutta la vita* che Morante scrive nel 1957, in occasione della ristampa del *Canzoniere* di Saba:⁵¹

Come i protagonisti dei miti, delle favole e dei misteri, ogni poeta deve attraversare la prova della realtà e dell'angoscia, fino alla limpidezza della parola che lo libera, e libera anche il mondo dai suoi mostri irreali. E in questa coraggiosa traversata ogni poeta è un pioniere, perché il dramma della realtà non ha termini, ed è sempre un altro.⁵²

⁵⁰ RIMBAUD Arthur, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 142.

«Il Poeta si fa *veggente* mediante un lungo, immenso e ragionato *sregolamento* di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di follia [...]. Ineffabile tortura in cui egli ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, in cui egli diventa fra tutti il grande malato, il grande criminale, il grande maledetto, – e il supremo Sapiente! – Poiché egli arriva all'*ignoto*!» (RIMBAUD Arthur, *Lettere del veggente*, traduzione italiana di G. P. Bona, Torino, Einaudi, 2011, p. 19).

⁵¹ Il saggio, pubblicato per il notiziario Einaudi nell'aprile 1957, fu ristampato sul settimanale «il Punto» il 31 agosto 1957 con l'aggiunta di alcune righe preliminari in commemorazione della morte del poeta, e poi inserito da Garboli in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* (MORANTE Elsa, *Il poeta di tutta la vita*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., pp. 31-40).

⁵² MORANTE Elsa, *Il poeta di tutta la vita*, cit., pp. 38-39.

L'esperienza personale deve dunque consentire al poeta di sentire su di sé il dolore degli altri, per elaborarlo e restituire così alle coscienze, accecate dall'«infezione dell'irrealtà»⁵³ che sovrasta il mondo contemporaneo, quell'integrità del reale che le salvi dall'alienazione.

Queste riflessioni richiamano alla mente anche il pensiero di un altro poeta amatissimo da Morante: Umberto Saba. In particolare, un passo di *Storia e cronistoria del Canzoniere*, volume che la scrittrice possiede nella sua biblioteca e che reca numerose tracce di lettura, potrebbe esserle stato di ispirazione per le formulazioni teoriche sul ruolo del poeta nella società:

Mentre – sia pure con un sospiro nostalgico – egli si congedava dalla sua infanzia (preistoria), il poeta giungeva, o sperava di giungere, ad una rinnovazione del proprio essere: cioè al “mondo nuovo” [...]. Percorreva, attraverso un'esperienza individuale, il cammino che, secondo lui, deve percorrere l'umanità, se vuole uscire dal vicolo cieco nel quale oggi si trova, fra due età, inceppata, e dal quale non sono i diplomatici, né i politici, che possono aiutarla ad uscire. E nemmeno l'inevitabile bomba atomica.⁵⁴

Nell'era atomica l'utopia di Morante e di Saba, che era già quella di Rimbaud, è la scelta di una parola poetica che possa salvare l'umanità, ultima arma dell'intellettuale di fronte alle storture della «cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico».⁵⁵ Le parole che l'autrice sceglie nel *Mondo salvato* sono parole stravolte, sperimentali, spinte all'estremo delle possibilità di combinazione. Tuttavia, la ricerca di nuove forme di espressività e il rifiuto dei canoni estetici convenzionali non nasce in Morante dalla visione neoavanguardistica della poesia come strumento di denuncia dell'insensatezza e

⁵³ MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, cit., p. VII.

⁵⁴ SABA Umberto, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, A. Mondadori, 1948, p. 215. Morante sottolinea l'importanza di questo passaggio del testo segnalandolo con una linea verticale nella sua edizione.

⁵⁵ MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 99.

incomunicabilità del reale. È una poetica del positivo capace di compiere, con la parola, la più autentica delle rivoluzioni: dare voce alla realtà nella sua insita contraddittorietà e nei suoi aspetti traumatici, dolorosi, talora difficilmente comprensibili se ricondotti entro i confini della comprensione razionale. Così nel saggio *Sul romanzo*⁵⁶ è descritta l'avventura del poeta «veggente» che spinge la sua ricerca fino ai confini della dicibilità:

Col sentimento avventuroso e quasi eroico di chi cerca un tesoro sotterraneo, egli dovrà ora cercare quell'unica parola, e nessun'altra, che rappresenta l'oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità, voluta dal romanziere. E appunto qui, nell'atto stesso di scrivere, il romanziere andrà così inventando il proprio linguaggio. È l'esercizio della verità, che porta all'invenzione del linguaggio, e non viceversa.⁵⁷

Esplorare la verità è perciò il compito ultimo del poeta-romanziere, che deve saper indagare le esistenze degli altri e trasformare le esperienze personalmente vissute in opportunità per esprimere, in un linguaggio universale, il complesso «sistema del mondo e delle relazioni umane»:⁵⁸

Quello che conta, in loro, non è la consapevolezza dei mezzi, o dei risultati; ma la fedeltà disinteressata a un unico impegno: interrogare sinceramente la vita reale affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità [...]. La molteplicità delle esistenze non avrebbe né significato né ragione, se non fosse che per ogni esistenza si scopre una diversa realtà. L'avventura della realtà è sempre *un'altra*. Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve

⁵⁶ Il saggio, pubblicato nel maggio-agosto 1959 su «Nuovi Argomenti» (n. 38-39), in risposta a un'inchiesta articolata in nove domande, è poi entrato a far parte di *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* (MORANTE Elsa, *Sul romanzo*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., pp. 41-74).

⁵⁷ Ivi, pp. 56-57.

⁵⁸ Ivi, p. 46.

tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in verità poetica incorruttibile.⁵⁹

Morante nel *Mondo salvato* gioca con i suoi *ragazzini*, restituendo loro le parole che possano liberarli «dalle false immagini mutilate e ottuse della realtà in cui viviamo».⁶⁰ Sceglie di farlo attraverso un linguaggio inedito e ardito che tuttavia non rifugge mai il contatto sofferto con la realtà e che, aderendo ad un ideale definito da Pier Vincenzo Mengaldo «di affabulazione democratica e sottomissione umile della lingua alla cosa»,⁶¹ si pone sempre come decisivo atto di intervento nella dialettica della Storia.

Margherita Ganeri ha sottolineato come con il romanzo *La Storia* Morante per la prima volta «fornisce una risposta meditata alla problematica dell'impegno».⁶² Tuttavia, se *La Storia* può effettivamente considerarsi il primo testo in prosa nel quale l'autrice definisce un preciso ideale di impegno intellettuale, *Il mondo salvato*, come opera in versi, ne anticipa l'intenzione ideologica. Pierpaolo Pasolini, nel recensire il libro a pochi mesi dalla sua pubblicazione, per primo ne mette in luce la complessa componente sociopolitica, appena mascherata dai toni in apparenza leggeri e gai:

Forse il troppo piacere che dà il leggere questo libro, sempre inconsapevolmente, lo fa apparire come una cosa poco seria, una delizia e basta. Invece il libro della Morante è addirittura un manifesto politico. Il manifesto politico, potrei dire paradossalmente, di quella nuova sinistra che in Italia pare non poter esistere, crescere, riaffondando subito nel vecchio qualunquismo, e nel complementare moralismo. Un manifesto politico scritto con la grazia della favola, con umorismo, con gioia (ecco perché prima dicevo che se c'è una

⁵⁹ Ivi, pp. 48-50.

⁶⁰ GARBOLI Cesare, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, p. 151.

⁶¹ MENGALDO Pier Vincenzo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», XXI, 47-48, pp. 11-36, 11.

⁶² GANERI Margherita, *L'ombra dell'autrice nella Storia*, in S. SGAVICCHIA (a cura di), *La Storia di Elsa Morante*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, 203-213, 207.

fatalità nel destino di un libro, essa è voluta dall'autore: la Morante infatti non ha voluto sapere che grazia, umorismo, gioia sono sentimenti e strumenti stilistici, oggi, incomprensibili). Ed è dunque arduo per un lettore e un critico comprendere come, invece, il fondo di questo libro sia atrocemente funebre, e contenga tutte le ossessioni del mondo moderno: l'atomica, la morale dei consumi e il profondo desiderio di autodistruzione, non più come *flatus vocis* o luoghi comuni, ma come elementi assolutamente originali e vissuti personalmente, dentro un sistema linguistico così comunicativo da scandalizzare.⁶³

La sotterranea matrice di questo libro, che Pasolini efficacemente definisce «atrocemente funebre», era resa più esplicita dall'emblematico sottotitolo riportato in copertina nella seconda edizione dell'opera: *La tragedia della coscienza e il mondo attuale*. Questa didascalia consente di porre in evidenza il sostrato drammatico di un libro nel quale, oltre alle sofferte vicende personali, profondamente riecheggiano gli orrori dell'ultimo secolo e gli assurdi eventi del presente: la Guerra, l'Olocausto, l'affermazione di regimi autocratici di potere, la contestazione, l'angosciata condizione dell'umanità vittima del *boom* economico⁶⁴ e condannata a vivere in una società massificata e mercificante in cui i rapporti umani sono polverizzati.⁶⁵

Anche la selezione delle copertine non è, in questo contesto, casuale: si tratta di due quadri di Morrow, *Le sbarre* nella prima edizione e *Viva Fidel* nella seconda,⁶⁶ esposti dal pittore durante la mostra organizzata da Moravia alla Nuova Pesa di Roma pochi mesi prima della sua morte. Alessia Dell'Orca, che per prima ha

⁶³ PASOLINI Pierpaolo, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Il Tempo», 35, 27 agosto 1968, p. 12.

⁶⁴ A proposito della traumatica condizione di spaesamento degli individui negli anni della contestazione e del *boom* economico cfr. DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 30.

⁶⁵ Si veda, in questa prospettiva, la vicinanza di Morante alle idee sulla società di massa espresse da Guy Debord nel suo libro *La société du spectacle* che l'autrice conserva anche nella sua biblioteca (DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967).

⁶⁶ Nell'edizione del 1971 l'opera pittorica viene semplicemente segnalata come «un quadro di Bill Morrow», ma il dipinto va chiaramente identificato con quello indicato nel catalogo della mostra, dove figura con il nome *Viva Fidel* (cfr. DELL'ORCA Alessia, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, in G. ZAGRA e S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 87-100, 97). Vd. Tavole 1 e 2.

compiuto un'attenta ricognizione delle illustrazioni riprodotte sulle copertine dei romanzi di Elsa Morante, scrive a tal proposito:

Sembra quasi che la Morante miri ad individuare delle immagini che vivano in empatia con la parola scritta e che per questo, rappresentando il primo approccio del lettore con la storia narrata nel libro, si presentino come la porta d'accesso, il veicolo che permetta [...] di suggerire una chiave interpretativa, la prospettiva da seguire nella lettura del libro.⁶⁷

I due quadri di Morrow, anche nel caso del *Mondo salvato dai ragazzini*, profondamente concorrono ad esplicitare i significati del libro. Il primo, poi recuperato nell'edizione del 2006, rimanda a quell'idea di prigionia, alle immagini del carcere, dei luoghi di reclusione, di tortura e di confino così ricorrenti nel libro. Il secondo, invece, enfatizza la centralità del clima politico di quegli anni, richiamando apertamente lo spirito di rivolta e i fermenti rivoluzionari del Sessantotto di cui Morrow si fa portavoce. La densità semantica di quest'ultimo quadro è confermata da alcuni versi di *Addio*; nel rievocare un passato condiviso, Morante ricorda gli eroi di Morrow, tra i quali spicca Fidel Castro:

Ritagliati dalle riviste, i ritratti dei tuoi eroi
adornano ancora le pareti: Gautama il Sublime,
il barbuto Fidel, Billie Holiday la suicida.⁶⁸

Nei versi successivi, che elencano i principali argomenti di conversazione tra i due amanti, un altro rimando alla «rivoluzione di Cuba» ribadisce la rilevanza del tema:

Qua si può discutere di Cristo e di Budda
e della ignominia occidentale detta classe media

⁶⁷ Ivi, p. 87.

⁶⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), Torino, Einaudi, 2012, p. 9.

e della rivoluzione di Cuba
e dei bianchi, pieni di soldi, benpensanti e benlavati, che puzzano di cesso
e dei negri poveri che odorano di fiore
e delle immonde guerre dei padri e delle loro squallide paci
e delle loro istituzioni speculazioni missioni invenzioni provvidenze sanzioni
tutte stronzate di vacca.⁶⁹

Appare chiaro che in entrambi i casi, la scelta dei quadri – oltre a confermare la centralità della figura di Morrow nell'impianto dell'opera – ribadisce con icastica evidenza la tematica di sottofondo: la lotta contro il potere, «vizio degradante, che rende ciechi alla realtà»,⁷⁰ che ha per eroici protagonisti i giovanissimi, coloro che per Morante «saranno sempre, infine, i veri rivoluzionari».⁷¹

Le considerazioni fin qui fatte consentono di notare come la scelta della parola poetica si carichi in quest'opera di notevole significatività. La poesia diviene infatti lo strumento per efficacemente narrativizzare questioni di urgente attualità che troveranno in seguito, con *La Storia*, espressione nelle forme dell'architettura romanzesca. Nel *Mondo salvato* confluiscono invero le tematiche delle opere precedenti, come si è potuto osservare in precedenza, ma esasperate dalla violenza di traumatiche vicende personali e storiche di immediata contemporaneità. La possibilità di dare voce alla memoria di eventi personalmente o collettivamente vissuti costituisce quindi la forza sovversiva della narrazione in versi morantiana: la poesia, nel *Mondo salvato*, si fa unico tramite per la rielaborazione e il superamento di esperienze dolorose e, di conseguenza, strumento di intervento attivo dello scrittore nella realtà.

⁶⁹ Ivi, p. 16.

⁷⁰ MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, cit., p. VII.

⁷¹ Ivi, p. VI.

Per concludere questa panoramica introduttiva sulla struttura, lo scopo e i principali significati dichiarati o sottesi del libro, è utile riportare le parole di Goffredo Fofi che, nella *Prefazione* all'edizione einaudiana del 2012, offre una valida sintesi degli aspetti fin qui analizzati e apre la strada a successive riflessioni:

Il Mondo salvato dai ragazzini, nella sua complessa architettura poetica, nella sua controllata varietà, nella sua oscillazione tra apertura e disperazione, nella sua definizione della bellezza e del male a partire dalla concretezza delle esperienze, nella sua evidenza di sintesi di un'intera opera [...] è il culmine dell'opera morantiana e il suo "romanzo" più riuscito e insieme più chiaro. Compendio attivo e meditante, racconto e canto, pensiero e proposta, la sua varietà è il segno di una incontenibile vitalità [...] è inno alla verità e stimolo alla rivoluzione, è difesa dallo scempio dell'età che si dice adulta, ed è amore di vita ed esaltazione di tutto ciò che qua è tuttavia possibile.⁷²

4. Nel laboratorio della scrittrice

4.1 Gli autografi di Elsa Morante: una panoramica generale

Un primo gruppo di autografi morantiani, per volontà dell'autrice, è stato donato dagli eredi nel 1989 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.⁷³ Il materiale d'archivio, comprendente manoscritti, dattiloscritti e bozze di stampa dei quattro romanzi e del *Mondo salvato dai ragazzini*, costituisce oggi il fondo *Vittorio Emanuele* (da qui in poi *Vitt. Em.*); dapprima riordinato, microfilmato e riprodotto in microfiche dall'ICCU e da Carlo Cirillo dell'Archivio di Stato di Napoli, è stato poi schedato nel 1993 dal Dipartimento di Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale di Roma. Come ha efficacemente illustrato Monica Zanardo, il valore degli autografi non fu allora immediatamente compreso nonostante l'accessibilità delle carte; soltanto Marco Bardini e Concetta D'Angeli contribuirono ad esplorare le

⁷² FOFI Goffredo, *Prefazione*, in MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. V-XI, XI.

⁷³ Elsa Morante lasciò in eredità i suoi manoscritti a Carlo Cecchi, Daniele Morante, Tonino Ricchezza e Lucia Mansi, affidando esplicitamente loro il compito di affidarli alla Nazionale di Roma.

potenzialità del Fondo Morante con le due monografie, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*⁷⁴ e *Leggere Elsa Morante*.⁷⁵ Fu soltanto a partire dal 2006, dopo una mostra sui manoscritti di Morante («Le stanze di Elsa»), organizzata da Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, che cominciarono ad affermarsi gli studi critici e filologici sul *corpus* manoscritto.⁷⁶ In quello stesso anno, la Biblioteca Nazionale Centrale ha ricevuto dagli eredi un'altra donazione che includeva le carte di *Alibi*; i manoscritti di *Senza i conforti della religione*; materiali relativi alle collaborazioni di Morante con i periodici e con il mondo cinematografico:⁷⁷ un insieme eterogeneo di scritti che rappresentano l'intero percorso letterario e di vita dell'autrice, dai primi quaderni di scuola alle ultime parole annotate su un taccuino pochi mesi prima della morte. La più recente donazione risale al 2013 ed è relativa al materiale epistolografico raccolto da Daniele Morante, in buona parte poi confluito nel volume *L'amata*, pubblicato nel 2012. Tutti questi testi sono conservati nel fondo *Archivi Raccolte e Carteggi* (da qui in poi *A.R.C.*).⁷⁸

I supporti dei quali si serve abitualmente Morante per la composizione delle sue opere sono album da disegno o, più frequentemente, quaderni di ampie dimensioni, da lei numerati e disposti in ordine progressivo. Giuliana Zagra, nel fornire una prima descrizione dei quaderni in occasione della mostra del 2006, osserva:

Centrale la scelta del supporto a cui affidare la propria scrittura, che non è mai casuale, ma rigorosa e meticolosa: una serie di quaderni, pressoché identici, dove il processo

⁷⁴ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit..

⁷⁵ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit.

⁷⁶ ZANARDO Monica, *Il poeta e la grazia*, cit., pp. 17-18.

⁷⁷ Sui rapporti della scrittrice con il cinema è necessario fare riferimento al volume di Bardini: *Elsa Morante e il cinema* (BARDINI Marco, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014).

⁷⁸ Per un'esaustiva ricognizione dei materiali del Fondo Morante si veda il contributo di Osvaldo Avallone all'interno del catalogo della mostra «Le stanze di Elsa» (AVALLONE Osvaldo, *Elsa Morante e la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in ZAGRA e S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa*, pp. IX-X).

compositivo di elaborazione del testo si distende sulla carta secondo delle regole interne alla composizione, dove ogni funzione sembra trovare un suo spazio codificato.⁷⁹

Di queste carte Morante utilizza principalmente il *recto* che accoglie le successive stesure e rielaborazioni del testo. Il *verso* è di solito sede di revisioni; annotazioni di carattere personale o relative alla struttura dell'opera; citazioni; appunti vari che consentono di ricostruire la genesi del testo nelle diverse fasi di ricerca linguistica, riattivazione della memoria culturale e recupero della tradizione letteraria. Anche i *versi* delle copertine sono supporti scrittori e «rivelano anch'essi un uso differenziato e in qualche modo specialistico»:⁸⁰ quello anteriore, infatti, assolve ad una funzione introduttiva e presenta annotazioni relative alla suddivisione in capitoli dei libri, ai titoli, alle epigrafi; quello posteriore, invece, contiene per lo più elenchi di parole, citazioni o riferimenti bibliografici, probabilmente qui collocati per facilitare l'immediata consultabilità.⁸¹ La numerazione delle singole carte è coeva al testo e senza soluzione di continuità da un quaderno all'altro. Numerose sono anche le cartelle che riuniscono fogli sciolti di diversa specie e dimensione; il riordinamento dei materiali contenuti in queste cartelle è molto complesso perché frequentemente su queste carte si trovano – oltre al testo dell'opera – titoli di altre opere, richiami intertestuali e molto altro.

Il modo di procedere di Morante nelle successive fasi di elaborazione del testo è noto.⁸² L'autrice spiega a Paolo Monelli: «scrivo sempre a mano, e procedo molto

⁷⁹ ZAGRA Giuliana, *Il racconto di due prigionieri*, in ZAGRA e S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 23-26, 24.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Vd. Tavola 7.

⁸² Zagra, nel riflettere sulle caratteristiche di quella che definisce l'«officina Morante», nota che «nel corpus manoscritto delle sue opere il metodo di lavoro viene esteriorizzato e reso manifesto con tale straordinaria chiarezza da dare l'illusione che sia la scrittrice stessa a volerlo rendere esplicito» (ZAGRA Giuliana, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019, cit., p. 9).

lentamente, e solo quando il periodo mi è venuto ben chiuso e calettato e le parole sono quelle che devono essere e non altre suggerite dalla fretta, solo allora passo ad altro periodo».⁸³ La scelta accurata delle parole, attraverso un'intensa operazione di spoglio, è infatti uno degli aspetti più caratterizzanti del mondo creativo di Morante. Ne sono testimonianza gli elenchi di termini ritrovati nelle carte manoscritte di tutte le sue opere⁸⁴ che, in accordo con Zagra, appaiono come

associazioni libere, assonanze, estrapolazioni dal testo già scritto, quasi un'esercitazione, una sorta di riscaldamento linguistico forse per consentire la concentrazione, riempire i momenti di vuoto, individuare le parole chiave di un personaggio e di una situazione.⁸⁵

Dopo aver scelto con accuratezza i singoli vocaboli, tenendo conto anche della loro sonorità (molte delle parole contenute negli elenchi sono infatti assonanti oltre che sinonimiche), Morante sottopone ogni frase ad un travagliato lavoro di limatura che arriva, in alcuni casi, a coinvolgere molte pagine consecutive dei suoi manoscritti. L'attenta riscrittura non sempre conduce a trasformazioni strutturali nell'organizzazione del testo, talvolta si esplicita anche nella forma di correzioni interlineari, piccole varianti che, pur appartenendo ad una medesima fase compositiva, risultano interessanti per entrare nell'officina di una scrittura ancora *in fieri*. Giulia Massari, nel parlare del metodo di lavoro adottato da Morante

⁸³ MONELLI Pietro, *Elsa Morante*, in *Elsa Morante*, in «Successo», IV, 2, febbraio 1962, 118-120, 119.

⁸⁴ Questa pratica era consuetudine per Morante dagli anni di scrittura delle opere giovanili. Nel fondo A.R.C. 52 I 1/32 si conserva infatti un taccuino, databile al 1937, che presenta su una pagina un fitto elenco di parole in colonna, alcune delle quali contrassegnate da una crocetta per segnalarne probabilmente l'inserimento all'interno di testi di coeva stesura. Si legge, a tal proposito, nella *Cronologia* che «Un quadernetto dalle molte pagine strappate ci conserva una lista di parole dal titolo "Parole!!!!"» (CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., p. XXIX).

⁸⁵ ZAGRA Giuliana, *I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, Quaderni della BVE, 3, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 1995, pp. 1-12, 5.

durante la scrittura dell'*Isola di Arturo*, descrive chiaramente le tappe di un *iter* compositivo fitto e laborioso:

Insiste sullo stesso capitolo finché non la soddisfi, la prima stesura è già abbastanza curata perché non ha l'abitudine di buttare giù le frasi come le vengono, ma le elabora dentro a lungo. Quando supera lo scoglio e un episodio, un capitolo, le sembrano riusciti, lo copia a macchina, da sola.⁸⁶

Per orientarsi nella tortuosità dei suoi percorsi di scrittura, Morante stessa fornisce ai lettori delle indicazioni, segnalando ad esempio quando una porzione di testo presente nel manoscritto è stata rielaborata in quaderni successivi o nel dattiloscritto. Zagra riflette su quest'aspetto del lavoro preparatorio della scrittrice notando come i quaderni manoscritti rechino annotazioni «che consentono di collegarli tra loro [...] quasi come se la scrittrice guardasse il suo archivio con l'occhio esterno di colui che un giorno sarebbe venuto a studiarlo».⁸⁷ Gli appunti rivelano l'intenzione morantiana di costruire un dialogo con i lettori per guidarli nell'interpretazione di una mole così poderosa di materiali e, al tempo stesso, delineare una figura autoriale dai contorni ben definiti. L'insieme delle carte autografe è dunque così strutturato da lasciar supporre che il progetto di una destinazione postuma delle opere fosse già chiaro all'autrice durante la loro stesura. Come nota Zanardo, infatti, si osserva che «accanto a una volontà d'autore (che corrisponde alla *princeps* dell'opera) nel caso di Elsa Morante emergerebbe anche una *intenzione d'archivio* volta alla conservazione e allo studio postumo dei suoi manoscritti».⁸⁸

⁸⁶ MASSARI Giulia, *L'isola di Elsa*, in «Il Mondo», 19 marzo 1957, p. 15.

⁸⁷ ZAGRA Giuliana, *La tela favolosa*, cit., p. 21.

⁸⁸ ZANARDO Monica, *Il poeta e la grazia*, cit., p. 20.

4.2 Le carte del *Mondo salvato dai ragazzini*

4.2.1 Quaderni e Cartelle

La maggior parte delle carte del *Mondo salvato dai ragazzini* fa parte, come precedentemente osservato, del fondo *Vittorio Emanuele*, con segnatura 1622. L'insieme è costituito da cinque quaderni di formato rettangolare raccordati da viti di ottone e rilegati in cartone; cinque cartelle di fogli sciolti (che riuniscono abbozzi e varie stesure manoscritte e dattiloscritte) e da una sesta cartella che contiene il dattiloscritto finale e le bozze di stampa.⁸⁹ La seconda acquisizione di materiale autografo da parte della Biblioteca Nazionale ha consentito di ampliare questo nucleo originario con circa trecento carte sciolte che, poiché donate successivamente, sono state conservate in un altro fondo (*A.R.C.* con segnatura 52 I 4.3).

La varietà dei supporti e dei formati, come già constatato da Simona Cives, certamente riflette «la costituzione di un testo che si va componendo nel tempo»⁹⁰ e la cui fisionomia si definisce solo a seguito del montaggio di parti elaborate in momenti successivi. Proprio a causa dell'insolito *iter* redazionale dell'opera, le carte del *Mondo salvato* non sono riordinate e disposte in ordine progressivo: questo rende estremamente complesso, per chi si accosta ai manoscritti, orientarsi tra le fasi successive di elaborazione del testo. Zagra, nel riflettere sugli aspetti singolari del testo, ha notato come la sua originalità si rifletta anche nello statuto dei manoscritti che lo trasmettono:

Il mondo salvato dai ragazzini è un'opera che sfugge alle definizioni, collocandosi a parte rispetto ai grandi romanzi della Morante. Questa "diversità" si riflette anche nei manoscritti, che se per certi versi mantengono molti aspetti dell'assetto metodologico di base degli altri lavori, per altri se ne discostano rivelando un'imprevedibilità e un

⁸⁹ Si rimanda all'«Appendice» conclusiva per una descrizione esaustiva del Fondo.

⁹⁰ CIVES Simona, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, in ZAGRA e S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., p. 55.

andamento del tutto singolari. In questo sta anche la difficoltà di riordinamento e di lettura del manoscritto, poiché si perde il solido impianto dato dalla continuità narrativa e l'opera, costruita per blocchi, soltanto nella fase finale (dattiloscritta) trova una sua unità, come in una sorta di montaggio cinematografico. Anche i materiali cartacei su cui si sviluppa il testo presentano una certa disomogeneità, e se in una prima fase la Morante si serve ancora degli album oblungi legati in cartone rigido già usati per *L'isola di Arturo*, successivamente il manoscritto si articola in fogli sciolti di varie dimensioni, spesso su cartoncini di misure molto ampie dando spazio ad una scrittura insofferente allo schema del rigo ed estesa in tutte le direzioni.⁹¹

È opportuno tuttavia osservare che, come per i manoscritti delle precedenti opere, anche nel caso del *Mondo salvato* Morante spesso interviene con commenti ai margini del testo: sono indicazioni rivolte al lettore per aiutarlo a destreggiarsi in una materia così magmatica e stratificata.⁹² Si possono citare, a titolo esemplificativo, tre appunti. I primi due sono relativi al componimento *Addio* e si trovano alla carta 1r del Quaderno I; qui nel margine destro si legge una nota cancellata «(redazione quasi definitiva) la definitiva, dattilografata, si trova nella raccolta di poesia riposta nell'archivio rosso di cartone (Titolo della raccolta: Un'acqua amara che fa sudare)» e più in basso «ATTENZIONE! I testi definitivi delle Poesie si trovano riuniti e dattilografati nella cartella blu dentro l'armadio (sportello a sinistra, vicino al bagno)». La «cartella blu», di cui Morante parla anche in un'altra annotazione,⁹³ è la Cartella I che raccoglie i dattiloscritti delle prime poesie scritte. Il terzo appunto è inserito alla carta 38r della Cartella II, che contiene i versi de *La smania dello scandalo*. Morante annota a lato del testo «segue in altro

⁹¹ ZAGRA Giuliana, *Il fondo Morante della Biblioteca Nazionale di Roma*, in *Elsa Morante: mostra, teatro, incontri*, Esposizioni bibliografiche (Roma, 2 dicembre 1993-17 gennaio 1994), Roma, Centro sistema Bibliotecario, 1994, pp. 14-24, 19-20.

⁹² Anche la numerazione autografa di alcune carte contribuisce talvolta ad agevolare il loro riordinamento. È il caso, ad esempio, di una parte delle carte manoscritte di *Addio* contenute nella Cartella II: qui le strofe e i singoli versi, annotati dall'autrice in ordine sparso, sono preceduti da numeri in inchiostro rosso che ne facilitano la corretta ricollocazione.

⁹³ *Vitt. Em.* 1622, Qd. II, c. 1r.

quaderno» riferendosi alle carte del Quaderno II (2r-12r) dove effettivamente si possono leggere varie stesure dell'ultima parte del componimento.

4.2.2 Trasformazioni macroscopiche: i titoli

Alla disomogeneità dei materiali e al loro complesso riordinamento, solo in parte guidato dagli interventi autoriali, si deve aggiungere un'altra peculiarità del *Mondo salvato*: la fittissima stratificazione, su ogni carta, di varianti alternative, cancellature e riscritture.⁹⁴ Il primo dato che emerge, a seguito di un esame ravvicinato delle carte, è una 'vertigine' correttoria che investe *in primis* i titoli: il titolo dell'opera è infatti oggetto di vari ripensamenti prima di raggiungere la forma definitiva. Il primo titolo previsto da Morante era *Un liquore amaro che fa sudare*, poi variamente rielaborato in *Un' acqua amara che fa sudare* e *Un liquore insulso che fa sudare*,⁹⁵ citazione dal verso 8 del poema *Larme* di Rimbaud: «Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer»⁹⁶ («Forse un liquore d'oro che fa sudare, insipido»)⁹⁷. Questo titolo, all'altezza cronologica del 1965, doveva comprendere l'intera raccolta costituita solo dalla prima parte di *Addio*, allora intitolata *Per una morte*, e dalla poesia *Vulcano ottobre 1964*, prima versione della *Smania dello scandalo*. Sulla copertina anteriore del Quaderno I, infatti, Morante annota: «titolo del libro / Un liquore amaro che fa sudare / Poesie pronte / Vulcano ottobre 1964 / Per una morte».⁹⁸ Il titolo *Un liquore amaro che fa sudare* passò poi ad indicare l'insieme dei componenti della *Smania*

⁹⁴ Si veda, a titolo esemplificativo, la Tavola 4.

⁹⁵ Qd. I, c. 1r e Qd. II, c. 1r.

⁹⁶ Si osservi che nell'edizione Gallimard delle *Oeuvres*, posseduta da Morante, tutto il poema presenta numerosi segni di lettura e, in particolare, il verso in questione è sottolineato e messo in evidenza da un asterisco di richiamo (RIMBAUD Arthur, *Oeuvres complètes*, cit., p. 125). Cfr. anche FIORILLA Maurizio, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante: per la genesi di Addio*, in S. CIVES Simona e M. FIORILLA (a cura di), *La filologia dei testi d'autore*, Atti del seminario di Studi, Firenze, Cesati, 2009, pp. 243-268, 255. Vd. Tavola 5.

⁹⁷ RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere* (1964), a cura di I. MARGONI, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 153.

⁹⁸ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. I, copertina anteriore.

dello scandalo,⁹⁹ e infine a designare tutta la seconda sezione dell'opera, in seguito rinominata *La commedia chimica*.¹⁰⁰ La scelta di un simile titolo, in una prima fase di stesura del libro, conteneva un manifesto riferimento a sostanze chimiche come psilocibina, LSD, mescalina, peyote, delle quali Morante faceva uso in quegli anni. Il richiamo alle esperienze estatiche e allucinatorie viene però progressivamente dissimulato dall'autrice che ne lascia una traccia cifrata, oggi ricostruibile attraverso l'esame diretto delle carte manoscritte. Un appunto contenuto nel piatto anteriore del secondo quaderno permette, infatti, di fare chiarezza sul progetto originario del libro e, in particolare, della sezione centrale:

Nelle quattro poesie raccolte sotto il titolo *Un liquore amaro che fa sudare* io ho tentato di descrivere con la massima esattezza e fedeltà, certi miei privati esperimenti che più tardi, purtroppo, sono diventati di moda; e dichiarati, in seguito, da molti paesi, illegali. Così quelle poesie, non si spiegano secondo una logica immediata; ma piuttosto, sono a chiave; però la chiave si può ritrovare abbastanza facilmente nei loro singoli titoli dove io l'ho nascosta. La ritrovi chi può.¹⁰¹

Morante si rivolge qui al lettore spingendolo a ricercare nei titoli dei componimenti nascoste chiavi interpretative che consentirebbero di decifrarne il significato; tuttavia, come ha già approfonditamente illustrato Silvia Ceracchini, soltanto la consultazione dei manoscritti rende scoperti questi riferimenti.¹⁰²

⁹⁹ Il titolo è indicato ripetutamente su diverse carte della Cartella II che contengono i versi della *Smania dello scandalo* (cfr. Cart. II, cc. 39r-42r).

¹⁰⁰ Cfr. *Vitt. Em.* 1622/ Cart. V.4, c. 103r e Cart. VI/a, c. 14r.

¹⁰¹ Vd. Tavola 6.

¹⁰² Cfr. CERACCHINI Silvia, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della 'Commedia chimica'*, in E. PALANDRI e H. SERKOWSKA (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2011, pp. 85-92.

Al di là del caso già ampiamente discusso della poesia *La Sera Domenicale*,¹⁰³ il cui titolo presenta in una delle carte manoscritte le lettere *L*, *S* e *D* vergate in rosso per enfatizzarne il richiamo alla sostanza chimica,¹⁰⁴ innumerevoli sono gli esperimenti sui titoli dei singoli componimenti o di intere parti del libro. Se ne citano solo alcuni a titolo esemplificativo e si rinvia ai capitoli successivi per una disanima più approfondita dei numerosi cambiamenti che coinvolgono i titoli delle sezioni o dei vari sottocapitoli. Alle carte 1r-2r del Quaderno II si leggono una serie di titoli, probabilmente pensati per la *Smania dello scandalo*: «Menzogna e sortilegi»; «Mitologia»; «MESsaggio Confuso Alla Isola Natale»;¹⁰⁵ *Il MESE CALDO»; «La Messe Calpestata»; «Il Messaggio Caliginoso»; «La messaggeria californiana»; «Mezzo scalino»; «*Il Messaggero scalzo»; «Il mentitore scaltro»; «La mentitrice scaltra»; «Scandali della medicina»; «La Scala di Messina»; «La medicina Scandalosa».¹⁰⁶ Nei primi tentativi le lettere sottolineate e maiuscole rendono esplicito il riferimento alla «mescalina» (tra l'altro la parola è scritta in verticale, e poi cassata, come prima voce dell' acrostico «Mitologia»), mentre già il secondo gruppo di titoli maschera l'allusione all'allucinogeno. Nel corso delle successive tappe di elaborazione del testo, poi, Morante sempre più cela i richiami a tali sostanze: sono nascosti nel testo come tracce disseminate di esperienze traumatiche che il lettore ha il compito di comprendere e mettere in relazione.

¹⁰³ Cfr. BARDINI Marco, *Elsa Morante*, cit., p. 259; CIVES Simona, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, cit., p. 54; ZAGRA Giuliana, *I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, cit.; FIORILLA Maurizio, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 256.

¹⁰⁴ Cfr. *Vitt. Em./ Qd II*, c. 13r.

¹⁰⁵ *Ivi*, c. 1r.

¹⁰⁶ *Ivi*, c. 2r.

Soprattutto la scelta del titolo definitivo, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*,¹⁰⁷ che recupera quello di una delle sottosezioni finali del libro, appare in questo senso significativa. In una fase redazionale più avanzata, infatti, Morante sceglie di far prevalere il messaggio ottimista trasmesso dai componimenti della terza parte dell'opera sui dolorosi eventi evocati nelle prime due: ai *paradisi artificiali* la poeta preferisce l'utopia vera dei *ragazzini*, alla fuga nell'*ioresse* e nell'estasi chimicamente indotta l'intervento concreto nella realtà.

Da notare anche la variazione del titolo dell'ultima parte del libro che, ancora all'altezza delle prime bozze di stampa,¹⁰⁸ era *Canzoni da musica e ballo*,¹⁰⁹ poi modificato in *Canzoni popolari*. Con questo intervento Morante, più che celare riferimenti autobiografici, intende sottolineare l'aderenza alla matrice popolare cui appartiene l'intero repertorio dei suoi personaggi, soprattutto quelli che – come si vedrà – allegramente sfilano negli ultimi componimenti del libro (La Mutria, Il Pazzariello, La Sposetta, La Carlottina). La formula *Canzoni da musica e da ballo* probabilmente troppo enfatizzava il tono leggero e spensierato di queste canzonette che rappresentano, invece, la parola musicale attraverso cui si esprimono gli ultimi personaggi. Il titolo *Canzoni popolari* meglio definisce il valore di manifesto poetico e politico di questi componimenti: i personaggi, «vivi (sebbene immaginari)»,¹¹⁰

¹⁰⁷ Sulle bozze di stampa il titolo completo non è ancora quello definitivo: Morante interviene, infatti, correggendo il sottotitolo «e altre poesie» con «e altri poemi», formula più estensiva che include tutti i testi della raccolta, diversi per forma e lunghezza (cfr. *Vitt. Em.* 1622/ Cart. VI/c, cc. 1r-2r).

¹⁰⁸ Cfr. *Vitt. Em.* 1622/ Cart. VI/a, c. 85r, Cart. VI/c, c. 44r.

¹⁰⁹ L'approccio musicale ai testi è fondante nella poesia di Morante, che continuamente vaglia le modulazioni sonore dei versi. La musicalità della parola si carica inoltre anche di un valore ideologico nel rivelare, come sottolineato da Nadia Setti, «l'aderenza a una cultura popolare al di là della retorica» (cfr. SETTI Nadia, *Intertesti e interludi musicali e vocali nell'opera morantiana*, in A. MOTTA (a cura di), *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, San Marco in Lamis, Istituto d'istruzione secondaria superiore "Pietro Giannone", 2012, pp. 185-202, 199).

¹¹⁰ Questa definizione è tratta dall'articolo *I personaggi* che Morante pubblica sulla rubrica «Rosso e nero» del settimanale «Il Mondo» il 2 dicembre 1950, in seguito inserito nella raccolta di saggi *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* (MORANTE Elsa, *I personaggi*, in *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 11-14, 11).

celebrano infatti «la ribellione dei disinseriti, dei ribelli, degli anticonformisti, degli artisti»,¹¹¹ affermando quell'ideale anarchico dell'autrice che deve essere inteso come rifiuto di ogni sovrastruttura intellettualistica e condanna di ogni opposizione sociale.

4.2.3 Un vertiginoso movimento variantistico

Dopo aver analizzato le principali trasformazioni che afferiscono ai titoli, bisogna tuttavia tener presente che le correzioni operate da Morante nel *Mondo salvato* non sono soltanto relative a questioni macroscopiche, ma toccano minuziosamente anche l'uso delle maiuscole, la punteggiatura, la scelta tra singole parole sinonimiche. Un esempio paradigmatico di questo *modus operandi* proviene dal dramma teatrale *La serata a Colono* ed è, nello specifico, relativo alla costruzione del personaggio di Antigone, la figlia di Edipo. In particolare, si fa riferimento alla stesura manoscritta contenuta nel Quaderno V alle cc. 1r-21r, dove l'autrice interviene copiosamente per sistemare le battute di Antigone. Nel piatto anteriore di questo quaderno si legge, infatti, un appunto: «N.B. Tutte le battute di Antigone vanno scritte senza punteggiatura né maiuscole»,¹¹² dato confermato da un'altra annotazione alla c. 6v che ribadisce la necessità di «Rifare tutte le battute di Antigone». La caratterizzazione del personaggio di Antigone che, solo a partire da questo stadio redazionale, viene definita «una zingarella di pelle scura semibarbara / ragazzetta di pochi anni malcresciuta / con in faccia i segni dolci e scostanti delle creature / di mente un poco tarda»,¹¹³ passa attraverso l'invenzione del suo linguaggio. Antigone, *ragazzina* semianalfabeta e autistica nella cieca dedizione al padre, è incarnazione del diverso, dell'emarginato per la sua irriducibile primitività.

¹¹¹ SGORLON Carlo, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1972, p. 88.

¹¹² *Vitt. Em.* 1622/ Qd. V, c. 14r. Vd. Tavola 8.

¹¹³ *Ivi*, c. 3r.

La sua istintualità selvaggia e quasi barbara trova adeguata espressione in una lingua sgrammatica, dialettale, estranea alla tradizione culturale, che Morante elabora con estrema meticolosità.

In particolare, una battuta di Antigone, nel dialogo con il padre, può essere scelta come rappresentativa di questo processo di costruzione linguistica. Alla c. 14r del Quaderno V si legge:

Di che colpa v'accusate
Nessun altro padre può essere stato buono come voi. Voi m'avete sempre perdonato
quando non volevo farmi pettinare e quando mi scordavo le cose
e quando mi sono presa le perle della comare
e quando ho dato le sarde fresche da mangiare ai gatti
e menavate ai miei fratelli quando loro mi menavano
Voi che male avete fatto mai povero vecchio.
Voi sempre avete lavorato per la famiglia
se non era per questa malattia
a quest'ora si stava a cenare tutti assieme
coi fratelli e la sorella alla casa nostra
voi l'unico male che avete fatto
ve lo siete fatto ai vostri poveri occhi
ma quello, è dipeso sempre dalla malattia
e le malattie quelle non sono colpa
sono una disgrazia
che può toccare a voi come a tutti gli altri
cristiani

Già in questa battuta si possono notare alcuni tratti del parlato popolare di Antigone: le riprese anaforiche e la coordinazione per polisindeto, che conferiscono un ritmo ossessivo al discorso;¹¹⁴ l'uso del complemento oggetto animato preceduto da *a*; la formulazione di espressioni proprie di una cultura folklorica («e le malattie

¹¹⁴ Adriana Pelo nota anche l'uso empatico del dimostrativo *quello*, ripetuto per anafora, a cui è affidata l'efficacia argomentativa del discorso (cfr. PELO Adriana, *La serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile*, in «La lingua italiana, storia, strutture, testi», IV, 2008, pp. 137-151, 146 n. 2.

quelle non sono colpa / sono una disgrazia / che può toccare a voi come a tutti gli altri cristiani»). A lato di questo passo Morante appunta: «[N.B. Qui senza nessuna punteggiatura né maiuscola! e fare così tutto quello che dice Antigone]». Le successive riscritture di questa battuta (Cart. III, cc. 76r-78r; Qd. III, cc. 35r-38r), infatti, prevedono la quasi totale eliminazione della punteggiatura e delle maiuscole o l'uso errato di queste. Il discorso di Antigone mima le forme dell'oralità, in questo senso la mancanza di segni di interpunzione è funzionale a riprodurre l'intensità emotiva di una comunicazione disorganica e scoordinata che si fonda su libere associazioni mentali e nella quale si sovrappongono differenti «fattori diastratici, diafasici, diatopici».¹¹⁵ Nella redazione definitiva della battuta, infine, ancora più esasperati sono i caratteri del «romanesco popolare e infantile di Antigone»:¹¹⁶

O caro pa' di che colpa v'accusate
non ci sta nessun altro padre buono come voi
che voi m'avete sempre perdonato
quando non volevo farmi pettinare e quando mi scordavo le cose
e quando mi sono rubata le perle della Comare
e quando ho dato le sarde fresche da mangiare ai gatti
e menavate ai miei fratelli quando loro mi menavano
voi che male avete fatto mai povero vecchio
voi sempre avete lavorato per la famiglia
e se non era per questa malatia
a quest'ora si stava a cenare tutti assieme
coi fratelli e la sorella alla casa nostra
voi l'unico male che avete fatto
ve lo siete fatto ai poveri occhi vostri
ma quello, è dipeso sempre dalla malatia
che le malatie quelle non sono colpa ma disgrazia
che quella può toccare a voi comappure a tutti quanti gli altri

¹¹⁵ PELO Adriana, *La serata a Colono di Elsa Morante*, cit., p. 143.

¹¹⁶ MENGALDO Pier Vincenzo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, cit., p. 11.

cristiani.¹¹⁷

L'attenzione al particolare che Morante mette nella scelta delle parole di Antigone dà vita ad un linguaggio nuovo, i cui principali aspetti caratterizzanti sono: lo scempiamento delle doppie («malatia»); l'uso incondizionato del *che* polivalente; i possessivi dislocati dopo il sostantivo («occhi vostri»); l'errata segmentazione delle parole («comappure»), scritte come univerbate. La tendenza a riprodurre graficamente gli errori commessi dal parlante sono spia, secondo D'Angeli, «dell'identificazione desiderata, ma impossibile di chi scrive con quella illetterata Antigone»:¹¹⁸ la lingua spontanea e libera della ragazza rappresenta, infatti, la perfetta antitesi all'artificiosità vuota e ridondante di certi discorsi intellettualistici che Morante rifiuta.

Il lungo lavoro di rimaneggiamento su un'altra battuta fornisce un ulteriore esempio utile a capire il processo di invenzione di questo linguaggio inedito. Nel Quaderno II, alla c. 33r, si legge:

Io, pure se sono nata per dover morire.
Sono contenta d'esser nata. Chi t'accompagnerebbe, s'io non fossi nata?
Io sono qua vicino a te, e non ti lascio, padre mio.

In una stesura successiva la battuta viene così trasformata, in una forma molto vicina a quella definitiva («pure se sono nata per dover morire / sono contenta d'esser nata perché se non ero nata / me ne dovrebbe restare scumpagnata senza gnisuna famiglia»):¹¹⁹

pure se sono nata per dover morire

¹¹⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 69.

¹¹⁸ D'ANGELI Concetta, *Serata a Colono*, cit., p. 131.

¹¹⁹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 71.

sono contenta d'esser nata perché
se non ero nata
me ne sarebbe dovuta restare scompagnata senza nessuna famiglia io.¹²⁰

Morante interviene qui sul piano sintattico inserendo nel discorso una caratteristica peculiare del parlato dei semicolti: la protasi del periodo ipotetico al modo indicativo. Accanto a questo aspetto, si può notare l'insistenza sulla ridondanza pronominale («me ne sarebbe dovuta restare scompagnata senza nessuna famiglia io»), che rientra tra quei pleonasmi propri dell'oralità.

Il linguaggio attraverso cui inizialmente si esprime Antigone è riconducibile, come sottolinea Graziella Bernabò, «al gusto di una medietà di contenuto e di linguaggio che ricorda la commedia 'nuova' greca e quella latina di Terenzio».¹²¹ La sua potenza espressiva è quindi più controllata e artificiale rispetto a quella del linguaggio ottenuto nelle versioni successive. Nota, infatti, Concetta D'Angeli come il dialetto centro-meridionale di Antigone, la sua «dolce lingua burina»,¹²² non è semplicemente costruito da Morante in chiave «mimetica e realistica, ma anzi in forma preziosa».¹²³ La storpiatura del linguaggio e l'uso di moduli del parlato non hanno, dunque, la funzione di facilitare l'immediatezza comunicativa, come avviene abitualmente tra parlanti dialettofoni, ma sono finalizzati ad accentuare quei tratti d'isolamento e incomunicabilità che sono marche identitarie fondamentali per definire la personalità della figlia di Edipo. Antigone vive in funzione della *pietas* filiale che la unisce carnalmente al padre; non contaminata dalla colpa di lui, ne porta il peso ed è per questo costantemente esclusa dal dialogo con gli altri personaggi. La lingua deve serbare traccia di questa condizione di

¹²⁰ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. III, c. 11r.

¹²¹ BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2016, p. 173.

¹²² D'ANGELI Concetta, *La serata a Colono*, cit., p. 127.

¹²³ *Ivi*, p. 130.

separatezza e alienazione, l'esilio linguistico di Antigone, chiusa nella sua autoreferenzialità espressiva, farsi manifestazione di un esilio in primis sociale e culturale.

L'elaborato processo di riscrittura di questi versi testimonia la difficoltà di Morante nel rendere comunicabili, attraverso il linguaggio, i tratti di un'individualità così complessa. La costruzione identitaria di Antigone alla fine si esprime in una lingua che, nella sua inusualità, appare «semiarcheologica e poetica»:¹²⁴ non un dialetto *dell'uso*, ma una parola nuova che sappia trasmettere il senso di quell'emarginazione esistenziale che sarà caratteristica costante di tutti i *ragazzini* del libro.

Come è emerso dall'analisi del parlato di Antigone, Morante per costruire il testo definitivo rielabora una singola frase finché questa risulti perfettamente coerente e calibrata. L'inesausto lavoro di riesame e correzione risponde chiaramente a quello che è per lei è «il lavoro più difficile, la grazia più rara» del poeta: costruire un linguaggio comunicativo che rispecchi, con parole dense di significato, «la limpidezza della verità».¹²⁵ A questa pratica di riscrittura, che è sicuramente la più diffusa, se ne affianca un'altra che Alba Andreini ha già indagato a proposito dei manoscritti della *Storia* ma che è ancora più pervasiva nel lavoro preparatorio al *Mondo salvato*. È la tendenza a «iterare [...] ripetutamente, e poi cancellare, talora per innumerevoli volte, la stessa frase o un lembo di essa o un semplice termine, prima di salvarli».¹²⁶ Questa seconda consuetudine di scrittura, che accentua notevolmente le problematiche di leggibilità del testo, risponde però allo stesso

¹²⁴ Ivi, p. 131.

¹²⁵ MORANTE Elsa, *Sul romanzo*, cit., p. 57.

¹²⁶ ANDREINI Alba, *Nel laboratorio della Storia: notizie di primi scavi filologici*, in S. SGAVICCHIA (a cura di), cit., p. 19.

obiettivo dell'altra: ottenere, attraverso un continuo e alacre riesame, scorrevolezza e ritmicità del dettato narrativo.

4.2.4 Dattiloscritti e bozze di stampa

È necessario riflettere anche su un altro aspetto fondamentale per ricostruire la storia del testo: lo svilupparsi della progressione variantistica non solo in senso verticale ma anche orizzontale. Morante conserva, infatti, tutte le stesure manoscritte superate, sulle quali continua lavorare e che spesso sceglie di recuperare in vista dell'edizione definitiva. Maurizio Fiorilla ben definisce questo concetto nel riflettere sulle peculiarità del processo di rielaborazione testuale della prima parte di *Addio*:

Esaminando le carte del suo scrittoio si rimane subito colpiti dalla presenza di molte e contigue stesure di intere sezioni del testo, più volte riscritte e modificate, e poi, a breve distanza di tempo, di nuovo ricopiate e ricorrette da capo. La scrittrice ha conservato tutte le varie versioni del testo elaborate nel corso del tempo, compresi abbozzi e primissime stesure, limitandosi semplicemente, e solo in alcuni casi, a cassare, con tratti orizzontali e verticali, redazioni che riteneva evidentemente ormai superate o trascritte più ordinatamente altrove.¹²⁷

Talvolta il recupero di versioni del testo, solo apparentemente scartate, avviene all'altezza del dattiloscritto che, nel caso delle opere di Morante, è raramente una copia in pulito. Lo spostamento di parti del testo dal dattiloscritto al manoscritto e viceversa rende molto complessa la sistematizzazione delle varianti secondo un ordine lineare. La considerazione che Zanardo ha fatto a proposito dei manoscritti della *Storia* si può così estendere anche al *Mondo salvato dai ragazzini*:

Si può inoltre osservare che [...] anche dopo il passaggio al dattiloscritto, il supporto manoscritto che lo ha preceduto non perde la propria vitalità. Elsa Morante vi ritorna,

¹²⁷ FIORILLA Maurizio, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante*, cit., p. 243.

recupera porzioni di testo prima cassate, o ripercorre gli appunti depositati a margine del testo contestualmente alla stesura del segmento narrativo in questione, eventualmente lo ricolloca in luoghi diversi [...]. Il manoscritto diventa così un oggetto dinamico, difficilmente collocabile in un momento cronologico preciso perché diacronicamente stratificato, in un movimento di “andata e ritorno” che gli conferisce uno statuto ipertestuale.¹²⁸

L'ultimo stadio redazionale è quello delle bozze di stampa: Morante talora interviene anche in questa sede, anche se si tratta per lo più di minime modifiche (fatta eccezione per gli interventi sui titoli cui si è fatto riferimento precedentemente) o di brevi annotazioni rivolte all'editore. Ad esempio, alla carta 4r della cartella VI/c, che contiene le prime bozze dei vv. 1-26 di *Addio* datati al «29 apr. 1968», Morante scrive nel margine alto del foglio «[...] due giri di bozze di queste sole pp. in fede entro oggi pomeriggio Grazie». L'appunto, seguito da numerazione autografa dei versi, è qui inserito dall'autrice per indicare all'editore la correzione da inserire nelle successive bozze in corrispondenza del quinto verso. In altri casi, le annotazioni sono relative all'impaginazione del testo e alle norme redazionali: appunti come quello che si legge alla carta 33r della stessa cartella, «questi cinque versi vanno spostati a destra in riga con i tre sottostanti», sono ricorrenti e segnalano i luoghi del testo che necessitano degli ultimi interventi formali (maiuscole, spazi, a capo).¹²⁹

4.2.5. I paratesti

Tutte le sezioni paratestuali dell'opera sono uno strumento fondamentale attraverso il quale l'autrice offre al lettore informazioni relative alla genesi dell'opera, alla

¹²⁸ ZANARDO Monica, *Il poeta e la grazia*, cit., p. 29.

¹²⁹ Per altri appunti di questo genere cfr. *Vitt. Em.* 1622, Cart. VIc, cc. 47r-50r, 53r-55r, 58r, 68r, 70r, 71r.

costruzione dei personaggi o alle fonti di riferimento. In alcuni casi gli appunti, inseriti nel *verso* delle carte, sul retro delle copertine o su fogli sparsi, consentono anche di far luce su alcune questioni extra narrative o autobiografiche entro cui la narrazione si colloca e che devono necessariamente essere prese in considerazione. Alcuni appunti contengono informazioni di carattere strettamente personale (indirizzi, numeri di telefono, recapiti di altri artisti),¹³⁰ ma ve ne sono altri che risultano più interessanti per comprendere l'origine e l'evoluzione di parti del testo o per far luce su alcuni dei suoi significati. Tra le numerosissime note paratestuali che affollano le carte manoscritte se ne analizzano qui soltanto alcune, scelte come rappresentative di una metodologia di lavoro. Nei due capitoli successivi il discorso tornerà sulle sezioni paratestuali laddove alcune annotazioni si rivelino funzionali all'argomentazione.

Il primo esempio è tratto dalla c. 34r della Cartella IV.1, dove si leggono due appunti autografi, rispettivamente in matita e pennarello blu: «Questo libro è dedicato a Bill Morrow» e «Questo libro è stato scritto per dedicarlo a Bill».¹³¹ Queste notazioni non solo confermano l'identificazione del destinatario di *Addio* con Morrow, aspetto evidentemente già deducibile dal testo, ma collocano l'intero libro nel segno della perdita dell'amato. Riconoscere in una tragica esperienza personale il principale motivo ispiratore dell'opera è certamente un dato importante. Questo esplicito riferimento a Morrow, tuttavia, rimane inedito e non v'è traccia di dedica al pittore nell'edizione definitiva. È probabile che questa scelta risponda all'esigenza morantiana di ridurre gli accenni a situazioni individualmente vissute, trasformandole in vicende generali e paradigmatiche. Rendere meno scoperti nell'opera i rimandi alla realtà autobiografica, infatti, permette di universalizzare la

¹³⁰ Alla c. 39v della Cartella 2 Morante appunta, ad esempio, il nome di Dino Trappetti, il responsabile della sartoria Tirelli, con cui probabilmente collabora dietro le quinte del già citato film *Romeo e Giulietta*.

¹³¹ Vd. Tavola 9.

narrazione di un dolore che, proiettato sullo sfondo dei traumatici eventi storici del Novecento, non sarà più della sola autrice ma dell'umanità tutta. In questa direzione va anche la decisione di non far confluire nella raccolta alcuni versi di un abbozzo di poesia, intitolata *B.M.* e datata «Roma. 15 giugno '66», di cui ha dato notizia Simona Cives:¹³²

E gli angeli sono apparsi a dirti:
"Vola vola vola
vola
vola
vola vola ragazzo
noi ti sorreggeremo
giocheremo al di sopra dei terrazzi
di New York City
e delle cupole di Gerusalemme
e delle cupole turchesi di Isfahan
e dei terrazzi e delle cupole e dei fiumi e
degli ospedali
noi ti sorreggeremo
vola
vola"
Dove sei, punto d'oro?
Non riesco a vederti, punto d'oro.
Levo i miei occhi dal tuo corpo insanguinato
I miei occhi ciechi insanguinati
Non ti vedo più non ti vedo PIÙ
Dove sei punto d'oro dove dove
dove
non lasciarmi qui dove
sei punto d'oro¹³³

¹³² CIVES Simona, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, cit., p. 53.

¹³³ A.R.C. 52 I 4.3, c. 14r.

I versi, più che rappresentare un primo abbozzo del componimento *Addio*, possono ragionevolmente costituire una dedica, su modello delle poesie ritrovate nei piatti dei quaderni di *Menzogna e sortilegio* (a «F. L.» e «R. T.»), anch'esse poi rimosse, o di quella posta in apertura dell'*Isola di Arturo* (a «Remo N.»).¹³⁴ Questi avrebbero dovuto dunque completare la dedica al pittore newyorkese sopracitata e collocarsi in epigrafe,¹³⁵ ma Morante sceglie di lasciarli allo stadio di abbozzo, inediti tra le carte manoscritte. Si può ipotizzare che la ragione di questa duplice rinuncia sia la medesima: anche i versi di dedica troppo scopertamente alludono al suicidio di Morrow. D'altro canto, per riprendere una bella riflessione di Garboli, *Il mondo salvato* è, in un certo senso, «un libro leopardiano: una storia privata, un romanzo autobiografico vissuto in termini universali».¹³⁶ Ed è per questa aspirazione universalizzante che l'autrice sceglie, alla fine, di non menzionare esplicitamente alcun dedicatario dell'opera. Il libro, al pari della *Storia* che si apre con la celebre dedica «por el analfabeto a quien escribo»,¹³⁷ si rivolge tuttavia a dei dedicatari non direttamente nominati: tutti gli *analfabeti*, come Morrow o come gli altri ragazzini del libro, illetterati in quanto capaci di un sentire autentico che è al di là della parola.¹³⁸

¹³⁴ Si veda, per un'analisi più approfondita del problema delle dediche, BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., pp. 33-42, 84-87, 274-81; FIORILLA Maurizio, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante: per la genesi di Addio*, cit., pp. 246-247; ZAGRA Giuliana, *Il racconto di due prigionieri*, cit., pp. 27-29.

¹³⁵ Il motivo degli «occhi insanguinati» presente in questi versi avrebbe inoltre anticipato la cecità di Edipo al centro del libro, a conferma della circolarità dell'opera introdotta da una dedica con funzione quasi proemiale.

¹³⁶ GARBOLI Cesare, *Il gioco segreto*, cit., p. 151.

¹³⁷ MORANTE Elsa, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.

¹³⁸ Tiziana de Rogatis parla, a proposito della *Storia*, di un lettore metaforicamente analfabeta e interpreta questo secondo livello di analfabetismo come «a renewed purity of the heart» (DE ROGATIS Tiziana e WEHLING-GIORGI Katrin (a cura di), *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, in «Allegoria», XXIV, 83, 2021, pp. 169-183, 174).

Una seconda nota paratestuale, del tutto diversa dalla precedente ma di eguale interesse, si trova alla c. 7r della Cartella III, dove sono contenute alcune stesure manoscritte e dattiloscritte della *Serata a Colono*. Nell'appunto si legge:

- 1° verde
- 2° azzurra
- 3° rossa
- 4° gialla
- 5° bianca
- 6° nero
- 7° il vuoto

Morante spiega alla carta precedente che si tratta dei «7 gradi della contemplazione secondo i sufiti». La dottrina islamica sufista prevede che, elevandosi per gradi sulla scala dei livelli dell'Essere, si possa infine ottenere un incontro con il divino perché i sette colori della scala cromatica, e le figure che li simboleggiano, conducono l'individuo a raggiungere progressivamente la massima condizione di perfezione spirituale. Morante riprende l'esperienza esoterica sufita alla fine della *Serata a Colono*, quando fa scendere Edipo lungo la «scala colorata delle sette porte».¹³⁹ Tuttavia, invertendo l'ordine tradizionale dei gradi e inventando nuovi colori, ne fa un uso libero e originale. Secondo la classificazione di Gabriele Mandel, i livelli della scala dovrebbero infatti essere:

Risalita: il corpo umano (Adamo) colore nero-grigio; i sensi vitali (Noè) colore azzurro; il cuore (Abramo) colore rosso; il limite sovra cosciente (Mosè) colore bianco; lo spirito (Davide) colore giallo; l'ispirazione (Gesù) colore nero-luce; la verità (Maometto) colore verde smeraldo.¹⁴⁰

¹³⁹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 105.

¹⁴⁰ MANDEL Gabriele, *Storia del sufismo*, Milano, Bompiani, 2001, p. 52.

Morante crea invece un suo personalissimo percorso, attraverso un nuovo ordine di colori e significati. Riprendendo il mito mesopotamico della Discesa di Ištar negli Inferi, fa attraversare a Edipo sette porte, «sette degradazioni e sette addii», a ognuna delle quali deve spogliarsi di qualcosa. La prima porta, la porta verde, rappresenta «i ritorni»;¹⁴¹ la porta turchina «la casa»; la rossa «la pubertà»; la gialla «le orazioni»¹⁴² e la bianca il dio. Gli ultimi due passaggi di Edipo sono attraverso la porta nera e la porta del vuoto. Il nero della penultima porta è il nero-grigio della dottrina sufita (il corpo): Edipo deve accettare l'impossibile ritorno alla protetta condizione prenatale nell'utero materno («io volevo / tornare / al corpo / dove sono nato») e, disincarnandosi, liberarsi definitivamente dal corpo mortale. L'ultima porta, invece, è un'invenzione morantiana. Per Edipo, contaminato dalla colpa di *hybris*, ricongiungersi con il divino è impossibile. Il suo viaggio attraverso le sette porte dei Sufi non porterà ad alcuna rivelazione, ma soltanto alla definitiva cancellazione di sé. Il percorso tracciato da Morante, dunque, più che un cammino ascetico evolutivo appare una catabasi e il rito iniziatico di Edipo una disperata discesa agli inferi. In realtà, proprio la nuova disposizione dei gradi della scala consente di attribuire un valore catartico al cammino di Edipo. La discesa di Edipo è infatti letteraria rappresentazione di uno dei principi al centro della mistica cristiana di Simone Weil: la *décreation*. Al centro della «metafisica religiosa»¹⁴³ di Weil campeggia l'idea della creazione come abbassamento, spoliamento di Dio che, ritraendosi, lascia gli uomini colpevoli di esistere come qualcosa di diverso da lui. La *decreazione* è il percorso contrario: l'uomo deve percorrere a ritroso l'iter dell'incarnazione, spogliarsi della sua individualità e di tutto ciò che materialmente lo lega al mondo, e annullarsi in Dio («Nous participons à la création du monde en

¹⁴¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 105.

¹⁴² Ivi, p. 106.

¹⁴³ La definizione è di VETO Miklos, *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.

nous dé-cr ant nous-mêmes»¹⁴⁴ scrive Weil nel secondo volume dei *Cahiers*). La filosofa recupera l'idea platonica di *fuga dal mondo*, ma rielabora sincreticamente questo concetto, riprendendo aspetti del pensiero cristiano e della filosofia indiana delle Upanishad. Il percorso di *decreazione* per Weil non deve avere caratteri ascensionali;   piuttosto una discesa, un annichilimento, una totale abnegazione del s . L'itinerario discendente di Edipo ripercorre i momenti di questo processo: percorrendo i diversi gradi della scala si libera da ogni atteggiamento solipsistico e, accettando quello che Weil definisce «le sentiment du vide»¹⁴⁵ si annulla definitivamente nel passaggio attraverso l'ultima porta, lasciando posto alla manifestazione del soprannaturale.

Quello che appare interessante notare, in questa sede,   principalmente il lungo lavoro di rielaborazione che Morante fa su questo complesso snodo concettuale dell'opera, ricostruibile soltanto attraverso l'analisi delle diverse sezioni paratestuali. La riflessione sui caratteri della mistica sufita la impegna in effetti per molto tempo, come attesta anche un altro appunto, cronologicamente successivo, ritrovato alla carta 7v della Cartella V.1, dove l'autrice ancora sembra interrogarsi sull'ordine pi  appropriato in cui disporre i colori:

L'ordine dei 7 colori
nello spettro solare

- 1) rosso
- 2) arancio
- 3) giallo
- 4) verde
- 5) azzurro
- 6) indaco

¹⁴⁴ WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, Paris, Plon , 1953, p. 257.

«Noi partecipiamo alla creazione del mondo decreando noi stessi» (WEIL Simone, *Quaderni*, vol. II, a cura di G. GAETA, Milano, Adelphi, 1985, p. 263).

¹⁴⁵ WEIL Simone, *Cahiers*, vol. I, Paris, Plon, 1951.

7) violetto

Su queste questioni ritornerà ancora dieci anni dopo, durante la stesura del suo «libro definitivo»¹⁴⁶ *Aracoeli*. All'interno di uno dei quaderni manoscritti del romanzo si legge infatti un appunto molto simile al precedente, nel quale Morante elenca nuovamente i colori della sua scala:¹⁴⁷

- 1) rosso
- 2) arancio
- 3) giallo
- 4) verde
- 5) azzurro
- 6) indaco
- 7) violetto¹⁴⁸

Anche il protagonista di *Aracoeli* Manuele, orfano *deraciné* che disperatamente cerca un'impossibile salvezza nel ritorno ai luoghi d'origine della madre andalusa, è attirato dal mito orientale della scala cromatica come possibile via di fuga dalle mistificazioni dell'esistenza:

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.¹⁴⁹

¹⁴⁶ FORTINI Franco, *Aracoeli*, in ID., *Nuovi Saggi italiani*, vol. II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 240-247, 240.

¹⁴⁷ Il corpus delle carte di *Aracoeli*, conservato nel fondo *Vittorio Emanuele* 1621, è composto da dodici quaderni formato album da disegno, contenenti la seconda redazione dell'opera (*Vitt. Em.* 1621/A.I-II), e tre cartelle di fogli sciolti relative alla prima stesura del romanzo (*Vitt. Em.* 1621/ B.1-3).

¹⁴⁸ *Vitt. Em.* 1621/ A. VII, c. 28v.

¹⁴⁹ MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 194.

Morante recupera così, molti anni dopo la pubblicazione del *Mondo salvato*, la simbologia orientale della scala ma ne cambia radicalmente il significato. Il movimento erratico di Manuele, che si muove nello spazio verso la città andalusa di El Almendrál e nel tempo per esplorare le ferite di un passato traumatico, non conduce mai al raggiungimento del senso. «Incapace di esprimere qualunque ritualità»,¹⁵⁰ la sua scala è «storta, zoppa e lunatica», irta di ostacoli e falsi miraggi. Se la discesa verso il vuoto ha un valore catartico per Edipo, nessuna salvezza spirituale è più possibile per Manuele che è condannato a un vagabondare doloroso, senza risposte e senza redenzione.

La questione della scala cromatica mi sembra ben giustifichi l'esigenza di tener conto dei paratesti per un'esauritiva analisi dell'opera. Questi si rivelano, infatti, fondamentali nell'individuazione dei referenti genetici e nella ricostruzione delle fasi elaborative di alcuni nodi problematici del testo sui quali l'autrice riflette per molti anni e che arrivano persino a valicare i confini di una singola opera.

¹⁵⁰ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 8.

II

IL CASO DELLA *COMMEDIA CHIMICA*: RICOSTRUZIONE DEL PERCORSO REDAZIONALE

1. Considerazioni macro-testuali

Il *Mondo salvato dai ragazzini* è un libro che nasce da una progettualità *in fieri*: Morante ridefinisce infatti continuamente, nelle varie fasi della stesura, la struttura e gli equilibri tra le sue parti al fine di raggiungere una certa circolarità e simmetria compositiva. Il nucleo originario dell'opera è, come si deduce dagli appunti depositati sulle carte, datato al «giugno 1965»;¹⁵¹ doveva comprendere la prima parte del poema iniziale *Addio*, ancora con titolo *Per una morte*, e la poesia *Vulcano ottobre 1964*, versione ancora incompleta della *Smania dello scandalo*. Successivamente, la scrittrice suddivide *Addio* in due parti: un primo componimento di 15 quartine di versi lunghi con schema ritmico costante ricorrente (enjambement tra primo e secondo verso, segno interpuntivo tra secondo e terzo, enjambement tra terzo e quarto verso) e un secondo di 73 strofe di lunghezza varia (dal verso unico a 13 versi). Il titolo *Per una morte*, troppo scopertamente allusivo all'evento autobiografico che informa questa prima parte del libro, viene sostituito solo in un'ultima fase redazionale.¹⁵² L'adozione del titolo *Addio* è indicativa da molteplici punti di vista: innanzitutto, si tratta di una parola ricorrente nell'opera e che crea dunque unitarietà, ma è anche il titolo assegnato inizialmente ai versi di dedica dell'*Isola di Arturo* e poi all'ottavo capitolo del romanzo.¹⁵³ *Addio* diventa

¹⁵¹ Vitt. Em. 1622/ Qd. II, c. 1r.

¹⁵² Vitt. Em. 1622/ Cart. VI/a, c. 1r.

¹⁵³ Cfr. LEONELLI Giuseppe, *Variazione su due addii*, in AGAMBEN Giorgio et al., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 167-171; BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., pp. 620-22; FIORILLA Maurizio, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante*, cit., p. 257.

dunque una parola *parlante* che permette all'autrice di creare legami tra le parti dell'opera e con altri libri del suo scrittoio.

Per meglio comprendere la genesi della seconda parte dell'opera, invece, appare molto utile un piccolissimo foglio sciolto blu inserito nella Cartella II, su cui Morante trascrive, nell'ordine inizialmente predisposto, i titoli dei quattro testi della *Commedia chimica*:

- 1) La buona medicina del Paradiso
- 2) Mezzanotte sulla scalinata
- 3) La smania dello scandalo
- 4) La sera domenicale¹⁵⁴

Al di là delle trasformazioni relative ai titoli, di cui si tratterà distesamente nei paragrafi successivi, il progetto originario prevedeva che *La sera domenicale* fosse collocata alla fine di questa parte e il testo teatrale in seconda posizione. Come emergerà chiaramente dall'analisi di questi componimenti, la continuità tematica tra *La mia bella cartolina dal Paradiso* (in quest'appunto indicata con il suo primo titolo) e *La sera domenicale* è stringente e ne giustifica la prossimità. Lo spostamento della *Smania dello scandalo* in chiusura, invece, è coerente con il valore ancipite di questo testo che conclude una sezione in cui predominano sentimenti di colpa e di dolore e ne apre un'altra nella quale sembra possibile il loro superamento.

Le *Canzoni popolari*, che costituiscono l'ultima parte del *Mondo salvato dai ragazzini*, sono in versi liberi e prive di struttura metrica predefinita. Inizialmente dovevano comprendere *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, già edita su rivista, e una «Tripla canzonetta [puerile] / per voce bianca e strumenti».¹⁵⁵ La natura di questa «canzonetta» è precisata da Morante nel piatto del quarto quaderno:

¹⁵⁴ Vitt. Em. 1622/ Cart. II, c. 40r.

¹⁵⁵ Vitt. Em. 1622/ Qd. IV, piatto anteriore.

Tripla canzonetta [finale] con ritornello da cantarsi, a scelta, con accompagnamento di mandolini e chitarre oppure di saxofoni, cornetta, batteria e contrabbasso in occasione della festa della Befana, o di altre ricorrenze civili o religiose o in qualsiasi altro giorno si voglia, estivo o anche feriale.

Questa canzone in tre parti, dal ritmo cantabile e pensata per essere accompagnata da musica e ballo,¹⁵⁶ diventerà in seguito il poema eponimo *Il mondo salvato dai ragazzini* che, come recita il sottotitolo di questa sezione, è un «Poema di varie canzoni / unite da un unico ritornello sovversivo / e chiuse da un *Congedo*».¹⁵⁷ I tre componimenti, *La canzone della forca*, *La canzone di Giuda e dello sposalizio comprendente pure la canzone clandestina della Grande Opera con la Cronistoria del Pazzariello* (inizialmente chiamata *Canzonetta dello sposalizio*) e *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*,¹⁵⁸ originariamente costituivano un'unica canzone. Se i primi due, pur contando diverse revisioni formali, presentavano fin dall'inizio un chiaro nucleo contenutistico, la storia dell'ultimo testo è più complessa. Il titolo *La canzone della stella gialla ovvero l'ultima leggenda*¹⁵⁹ designava infatti, in una prima fase redazionale, la prima delle canzoni, mentre Morante aveva intitolato la *Canzone finale della stella gialla* dapprima *Sogno dell'oro*¹⁶⁰ e poi *Tre sogni sul Paradiso*.¹⁶¹ Il cambiamento di titolo riflette anche un cambiamento nella natura del testo. Se nell'ultima versione al centro della canzone c'è la storia di Carlotta, bambina berlinese che decide di opporsi alle discriminazioni razziali (si vedrà in che modo nel Capitolo 4), nella prima il racconto di tre sogni legittimava il titolo. Si

¹⁵⁶ Il titolo di questa sezione, fino a una delle ultime versioni dattiloscritte, era proprio *Parte terza. Canzoni da musica e da ballo* (A.R.C. 52 I 4.3, c. 150r).

¹⁵⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 159.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. IV, c. 2r.

¹⁶⁰ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. V, c. 6r.

¹⁶¹ *Ivi*, c. 18r.

conservano, infatti, alcuni versi (totalmente cassati) nei quali Morante inscena un dialogo tra tre personaggi sul tema del sogno:

Che hai sognato?

Dal coro una voce di vecchia atrocemente infantile
Io ho fatto il sogno dell'oro
(ridendo sgangheratamente)
Sono un'ebrea polonese ah ah ah
tutta la mia famiglia se n'è andata in fumo
uscendo dal camino del forno di [Treblinka] [Auschwitz].

Epulone
Io ho fatto il sogno della croce.

Lazzaro
Io ho fatto il sogno di Giuda.¹⁶²

L'autrice sembra costruire qui una sorta di *pièce* teatrale dalle ridottissime dimensioni: due personaggi si scambiano delle battute e sullo sfondo ci sono le voci del coro. Se l'ultima parte è una riscrittura dell'episodio evangelico del banchetto di Epulone (Vangelo di Luca, 16:19-31), appare più interessante soffermarsi sulla prima. Il «sogno dell'oro», cui si allude in uno dei titoli, è quello di una vecchia «ebrea polonese» che con un'amara e macabra risata ricorda lo sterminio della sua famiglia nelle camere a gas. Le parole della vecchia-bambina, che crudamente riportano alla memoria collettiva la strage dei *lager*, sono tra le più esplicite dell'opera, soprattutto per il richiamo diretto ai due campi di lavoro e di morte. Morante decide tuttavia di non accogliere questi versi nel libro e di narrare la traumatica esperienza del genocidio nelle forme inedite, e non per questo meno potenti, del racconto della Carlottina.

¹⁶² Vitt. Em. 1622/ Cart. V.4, c. 7r.

Un ultimo dato che emerge dall'analisi delle carte delle *Canzoni popolari* proviene da un'annotazione autografa che lascerebbe supporre l'intenzione morantiana di scrivere altre canzoni:

Da fare:

*A Maiakovsky

* A un portabandiere di quindici anni durante una sfilata rivoluzionaria

* Preghiera di due ragazzi alla Madonna di Guadalupe

(ascoltata in una chiesa a Mexico City)¹⁶³

Non si trova però traccia di questi versi tra le carte manoscritte né risultano riferimenti bibliografici a tali componimenti. È probabile che l'autrice non abbia portato a termine il progetto di espansione del libro o che alcune di queste suggestioni abbiano solo influenzato altre sezioni di quest'opera: nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.* accenna al «Poeta Volodia Maiakovskij (F.P. volente o nolente) / morto assassinato da un tale Filistenka Tristoff (I.M. del Comitato Rappista Centrale) / nell'aprile dell'anno 1930»,¹⁶⁴ mentre nella *Serata a Colono* fa dire a Edipo «Fossi il ragazzo portabandiera che corre ignorante e radioso a battaglie senza senso / seguito da schiere di pazzi innamorati».¹⁶⁵

Il *Mondo salvato dai ragazzini*, che si era aperto con versi di *Addio*, si chiude specularmente su un *Congedo*. La scelta di inserire i versi di commiato è però successiva rispetto all'elaborazione del resto dell'opera; una prima versione, non contrassegnata dal titolo *Congedo*, compare solo nelle carte dattiloscritte :

E adesso, o voi che avete letto queste storie,

¹⁶³ Vitt. Em. 1622/ Qd. III, piatto posteriore.

¹⁶⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 146. Si ricordi che *A Vladimir Majakovskij* è anche il titolo di un componimento di Marina Cvetaeva, che Morante probabilmente conosceva, come attestano i segni di lettura nella sua edizione delle *Poesie* della scrittrice russa (CVETAeva Marina, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 81).

¹⁶⁵ Ivi, p. 70.

scusatemi se sospiro ripensando
che è stata così semplice
la mia vita.¹⁶⁶

L'ultima stesura di questi versi permette di accostarli ancora più evidentemente al modello petrarchesco, come già significativamente notato da Bardini e Fiorilla:¹⁶⁷

E adesso, o voi che avete ascoltato queste canzoni,
perdonatemi se sospiro ripensando
a quanto era stata semplice
la mia vita.¹⁶⁸

Tuttavia qui l'autrice, pur recuperando una forma tradizionale, ne sovverte i presupposti: fa infatti precedere le poesie *in morte* della prima parte a quelle *in vita* dell'ultima, rovesciando così l'ordine convenzionale delle rime. Questo ribaltamento investe anche l'appello ai lettori che non ha più una funzione proemiale come nel canzoniere di Petrarca («Voi c'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nutriva 'l core»), ma di saluto. Dopo aver rievocato nelle pagine precedenti le tragedie del secolo e aver fatto sfilare una serie di figure reali e immaginarie massacrate dalla Storia (da Giovanna D'Arco a Simone Weil; dal Pazzariello alla Carlottina, per citarne alcune), la poeta tira le fila di un'esistenza che appare quasi «semplice» di fronte alle grandi catastrofi collettive.

2. *La mia bella cartolina dal Paradiso*

La mia bella cartolina dal Paradiso è il primo componimento della *Commedia chimica*, seconda parte del libro che, come si è già osservato, nasce dalla volontà di descrivere

¹⁶⁶ Vitt. Em. 1622/ Cart. VI/a, c. 148r.

¹⁶⁷ BARDINI Marco, Morante Elsa, cit., p. 619 n. 6 e ; FIORILLA Maurizio, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante*, cit., pp. 257-258.

¹⁶⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 245.

l'esperienza degli effetti di sostanze allucinogene. Il titolo *Commedia chimica* rivela anche una chiara matrice dantesca: la commedia morantiana, da intendersi come «percorso verso l'alto»,¹⁶⁹ è sicuramente un viaggio di risalita dall'inferno esistenziale evocato nell'*Addio* della prima parte ad una possibile redenzione che trova espressione nelle canzoni che chiudono il volume.

Tra le carte di Morante si ritrovano solo due redazioni manoscritte della *Mia bella cartolina dal Paradiso*, entrambe conservate nel Quaderno II: la seconda (cc. 22r-23r), pur presentando molte correzioni coeve al testo, è molto vicina alla definitiva; la prima riporta, invece, diverse varianti e correzioni che meritano di essere analizzate (18r-21r). L'ultimo stadio redazionale è testimoniato dalle due versioni dattiloscritte, conservate nel fondo A.R.C. 52 I 4.3 (cc. 21r-22r) e nella Cartella VI/a (cc. 14r-16r), e dalle bozze di stampa (Cart. VI/b, cc. 18r-19r). Alla c. 16r della Cartella VI/a, che contiene una versione del componimento coincidente con quella definitiva, Morante annota una data che può valere come termine *ante quem* per l'elaborazione del testo: «marzo 1966».

Le prime due versioni manoscritte riportano come titolo *La buona medicina del Paradiso*,¹⁷⁰ con evidente allusione alla psilocibina, principio attivo dei funghi allucinogeni. Altri titoli presi in considerazione in una prima fase redazionale sono «Paradisi locali» e «La psicologia», trascritti su un foglio allegato tra le carte 1 e 2 del secondo quaderno. Ceracchini nota che le lettere sottolineate rivelano la chiara intenzione di «comporre il termine, non completo, *psilocibina*»,¹⁷¹ dato questo confermato anche da un altro appunto alla c. 102r della Cart. V.4. Morante, riflettendo su un titolo alternativo per il componimento, qui annota «La mia brava cartolina del Paradiso» e in basso precisa «PSIlocibina», chiarendo esplicitamente il

¹⁶⁹ CARMELLO Marco, *La poesia di Elsa morante*, cit., p. 60.

¹⁷⁰ *Vitt. Em.* 1622, Qd. II, c. 18r e 22r.

¹⁷¹ CERACCHINI Silvia, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della 'Commedia chimica'*, cit., p. 87.

riferimento allo stupefacente, poi nascosto nel titolo definitivo. D'Angeli, nel riflettere sulla non trascurabile influenza delle esperienze allucinatorie sull'elaborazione dei versi del *Mondo salvato*, nota che «per la fertilità che [...] inducono nella creatività artistica gli allucinogeni si conquistarono, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, un posto non irrilevante in alcuni settori dell'arte underground»¹⁷² con i quali Morante fu profondamente in contatto.¹⁷³

La prima redazione del componimento, molto differente dalla definitiva, più apertamente manifesta il motivo ispiratore del componimento:

Due medici e un'infermiera dentro il mio giaciglio
[in un ufficio romano del quartiere Parioli].
Su un lato, un registratore d'alta potenza
che registra le mie voci,
a qualche distanza, una stenodattilografa
che le trascrive. E tutto questo materiale, redatto e tradotto
nella lingua mondiale dei Dottori e [degli] Sciamani
verrà poi trasmesso alla Direzione suprema delle Ricerche Scientifiche.
quale testimonianza diretta della reazione fisica e psichica di un organismo umano
/(I.Q. eccezionale)

sotto l'azione dell'ambrosia sintetica, o filtro chimico
che ha rubato il segreto alle menti celesti.
Non dispiace di essere fra i primi pionieri che oltrepassano
le Colonne d'Ercole, sia pure in forma ufficiale.
Ma il primo guardiano armato che ho trovato davanti alle soglie
è stato un re azteco morto assassinato
il quale mi ha detto così:
"Qua non si ammettono messaggerie, se non clandestine,
e magari anche espatriate illegalmente".
Per cui non ho potuto inoltrarmi di là. Ma trovandomi
in debito di una attesa relazione ufficiale
ne presenterò una semplice e carina che spero non potrà offendere

¹⁷² D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 9-10.

¹⁷³ Per un'analisi dei legami tra Morante e la controcultura del mondo *underground* si rimanda al primo paragrafo del terzo capitolo.

l'innocenza della maggioranza del pubblico
(I.Q. medio o inferiore alla media)...¹⁷⁴

Il verso «sotto l'azione dell'ambrosia sintetica o filtro chimico», di chiaro sapore rimbaudiano, sarà soppresso nel passaggio alla redazione finale in accordo con lo stesso criterio che porta l'autrice a rivedere i titoli perché troppo espliciti. Si può notare poi come qui Morante metta in atto la tendenza, già riscontrata in altre sezioni del libro, all'eliminazione di dati autobiografici: i riferimenti all' «ufficio romano del quartiere Parioli», dove la scrittrice aveva il suo studio, ai «due medici», all' «infermiera» e alla «stenodattilografa» scompariranno nell'ultima versione del testo. In questa prima fase, a immagini di una realtà borghese e cittadina concretamente tratteggiata si accosta l'evocazione di un altrove lontano, uno scenario esotico e primitivo che sembra collocarsi nella dimensione del mito. Secondo una tipica polarità della produzione poetica morantiana, questi versi appaiono sospesi tra il richiamo a una temporalità mitica e l'aderenza alla linearità della vita quotidiana. Nel passaggio alla redazione definitiva questa prima parte viene ampiamente sfrondata e i versi iniziali della *Mia bella cartolina dal Paradiso* appaiono molto differenti rispetto alle stesure precedenti:

Avevo il passaporto, col visto ufficiale dell'Accademia mondiale di Chimica Superiore
firmato da Dottori e Sciamani laureati.
Ma il primo guardiano armato che ho trovato davanti alla foce sbarrata del Bardo
è stato un re azteco morto assassinato
il quale mi ha gridato così:
«Qua non si ammettono passeggeri, se non clandestini o espatriati illegali. Indietro!»
Per cui non ho oltrepassato i margini della terra di nessuno.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Vitt. Em. 1622, Qd. II, c. 18r.

¹⁷⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 27.

Nel suo viaggio chimico ai confini del mondo conosciuto la poeta ripercorre il cammino tracciato dall'Ulisse dantesco e il suo *folle volo* è, come nel canto XXVI dell'Inferno, condannato al fallimento. Il metaforico rinvio al proibito limite di Ulisse, esplicito nella prima redazione («Non dispiace di essere fra i primi pionieri che oltrepassano / le Colonne d'Ercole, sia pure in forma ufficiale»), viene tuttavia eliminato nell'edizione definitiva. Le «Colonne d'Ercole»¹⁷⁶ sono sostituite dalla «foce sbarrata del Bardo» protetta da «un guardiano armato». Il Bardo, per alcune scuole del buddhismo (soprattutto quella del Mahayana), è lo stato intermedio della mente tra la vita e la morte; una condizione liminale tra la perdita delle capacità sensoriali e una possibile illuminazione e conseguente rinascita.¹⁷⁷ La fase di transizione del Bardo, durante la quale non si soffre più l'attaccamento a beni materiali, a sentimenti e sofferenze terrene, viene associata nel testo all'estasi provocata dall'uso di sostanze stupefacenti.

L'influsso della spiritualità orientale è particolarmente evidente nel *Mondo salvato*, non solo perché mediato dalla cultura americana *beat*, ma anche perché in questi anni Morante viaggia in India con Pasolini e Moravia.¹⁷⁸ Tuttavia, se questi ultimi decideranno di pubblicare due romanzi per fotografare un'esperienza toccante e contraddittoria (*Un'idea dell'India* di Moravia esce nel 1961 e *L'odore dell'India* di Pasolini nel 1962, entrambi dedicati a Elsa), Morante ne rimarrà colpita in maniera talmente sostanziale che le credenze orientali diventeranno il sostrato

¹⁷⁶ Già nell'*Isola di Arturo*, nel paragrafo intitolato *Le colonne d'Ercole*, Morante associa l'immaginario dantesco all'uso sostanze narcotiche: il protagonista, per simulare il suicidio e attirare così la compassione di Nunziata, assume alcune pastiglie di sonnifero.

¹⁷⁷ Nel *Libro tibetano dei morti o Bardo Thodol* sono contenute tutte le istruzioni per la liberazione dell'anima nello stato di bardo. *Bar* in tibetano letteralmente significa «tra» e *do* «due»: il *Bardo* è quella condizione *post mortem* di transizione «tra due stati».

¹⁷⁸ Moravia e Pasolini erano partiti nel dicembre 1960, Morante li aveva raggiunti il 16 gennaio dell'anno successivo. Il programma del viaggio comprendeva Calcutta, Bombay, Madras e il Sud del paese (cfr. CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., p. LXXIII).

mistico di tutte le sue opere successive.¹⁷⁹ Certamente non secondarie, come ricorda Enzo Siciliano, sono anche le letture da lei fatte negli anni di scrittura del *Mondo salvato*, e in particolare l'avvicinamento ai testi del poeta tibetano Milarepa:¹⁸⁰

[...] percorreva i territori della letteratura mistica, dalle Upanishad al libro egiziano dei morti, da Aurobindo a Milarepa, in tempi non sospetti: in anticipo su quella che è poi diventata una moda di lettura presso gli hippies di ogni angolo della terra.¹⁸¹

Tuttavia, la figura del guardiano a custodia di confini invalicabili rimane ricordo dantesco e *il bardo* è anche l'antico cantore celto, il poeta: immaginari diversi si sovrappongono e si confondono nei versi di Morante che, proprio nell'ibridazione di eterogenei modelli di riferimento, sperimenta la sua originalità.

Anche il riferimento al «re azteco morto assassinato» si può leggere nell'ottica di recupero di materiali diversi. Morante entra in contatto con la cultura azteca nel 1965-1966, durante il viaggio in Messico e nello Yucatan dove si reca per fare visita al fratello Aldo, dirigente della Banca Commerciale a Città del Messico;¹⁸² al pari dei testi della religione orientale, anche i canti magico-rituali degli aztechi eserciteranno una forte influenza sulla scrittrice.¹⁸³

Interessante notare che alla carta 18r i versi «Non dispiace di essere fra i primi pionieri che oltrepassano / le Colonne d'Ercole, sia pure in forma ufficiale» sono

¹⁷⁹ Condivisibile la considerazione di Angela Borghesi: «C'è più India, più comprensione dell'India, in *Pro o contro la bomba atomica*, nel *Mondo salvato* e nella *Storia*, che nei *reportages* di Moravia e Pasolini (BORGHESI Angela, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet Studio, 2015, p. 49).

¹⁸⁰ Nella biblioteca della scrittrice si trovano due libri sulla vita e le opere di Milarepa: *Milarepa ou Jetsun-kahbum : vie de Jetsun Milarepa* e *The Hundred Thousand Songs of Milarepa : the Life-story and Teaching of the Greatest Poet-Saint ever to Appear in the History of Buddhism*.

¹⁸¹ SICILIANO Renzo, *La guerra di Elsa*, in «Il mondo», XXIV, 33, p. 21.

¹⁸² Cfr. CECCHI Carlo e Garboli Cesare, *Cronologia*, cit., p. LXXIX.

¹⁸³ L'edizione italiana dei Canti aztechi, a cura di Ugo Liberatore e Jorge Hernandez-Campos, non presenta segni di lettura, anche se si rivela una fonte di prelievo importante per frammenti di testo riutilizzati nel *Mondo salvato*.

oggetto di una lunga elaborazione. Merita in particolare attenzione una variante di questi versi poi cassata: «Non dispiace di essere fra i primi pionieri che oltrepassano / le Colonne d'Ercole / e nel corso stesso del viaggio / ne rendono una relazione ufficiale. / Ma poiché lo spettacolo ha le sue leggi, e la prima è quella di non disgustare il pubblico». L'idea di raccontare il viaggio allucinatorio nelle forme di una messa in scena per i lettori è però abbandonata da Morante che recupererà la componente performativa del testo in alcune sezioni della *Smania dello scandalo*.

I versi successivi del componimento così si presentano nel manoscritto:

Raconterò dunque d'esser montata al Paradiso
che era una cabina singola di plastica trasparente
ermetica: però
nell'interno, piccola
come una casa di bambola,
nel quale ne era eliminato ogni sintomo di claustrofobia.
La cabina era sospesa in un etere bianco e puro
e decorata da figurine a fumetti colorate
da un'infanzia celestiale. E all'esterno la vegetazione
erano dei mobiles, di quel genere creato da Calder
però non della specie sofisticata del principio
piuttosto di quella più popolare scontata che passata la moda
si è prodotta in serie. Ma là nel cielo mobiles simili davano una gioia incredibile festiva
riposante riposante
tintinnando come arpe pagane nell'eterna quiete senza vento.¹⁸⁴

Nella redazione finale la descrizione del luogo paradisiaco cui sembra approdare la scrittrice diviene molto più sintetica:

Per cui non ho oltrepassato i margini della terra di nessuno. Dell'al di là
non ho potuto che intravedere a malapena in lontananza
una cupola trasparente, sospesa in un quieto crepuscolo amniotico, e adorna

¹⁸⁴ Vitt. Em. 1622, Qd. II, c. 19r.

di allegri fumetti, pareva, di un autore infante.¹⁸⁵

Il raggiungimento dell'Eden, cui si fa riferimento nella prima versione («Raconterò d'esser montata al Paradiso») con evidenti richiami a Dante,¹⁸⁶ è impossibile: i confini della «terra di nessuno» sono inaccessibili, nessuna condizione paradisiaca, ottenuta attraverso l'esperienza psichedelica, attende la scrittrice al di là di questi. La psilocibina, provocando un'alterazione delle percezioni del soggetto, esaspera la sensibilità alla luce e ai colori che, durante le allucinazioni visive, appaiono particolarmente saturi. Per questa ragione, nella prima stesura il paradiso è descritto come un luogo dalla luminosità quasi accecante (un «etere bianco e puro»); nella redazione finale, invece, Morante sceglie di proiettarlo in un'atmosfera sospesa e altamente suggestiva di «quieto crepuscolo amniotico». L'aggettivo «amniotico», che rimanda al ventre materno, suggerisce l'identificazione del sentimento di protezione evocato dall'ambientazione paradisiaca con il ritorno al corpo accogliente della madre, motivo che – come si è accennato e come si osserverà in seguito – è ricorrente in tutta la narrativa morantiana.¹⁸⁷ Si può riflettere anche sul riferimento alla mobilia di Calder, successivamente eliminato. Alexander Calder, scultore statunitense, aveva esposto per la prima volta a Paris nel 1932 delle sculture di arte cinetica chiamate *mobiles*; composte di metallo, ferro, legno e altri materiali erano appese in modo che il minimo spostamento di una parte, provocato anche da un semplice soffio d'aria, causasse l'oscillazione a catena delle altre, in

¹⁸⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 27.

¹⁸⁶ Sono i versi di *Purg.* I, 4-6 e *Par.* I, 3-6 e 10-12 sulla salita di Dante in Paradiso e sull'esigenza di cantarlo nel poema.

¹⁸⁷ La «cabina» diventa una «cupola», termine che significativamente rimanda all'immagine della cattedrale ricorrente nei sogni trascritti nelle *Lettere ad Antonio* (edite postume nel 1989 con titolo *Diario 1938*, a cura di Alba Andreini e poi ripubblicate, con titolo originale, in MORANTE ELSA, *Opere*, cit., vol. II, pp. 1575-1632). Bernabò parla di questi sogni, datati al 23 gennaio, 17 febbraio e 22 aprile e ricorda, dato ormai noto, come le grandiose cattedrali siano state accostate dalla critica alle impalcature romanzesche (BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema*, cit., pp. 55-56).

direzione rettilinea, ellittica o circolare. Questo richiamo a Calder, che ben consentiva al lettore di immaginare il movimento della vegetazione, poi paragonato al tintinnio di «arpe pagane»,¹⁸⁸ sarà eliminato perché troppo strettamente relato alla contemporaneità.

Nelle successive carte del secondo quaderno il testo prosegue in questa forma:

Di lassù io potei vedere, giù in basso il mio scheletro
ridotto al solo piccolo cerchio dello sterno
che emanava un fioco splendore come una cinturina dorata.
E all'ingresso della mia cabina trovai a ricevermi
benché indegna in premio della mia lunga adorazione
il mio angelo custode, così superfluo ridirlo, Wolfgang Amedeo Mozart
il quale gode laggiù fra la maggioranza del pubblico
di un successo equivoco (lo prendono per ottimista).
Sì ma non se ne cura.

Il mio angelo custode mi sorrideva, veramente,
con una delicatezza trasognata
come se non mi riconoscesse, anzi non mi avesse conosciuta mai.
Però la contentezza di incontrarlo a me bastava.
E subito approfittai della beata occasione
per cominciare a parlare un poco del Titano
Ludwig Van Beethoven
il quale gode oggi fra la maggioranza del pubblico
di un successo anch'esso equivoco (lo presumono un pessimista).
Ma Wolfgang Amedeo Mozart sorrideva davanti alle mie chiacchiere
con una mestizia confusa irrimediabilmente
come se non capisse che cosa io gli dicevo.
E allora io mi ricordai che il Paradiso estirpa
il senso delle parole, forse rende sordi
anche al loro suono; e immediatamente pure intesi
che lassù in Paradiso tutti i sentimenti umani
compresi l'amore e l'amicizia e gli addii
diventano inezie, banalità.

¹⁸⁸ Morante punta alla c. 18r «eolie», come aggettivo da affiancare a «arpe» in alternativa a «pagane»: ancora immagini dell'antichità classica che suggeriscono una realtà mitica e remota.

Però qui appunto m'indussi a pronunciare le mie parole estreme
e con una voce che risultò un falsetto enfatico da cattivo teatro
simile ai doppiaggi italiani di Greta Garbo
mandai di lassù un saluto ai miei amici più importanti
Giuseppe Cupane
Alberto Moravia
Pier Paolo Pasolini
e altri ecc.¹⁸⁹

Nella redazione finale rimane soltanto la prima parte, leggermente rielaborata:

Mentre al di sotto di me, nel basso fondo, scorgevo ancora il corpo che avevo appena
/lasciato
e già si faceva polvere, con lo scheletro ridotto al semplice sterno
emanante un fioco splendore, come una cinturina d'oro ...¹⁹⁰

Tutti i riferimenti a Mozart scompaiono. Come si evince anche da alcuni versi appuntati nei margini della c. 20r e poi scartati «E lui con un sorriso mi mostrò», «E mentre lui sorridendo mi mostrava di lassù», Morante aveva originariamente pensato di attribuire a Mozart la funzione di guida del viaggio, su modello del Virgilio dantesco. Mozart è uno dei *Felici Pochi*,¹⁹¹ nonché uno dei principali modelli di Morante che in giovinezza aveva scritto:

A volte, con una sensazione di gelo e raccapriccio, io mi domando quale sarebbe stata, poi, in seguito, la mia esistenza se io avessi seguitato a ignorare per sempre, fino alla fine, l'autore W.A.M. Ahi, come sarei cresciuta male! Quale personaggio ridicolo, insensato,

¹⁸⁹ *Vitt. Em.* 1622, Qd. II, cc. 19r-20r.

¹⁹⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 27.

¹⁹¹ Il nome di Mozart compare nella croce dei *Felici Pochi* all'interno della *Canzone degli F.P. e degli I.M.*: «WOLFANGO A. Mozart / (la voce) / Morto di tifo in età / di 34 anni nel 1791 / sepolto col funerale / dei poveri» (MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 135).

ignorante e deforme io sarei stata! Davvero quel poco di civiltà che ho imparato da quando vivo, io, in massima parte, l'ho imparata da W.A.M.¹⁹²

Ma, negli anni della crisi seguita alla morte di Morrow, anche Mozart non è più una consolazione tanto che, nella *Sera domenicale*, il «flauto mozartiano» diventerà «un saltarello maligno».¹⁹³

Anche in questo punto del testo Morante, nel passaggio all'edizione definitiva, elimina i riferimenti a personaggi contemporanei, a Greta Garbo¹⁹⁴ e ai suoi più cari amici, tra i quali Giuseppe Cupane che, nel ricordo di Dacia Maraini, era stato particolarmente vicino alla scrittrice nei mesi successivi alla perdita di Morrow:

In quel periodo era innamorata di un giovane americano che si chiamava Bill Morrow. Ne parlava a tutti, non era certo un segreto, come di “un angelo barbaro e tenero”. Ma di lì a poco l'angelo, in preda all'euforia dell'eroina, si è gettato da un altissimo palazzo e anziché volteggiare nel cielo come si aspettava, è precipitato a terra sfracellandosi sul selciato. Da quel momento Elsa è rimasta chiusa in casa, al buio, per mesi, senza volere parlare con nessuno. Le uniche persone che accettava di vedere nella sua reclusione erano: Alberto suo marito e Giuseppe Cupane, un mio carissimo amico siciliano, diventato poi anche suo amico. Mesi dopo però, quando ha ricominciato a uscire e a rivedere gli amici, non ha voluto più incontrare il dolce e paziente Giuseppe che le era rimasto al fianco in quei mesi di lutto. Giuseppe ci è rimasto molto male, ma Elsa era fatta così; non era capace di mezze misure e diplomazie: quando le ragioni profonde, immediate, anche le più irrazionali, di un'amicizia venivano meno, te lo diceva in faccia e buonanotte.¹⁹⁵

Le scelte redazionali e affettive di distanziamento dal quotidiano appaiono in realtà coerenti con l'idea del paradiso artificiale che rende insensibili agli affetti,

¹⁹² La citazione, tratta da uno scritto pubblicato su «Discoteca», nella rubrica *Io e i dischi*, il 15 ottobre 1960, è ripresa in DESIDERI, Laura, *I libri di Elsa*, in *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 77-86, 78-79.

¹⁹³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 32.

¹⁹⁴ Di Greta Garbo Morante parla anche nel *Diario 1938*: il 22 aprile dice di averla sognata mentre si esibiva al Marchese de Sade «alta, vestita di nero con due volpi argentate» (cfr. MORANTE Elsa, *Diario 1938* (1989), a cura di A. ANDREINI, Torino, Einaudi, 2005, p. 56).

¹⁹⁵ MARAINI Dacia, *Tra Emma Bovary e Don Chisciotte. Dacia Maraini racconta Elsa Morante*, in «Tuttolibri – La Stampa», 9 settembre 1995.

luogo dove «tutti i sentimenti umani / compresi l'amore e l'amicizia e gli addii / diventano inezie, banalità» (significativo l'uso della parola «addii», aperta allusione alla prima poesia del libro).

Procedendo ad analizzare gli ultimi versi della prima stesura manoscritta, si nota come siano invece già molto vicini alla redazione definitiva:

La voce mi cadde di dosso come uno straccetto troppo usato.
La novità dell'assenza di peso
Mi andava ubriacando, come la prima sbornia dei quindici anni
quando gli organi, i tessuti, le vene, le arterie, tutte le vie della circolazione
sono intatti di freschezza, sani e puliti
e l'alcool benedetto come un polline di primavera
cade pronto al centro del fiore.
Paradiso! Paradiso! Ma, ostinata testimonianza del mio corpo
mi perdurava come un ascesso, con le sue fitte, il pensiero
che questo Paradiso era un surrogato onirico
provvisorio, come una marchetta rimediata a buon mercato.
E che il mio prossimo rientro
in una stanza romana del Quartiere Parioli
era già previsto ufficialmente
al suono di una sinfonia di Ciaikovski.¹⁹⁶

Nell'edizione Einaudi si legge:

La novità dell'assenza di peso mi ubriacava come la prima bevuta dei quindici anni
quando gli organi i tessuti le vene tutti i passaggi e i canali della circolazione
sono intatti e puliti nella loro fresca salute
così che l'alcool benedetto come polline equinoziale
piove pronto nel centro del fiore.
Paradisi! paradisi! Ma tuttavia, continuo nell'interno di me
sul punto dell'innervo solare, perdurava con le sue fitte come un ascesso la notizia
/sicura
che questa Assunzione era un surrogato onirico provvisorio, come una marchetta
/rimediata a buon mercato

¹⁹⁶ *Vitt. Em.* 1622, Qd. II, cc 20r-21r.

e che dabbasso nella stazione terrestre il mio prossimo rimpatrio già era previsto
/ufficialmente.¹⁹⁷

Il paradiso è ancora definito nella prima stesura «un surrogato onirico provvisorio»: è un baudelairiano *paradis artificiel*, che non offre salvezza né redenzione perché, come si leggerà nella *Sera domenicale*, «sopra e sotto c'è sempre l'inferno». Prima di scegliere l'espressione «surrogato onirico provvisorio», Morante scrive però «recita» e poi «commedia provvisoria». Il campo semantico della recitazione è fondamentale in tutta questa sezione dell'opera, come attestano il titolo *La commedia chimica*; la presenza, in posizione centrale, del dramma *La serata a Colono* e tutti i riferimenti al teatro disseminati nell'ultimo componimento. Nell'ultima redazione il paradiso, «surrogato onirico», sarà chiamato «Assunzione», termine che si pone in linea con i numerosi richiami alla sfera religiosa. L'«alcool benedetto» e l'«Assunzione» in paradiso paragonata a «una marchetta rimediata a buon mercato» sono immagini ossimoriche che efficacemente associano lo stravolgimento della coscienza prodotto dalle sostanze psicotrope a un'esperienza del sacro sofferta e contraddittoria. Il riferimento personale alla «stanza romana del Quartiere Parioli», che conferiva al componimento una circolarità di struttura, non compare nell'edizione a stampa e viene sostituito da un più generico «stazione terrestre».

Un ultimo spunto di riflessione proviene dai dattiloscritti. Qui il «punto dell'innervo solare» era definito «innervo della croce solare».¹⁹⁸ La parola *punto* è secondo Giovanna Rosa *Leitmotiv* di tutta la raccolta,¹⁹⁹ ma è interessante qui riflettere sulla variante «croce»: assente nelle carte manoscritte, viene accolta a testo nel passaggio al dattiloscritto e poi nuovamente rifiutata. Come Edipo nella *Serata*

¹⁹⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 27-28.

¹⁹⁸ A.R.C. 52 I 4.3, c. 22r; Cart. VI/a, c. 16r.

¹⁹⁹ Cfr. ROSA Giovanna, *Cattedrali di carta*, cit., p. 186.

a Colono, anche la poeta è inchiodata ai bracci della croce²⁰⁰ che, in accordo con il pensiero weiliano, devono essere intesi come il punto d'intersezione tra la creatura e il creatore:

La Croce è una bilancia sulla quale un corpo fragile e leggero, ma che era Dio, ha sollevato il peso del mondo intero. "Dammi un punto d'appoggio e solleverò il mondo». Questo punto d'appoggio è la Croce. [...] Bisogna che esso sia all'intersezione del mondo e di ciò che non è il mondo.²⁰¹

La croce è «il tempo e lo spazio»,²⁰² «l'essenza stessa dell'esistenza, cioè l'evento per cui, incarnandosi, lo spirito si frantuma nello spazio e nella materia».²⁰³ Nella crocifissione l'uomo partecipa e replica la passione di Cristo, facendosi vittima sacrificale per espiare una colpa collettiva. Come si osserverà più approfonditamente nei successivi paragrafi, nella mitologia tragica di Morante «che identifica nella nuda vita della creatura la più assoluta innocenza e la colpa più estrema»,²⁰⁴ il simbolismo della croce si rivela dunque essere quel *punto* nevralgico attorno a cui ruota tutta l'opera, anche se all'altezza di uno dei primi componimenti la sua centralità ancora non viene esplicitata.

3. *La sera domenicale*

Della *Sera domenicale*, seconda lirica della *Commedia chimica*, possediamo tre stesure manoscritte: la prima e la seconda contenute nel Quaderno I (alle cc. 10r-12r e alle

²⁰⁰ «E adesso io sono qua, stretto con le corde alla sua croce» dirà Edipo nel suo monologo (MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 94).

²⁰¹ WEIL Simone, *Quaderni*, vol. III, a cura di G. GAETA, Milano, Adelphi, 1988.

²⁰² Ivi, p. 35.

²⁰³ DELL'AIA Lucia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma, Aracne, 2010, p. 53. Si confronti WEIL Simone, *Quaderni*, vol. III, cit., p. 30: «Lo spirito crocifisso, disperso in frammenti attraverso lo spazio e la materia».

²⁰⁴ AGAMBEN Giorgio, *La festa del tesoro nascosto*, in AGAMBEN Giorgio et al., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 137-146, 144.

cc. 13r-17r); la terza nel Quaderno II (cc. 13r-17r). Si conservano anche due dattiloscritti, che contengono pochissime correzioni a penna (A.R.C. 52 I 4.3, cc. 23r-26r e Cart. VI/a, cc. 18r-20r), e le bozze di stampa definitive (Cartella VI/b, cc. 20r-23r). Il titolo previsto per il componimento, fino al 22 febbraio 1966, era *L.S.D.*,²⁰⁵ sigla scelta da Morante nella seconda redazione manoscritta, sebbene fosse ancora indecisa sulla scelta di un titolo che dovesse contenere rimandi più o meno decifrabili alla sostanza allucinogena. In una seconda fase di elaborazione del testo, i titoli vagliati sono infatti molteplici: «Le speranze deluse», «Le sindoni degradate», «Lo scandalo domestico»²⁰⁶ per citarne alcuni; tutti comunque contengono l'acrostico LSD.

Prima strofa

La parte iniziale della prima strofa del componimento è già pressoché coincidente, nella prima stesura manoscritta, alla redazione definitiva; le uniche differenze rimarcabili sono di natura lessicale:

Per il dolore delle corsie maniache
e di tutte le mura carcerarie
e dei campi spinati degli aguzzini e delle vittime
e delle Siberie, e dei mattatoi
e della solitudine e dei suicidi
e dei sussulti della nascita
e dell'orrendo sapore dolciastro della morte
per tutti i dolori e per il mio.²⁰⁷

²⁰⁵ Morante annota questa data, in corrispondenza del titolo, alla c. 13r del Quaderno I. Si è già osservato in precedenza che, nella terza stesura manoscritta, le lettere *L*, *S* e *D* del titolo saranno messe in evidenza dall'uso di inchiostro rosso (cfr. *Vitt. Em.* 1622/ Qd II, c. 13r.).

²⁰⁶ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. I, c. 13r. Vd. Tavola 10.

²⁰⁷ *Ivi*, c. 10r.

Le differenze sono principalmente terminologiche: le corsie sono qui definite «maniache», mentre nell'edizione Einaudi saranno «malate». L'idea di malattia meglio suggerisce il contesto ospedaliero che fa da sfondo a questo componimento, mentre l'aggettivo «maniache»²⁰⁸ della prima redazione sembrava piuttosto anticipare quel manicomio («reparto di neurodeliri»)²⁰⁹ dove poi sceglierà di ambientare *La serata a Colono*. Sul piano della scelta degli aggettivi, Morante interviene secondo un criterio di semplificazione al fine di alleggerire i versi: l'attributo «orrendo», inserito in interlinea e riferito a «sapore», è eliminato a favore del solo «dolciastro» che suggerisce l'idea di qualcosa di dolce ma non gradevole e rimanda al gusto dell'acido lisergico.

La seconda parte della prima strofa è completamente diversa nella prima stesura manoscritta, dove viene riscritta due volte con minime varianti:

io devo oggi ridiscendere alle dimensioni multiple
anche a costo di dannarmi l'anima.
Portando la croce storta della compassione che non salva
io devo di nuovo salpare sulla nave perversa
dei deliri sperimentali.
Colpevole di tutti i mali del mondo
chiedendo la carità di una risposta
per quanto insignificante o ridicola astrusa
rivendico per me la colpa della gita
nel corpo vile nel corpo vile.²¹⁰

Nella seconda redazione manoscritta, Morante arricchisce questi versi di nuove immagini:

Per il dolore delle corsie maniache

²⁰⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 31.

²⁰⁹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 39.

²¹⁰ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. I, c. 10r.

e di tutte le mura carcerarie
 e dei campi spinati – dei forzati come delle guardie -
 e delle siberie e dei forni e dei mattatoi
 e delle solitudini e delle intossicazioni e dei suicidi
 e i sussulti della concezione
 e il sapore dolciastro del seme e delle morti
 per tutti i dolori e per il mio
 io devo oggi ripartire verso le dimensioni multiple
 anche se mi vendo l'anima.
 Portando la voce malconessa della compassione che mi salva
 e non li aiuta
 io devo di nuovo salpare sul "Pervertito" povero bastimento
 dei moderni *deliri sperimentali*.
 Colpevole di tutti i mali del mondo
 chiedendo l'elemosina di una risposta
 per quanto insignificante o astrusa o canzonatoria
 rivendico per me la colpa della gita
 nel corpo vile nel corpo vile
 Poiché la mia mente è malcresciuta
 e così la sfregio.
 Leva l'ancora il bastimento di latta
 sintetica.²¹¹

Rispetto alla prima stesura manoscritta, si può notare qui l'inserimento del termine «seme» che si connette a «concezione» del verso precedente, variante per «nascita», scelta perché più coerente al vocabolario religioso adottato in tutta la lirica. Tuttavia, prima di scegliere la definitiva versione «del seme e delle morti», Morante scarta diverse varianti alternative: «agonie», «estrema unzione», «agonia sanguinosa narcotica e carnale», «dissoluzione». Tutte evocano quell'idea di morte e disfacimento doloroso che è al centro della lirica; tuttavia, se «estrema unzione» rimandava ai sacramenti religiosi, «dissoluzione» rinviava invece alla fenomenologia del viaggio allucinatorio descritta nei versi successivi. Anche i due

²¹¹ Ivi, c. 13r.

aggettivi «narcotica» e «carnale» riferiti a «agonia», e pensati probabilmente come alternative a «sanguinosa», sembravano sottolineare più chiaramente questo riferimento poi reso implicito nella redazione finale.

In questa stesura viene inoltre ampliata la descrizione della nave come metafora del viaggio artificiale: la poeta, come Rimbaud nel suo *Bateau Ivre*, salpa su un bastimento «Pervertito» «di latta sintetica» che, attraverso i «moderni deliri sperimentali», dovrebbe condurla al raggiungimento di una risposta salvifica.²¹² Ma il tentativo di salpare al di là delle «Colonne d'Ercole» si rivela qui, come nella *Mia bella cartolina dal Paradiso*, nuovamente fallimentare. Non a caso il bastimento, in una variante scartata, era definito «piccolo surrogato della passione morte e resurrezione»: come il precedente, anche questo viaggio è un «surrogato onirico provvisorio» e offre a chi lo sperimenta solo la fallace illusione di poter rivivere la vicenda cristologica, senza poter trovare in essa una vera fuga dal dolore umano. Un ultimo aspetto da rilevare in relazione a questa prima strofa è la presenza di alcuni versi annotati e poi cassati in corrispondenza del finale: «[Lo so che questo sistema non solo è antistorico (di questo in verità poco mi importerebbe) / ma forse antireligioso / e codardo, e volgare. / E allora io vanto tutti questi titoli e li assumo / e così li sfregio]».²¹³ L'ostentazione di un atteggiamento provocatorio di fronte ai principali assunti cristiani serviva qui da giustificazione per i versi precedenti («rivendico per me la colpa della gita / nel corpo vile nel corpo vile) che, nel recuperare il linguaggio religioso, sembravano irridere i fondamenti. Questo periodo, probabilmente troppo esplicito, viene del tutto espunto e i versi più sintetici scelti al suo posto «Poiché la mia mente è malcresciuta / e così la sfregio»

²¹² Si noti che nella prima redazione la «risposta» era invece definita «spiegazione» o «rivelazione», nella seconda «segno», tutte scelte terminologiche di più marcata ascendenza cristiana (*Vitt. Em.* 1622/ Qd. I, c. 10r e Qd. II, c. 13r.)

²¹³ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. I, c. 13r.

spostano l'attenzione sulla questione dell'alterazione mentale che è *fil rouge* di tutta questa sezione.

A partire dalla terza redazione manoscritta la parte di testo sopra esaminata sarà ampiamente ridimensionata, in linea con l'abituale tendenza alla dissimulazione di rimandi troppo diretti alle esperienze personali. Questa versione della prima strofa appare già molto vicina a quella dell'edizione definitiva che così si presenta:

Per il dolore delle corsie malate
e di tutte le mura carcerarie
e dei campi spinati, dei forzati e dei loro guardiani,
e dei forni e delle Siberie e dei mattatoi
e delle marce e delle solitudini e delle intossicazioni e dei suicidi
e i sussulti della concezione
e il sapore dolciastro del seme e delle morti,
per il corpo innumerevole del dolore
loro e mio,
oggi io ributto la ragione, maestà
che nega l'ultima grazia,
e passo la mia domenica con la demenza.
O preghiera trafitta dell'elevazione,
io rivendico per me la colpa dell'offesa
nel corpo vile.
Stampami nella mente malcresciuta
la tua grazia. Io ti ricevo.²¹⁴

Il riferimento alla domenica, che giustifica anche il titolo definitivo, compare solo a partire dalla terza redazione manoscritta dove, utilizzando il linguaggio evangelico, Morante aveva raccontato una domenica desacralizzata: «O povera ospite perversa, nuda, e sfregiata / ricevo la tua grazia / che si nega agli ultimi, / e

²¹⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 31. Corsivo originario.

passerò la mia Domenica con la demenza».²¹⁵ Nella terza redazione sono degni di attenzione anche alcuni versi inseriti in un riquadro e poi scartati:

E ti lascio spiegare su di me
nel corpo vile nel corpo vile
la chimica dei misteri
dolorosi e
grandiosi.²¹⁶

«La chimica dei misteri / dolorosi e / gaudiosi» riporta alla mente i misteri del Rosario, cui la scrittrice allude nella già citata *Alibi*:

Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!
Come a sguardi inconsacrati le ostie sante,
comuni e spoglie sono per lui le mille vite.
Solo a chi ama il Diverso accende i suoi splendori
e gli si apre la casa dei due misteri:
il mistero doloroso e il mistero gaudioso.²¹⁷

Nella poesia del 1955 la rivelazione dei misteri passava attraverso la vicenda dell'amore per l'altro, unico atto in grado di consacrare un'esistenza comune. Nella *Sera domenicale*, invece, i misteri sono indotti chimicamente: il disincanto è irreversibile e l'esperienza del sacro artificiale e vuota. L'io lirico, «colpevole di tutti i mali del mondo» nelle prime redazioni, è ormai condannato e rivendica su di sé la colpa degli orrori vissuti dall'umanità tutta.²¹⁸

²¹⁵ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 13r.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ MORANTE Elsa, *Alibi*, cit., p. 49.

²¹⁸ Significativa la scelta del termine *offesa*, cui non è estraneo il ricordo della sfrontata azione di Ulisse che ha offeso Dio nel voler superare i limiti imposti.

Seconda strofa

La seconda strofa del componimento appare, nell'ultima versione della prima redazione manoscritta, in una forma già molto vicina alla definitiva:

Incomincia o piccola strage.
La nausea che sale il gelo dei polpastrelli l'agonia delle ossa
e la ridda delle astrazioni colorate
meravigliose nell'orrore della scarnificazione.
Sheerazade, pavonessa funesta, apre la sua ruota
di trafitture piume e flore subito pietrificate
dei colori contro natura
come le pietre puntute di un linciaggio
La gamma dell'illimitato
è un'altra miniera carceraria
più irrimediabile del limite
Di là da un'era glaciale la coscienza
si riaffaccia a intervalli col suo viso povero
La mescolanza dei regni della natura
scioglie le vene ad ondate
come il primo mestruo infantile
finché l'ultima linfa brucia. La vita carnale ti lascia.
La coscienza è una tignola che batte il buio micidiale
in cerca di un filo di sostanza. L'estate è morta.²¹⁹

La descrizione della fenomenologia del delirio nelle sue varie fasi (disgusto, freddo, dolore fisico, l'orrore delle visioni), oltre a richiamare alla memoria il «frammento saffico sulla patologia d'amore»,²²⁰ riecheggia una delle *Illuminations* di Rimbaud, *Matinée d'ivresse*, poi direttamente citata nella *Smania dello scandalo*:²²¹

²¹⁹ Vitt. Em. 1622/ Qd. I, c. 11r.

²²⁰ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 629, n. 17.

²²¹ Cfr. il Paragrafo 5 di questo capitolo.

Cela commença par quelques dégoûts et cela finit, – ne pouvant nous saisir sur le-champ de cette éternité, – cela fini par une débandade de parfums.

Rire des enfants, discrétion des esclaves, austérité des vierges, horreur des figures et des objets d'ici, sacrés soyez-vous par le souvenir de cette veille. Cela commençait par toute la rustrerie, voici que cela finit par des anges de flamme et de glace [...] Nous avons fois au poison. Nous savons donner notre vie toute entière tous les jours.²²²

Nel primo verso, la lezione «strage» viene scelta da Morante dopo aver scartato le varianti «morte» e «favola». Parola di grande densità semantica, attraversa tutto *Il mondo salvato* creando continuità fra le sue parti: da *Addio*, dove si contano due occorrenze, passando per *La serata a Colono* fino ad arrivare alla *Canzone degli F.P. e degli I.M.* È opportuno riflettere anche sulla variante espunta «favola» che anticipava la successiva immagine di Sheerazade. All'inizio Morante aveva previsto di inserire nel testo soltanto il riferimento a «un pavone trafitto», nell'antichità simbolo di resurrezione, per poi ampliare in seguito questi versi con l'allusione a Sheerazade, inserita nel margine del foglio. Sheerazade è la protagonista de *Le mille e una notte*: nel racconto favolistico, condannata a morte dal re di Persia Sahrigar, riesce a irretirlo con le sue storie e a salvarsi così la vita. La figura della leggendaria eroina persiana era già apparsa in una poesia di *Alibi*, a lei intitolata; qui il canto della poeta, cantastorie al pari di Sheerazade, poteva vincere la morte.

Il mio sposo celeste
(padrone dei miei respiri)
benigno ritarda per me la sentenza mortale:

²²² RIMBAUD Arthur, *Oeuvres*, cit., p. 268.

«La cosa cominciò con qualche nausea e finì, – non potendo impossessarci subito di quella eternità, – finì con un'ondata di profumi. Riso dei fanciulli, discrezione degli schiavi, austerità delle vergini, orrore dei volti e degli oggetti di qui, siate santificati dal ricordo di questa veglia. Era cominciata molto rozzamente, ecco che finisce con angeli di fiamma e di ghiaccio! [...] Abbiamo fede nel veleno. Sappiamo dare tutta la nostra vita ogni giorno» (ivi, p. 269).

Certamente Morante deve la sua descrizione dei fenomeni deliranti anche a Baudelaire. Aveva letto infatti *Le poème du haschisch* e, in particolare, la sezione su *Le théâtre de Séraphin*, come si evince dalle numerose tracce di lettura rinvenute nell'edizione delle *Oeuvres* di Baudelaire da lei posseduta (BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, a cura di Y.G. LE DANTEC, Paris, Gallimard, 1951).

perché fra le tante spose
io sola, unica io,
so con bellissime fiabe
consolare la notte.

Non è mio pregio, ma del cielo che mi fece fantastica
se degna io sono della grazia.²²³

La capacità rigenerativa delle doti affabulatorie di Sheerazade nella *Sera domenicale* perde la sua connotazione positiva: la pavonessa è definita «funesta», le sue piume sono trafitte e pietrificate. La poesia non ha più potere salvifico e anche l'evasione nell'altrove sensoriale è una «miniera carceraria».²²⁴ Nella seconda redazione, il verso «La vita carnale ti lascia» diventa «la febbre carnale si è consumata»:²²⁵ Morante sottolinea il dato della consunzione fisica conseguente all'assunzione di sostanze come vano antidoto alla sofferenza corporea. Coerentemente con questa tendenza ad accentuare la dimensione mortifera, a partire dalla successiva redazione le «astrazioni» saranno definite solo «meravigliose» e l'aggettivo «colorate» definitivamente rimosso.²²⁶

I versi successivi nella prima stesura manoscritta mostrano invece alcune differenze rispetto all'edizione a stampa:

Addio addio indirizzo umano, papi e battaglie bestiarie e numerazioni
Via della Scimmia, la Navona, Avenue Americas
addio misure direzioni cinque sensi. Addio ragione cara serva.
Chiudi, gli occhi, resta dall'altra parte, inferi o limbi non importa
piuttosto che rientrare nel tuo domicilio laido

²²³ MORANTE Elsa, *Alibi*, cit., p. 23.

²²⁴ A partire dalla seconda redazione, viene accolta a testo la lezione «legge carceraria» (*Vitt. Em.* 1622/ Qd. I, c. 14r).

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 14r.

dove ti schiacci fra le pareti bruttate dalle tele dipinte
 che si riconoscono stracci e polveri di Sindoni degradate
 le stanze sono ossari che si sfanno in un baluginare
 di piatti di lava deformati e contraffatti in bolle di plastica
 Il pavimento è un fango sanguinoso che ribolle.
 Unica presenza è lo specchio dove ti fissa con le occhiaie,
 una squama oscura ma pure intima prossima
 che nega anche l'assurda vicenda d'incarnazione o di scheletri
 strage e dissoluzione. Non tentare la scala
 rovinosa e putrefatta per te una salita di secoli
 e di sopra e di sotto c'è sempre l'inferno.
 Il cielo decaduto è una pestilenza cenciosa
 Il flauto mozartiano è un maligno salterello. Quintetto d'archi in sol minore mimica
 /burattinesca

di un'aritmetica triviale, che non significa nulla.
 Non chiamare madri morte amanti morti.
 Non c'è nessuno. Ancora più poveri
 di te loro non frequentano questa
 né altre dimensioni. Non rispondono a nessun nome.
 Nessun cielo può aprirsi.
 Non tentare la vista il tatto l'udito.
 Tu non sei nemmeno scheletro.²²⁷

I primi versi, riprendendo l'andamento litanico di *Addio*, sembrano continuare un dialogo interrotto, offrendo ulteriore espressione a quello «straziante desiderio di uscire dalla condizione umana, dallo spazio e dal tempo, percepiti come carcere e condanna» di cui, secondo Sgorlon, si sostanzia il poemetto iniziale.²²⁸

Da notare una variante soprascritta a «Chiudi gli occhi resta dall'altra parte», «Chiudi gli occhi, accecati per non vedere», che preannunciava l'accecamento di Edipo nella *Serata a Colono*. Qui la cecità non è infatti intesa, in accordo con il testo sofocleo, come una punizione per la colpa d'incesto, ma come una condanna che

²²⁷ Vitt. Em. 1622/ Qd. I, cc. 11r-12r.

²²⁸ SGORLON Carlo, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 94.

Edipo, al pari della poeta nel testo in esame, deve scontare. A partire dalla terza redazione manoscritta, la frase inserita a testo sarà «Rifugiati alla cieca dall'altra parte»:²²⁹ prigionieri delle loro illusioni, che esse siano «inferi o limbi non importa», l'io lirico e l'Edipo tragico sono ciechi di fronte alla realtà.

La scala viene inizialmente chiamata «salita», parola che ritorna nel verso successivo dove però Morante, per evitare la ripetizione, appunta in interlinea «itinerario». È interessante la lunga riflessione sugli aggettivi da affiancare a «scala»: «distrutta e rovinosa», «putrefatta», «marcita e rovinosa» sono solo alcune delle varianti prese in considerazione e poi cassate. Nella redazione finale si leggerà: «Non tentare / l'itinerario storpio e rovinoso della scala»,²³⁰ chiara ripresa dei versi di *Addio* («L'itinerario è lunatico, non c'è destinazione»)²³¹ L'immagine della scala ascensionale, oltre a rimandare alla scala cromatica dei Sufi di cui si è ampiamente trattato, ricorda anche l'episodio biblico del sogno del patriarca Giacobbe contenuto in *Genesi* 28:11-19.²³² Tuttavia, a differenza di quella biblica, la scala del testo in questione è storta e rovinosa come quella di Manuele in *Aracoeli* e non conduce in Paradiso perché «di sopra e di sotto c'è sempre l'inferno».²³³

Tutta questa parte subisce diverse riscritture e così appare nella redazione definitiva:

Addio addio recapiti e indirizzi papi bestiarci e numerazioni,
Via della Scimmia, la Navona, Avenue Americas.
Addio misure, direzioni, cinque sensi. Addio doveri Servi e diritti servi e giudizi servi.
Rifugiati alla cieca dall'altra parte, inferi o limbi non importa,
piuttosto che ritrovarti nel tuo domicilio laido

²²⁹ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 14r.

²³⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 32.

²³¹ *Ivi*, p. 10.

²³² «E vide in sogno una scala rizzata sulla terra, la cui cima toccava il cielo; gli angeli di Dio salivano e discendevano per essa».

²³³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 32.

dove ti schiacci fra le pareti bruttate dalle tele dipinte
che si riconoscono stracci e polveri di Sindoni degradate.
Il pavimento è un fango sanguinoso che ribolle
alle stanze, ossari che si sfanno, nell'ultimo baleno
di un piatto d'ottone deformato, dove i limoni
si gonfiano a bolle di plastica. E dallo specchio
ti fissa con le occhiaie polverose qualcosa di estraneo ma pure
prossimo intimo, squama oscura di qua da ogni incarnazione,
che nega anche lo scheletro e tutta la vicenda
delle genesi e delle epifanie
e dei sepolcri e delle pasque. Non tentare l'itinerario
storpio e rovinoso della scala, che per te è un'ascensione di secoli,
e di sopra e di sotto c'è sempre l'inferno.
Il cielo decaduto è la bassa tenda cenciosa
del lazzaretto terrestre. E il flauto mozartiano
è un saltarello maligno, che ti ribatte
fin dentro il bulbo dell'occhio la sua triviale mimica
di un'aritmetica ossessiva che non significa altro ...
Nessun cielo ulteriore si scopre. Non s'apre
il loto dei mille petali.
Tu sei tutta qui. E non c'è altro.
Assisti a questo. E cessa di chiamare
amanti morti, madri morte.
Denudati, più poveri ancora di te, loro non frequentano questa
né altre dimensioni. Ultima loro dimora
resta soltanto la tua memoria.²³⁴

La descrizione distopica degli effetti deformanti e dematerializzanti dello stupefacente è approfondita con l'aggiunta di nuove immagini che ancor meglio comunicano la crisi d'angoscia conseguente alle terrificanti allucinazioni su un mondo putrefatto e in deterioramento. Nella terza redazione, Morante aggiunge il particolare del «loto dei mille petali»,²³⁵ simbolo nella religione buddhista di

²³⁴ Ivi, pp. 32-33.

²³⁵ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 16r.

rigenerazione eterna; il fiore nella poesia però non si apre e diventa allusione a un regno ultraterreno che non può essere esperito, mentre il cielo è ridotto a «bassa tenda cenciosa del lazzaretto terrestre». Bardini, nel definire i termini della personale escatologia morantiana, scrive a proposito dell'insoddisfacente esperienza paradisiaca che emerge in questi versi:

Precoscienziali, tali paradisi possono soltanto essere perduti, per aleggiare fantasmaticamente nella memoria (proprio come i fantasmi dei morti trovano la loro ultima dimora nella memoria dei vivi).²³⁶

Sempre a partire dalla terza stesura manoscritta, compare infatti nel testo il luttuoso riferimento alle «matri morte»:²³⁷ l'«orfica ricerca dell'ombra amata»²³⁸ si rivela vana e è ancora possibile afferrarla solo nel ricordo che quotidianamente rinnova il dolore. Anche la consolazione offerta dall'arte è negata e la creazione ridotta a pura tecnica: il magico flauto mozartiano è definito «maligno salterello», in totale contrasto con l'iniziale scelta, nella prima redazione della *Mia bella cartolina*, di fare di Mozart un angelo custode o una guida per l'ascensione in Paradiso. I versi sul flauto vengono lungamente rielaborati per raggiungere la forma definitiva ed è in particolare significativa, per l'ulteriore richiamo ai caratteri della rappresentazione teatrale, una variante espunta nell'ultima stesura manoscritta: «E il flauto mozartiano è un saltarello maligno che ti ribatte / come un teatrino stereotipato / le sue figurazioni, mimica triviale».²³⁹

²³⁶ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., pp. 630-631.

²³⁷ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 16r.

²³⁸ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 628.

²³⁹ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 16r.

Terza strofa

Nella prima redazione così termina la lirica:

Per loro resta soltanto ultima dimora
la tua memoria corrotta che si sfoglia.
Tu sei stata l'ospedale dei pazzi, la caduta dell'angelo
dal tetto dell'ultimo grattacielo la vecchia ebrea
nell'ospedale cristiano con le mani in croce, viso indurito che non vuole più il vostro
/amore
troppo chiesto e sempre negato, non sa più che farsene.
Questa casa è piena di sangue
ma anche il sangue si farà polvere
con la venuta della sera.
Invoca invoca il ritorno dei tuoi poveri domani
e del corpo morituro. Rinasci alle forme e confidenze e cori arbitrari
della vista e degli orecchi usali per l'albero amaro dei nervi
Se hai fame, mangia. Nessuna rivelazione.
Ma nessun peccato
o poveri peccatori si può imputarvi.
Tutti assolti.
O mani carezze, odori della fame di vita.
Mangia ancora il cibo della strage.
Prima dell'amen
non c'è che la pazienza unica possibile redenzione.²⁴⁰

Una prima versione, più estesa, dei versi in apertura di strofa era: «La memoria è questa casa / piena di sangue, materia che si sfoglia / tu non sei Dio né gli angeli. / Sei l'ospedale dei lunatici». Già nella poesia *Narciso*,²⁴¹ datata al 1945, Morante

²⁴⁰ Vitt. Em. 1622/ Qd. I, c. 12r.

²⁴¹ Le prime tre strofe di questa poesia inedita, contenuta in un quaderno dal titolo *Narciso. Versi poesie e altre cose* molte delle quali rifiutate, sono state pubblicate per la prima volta da Garboli nel 2004; durante la giornata di studi organizzata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (20-21 novembre 2012), in occasione della mostra *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Ceracchini ha poi condiviso le due strofe conclusive (cfr. CERACCHINI

aveva utilizzato l'immagine di un precario edificio, in questo caso un luogo di culto, per meditare sulla labilità del ricordo: «La memoria / è una chiesa d'inganni: / le navate sono fumo / e fole gli altari».²⁴²

Molto interessante il verso «la caduta dell'angelo dal tetto dell'ultimo grattacielo», che diventa nella seconda redazione «il grido del bambino che precipita accecato dal male sacro»²⁴³ e poi infine «L'urlo del ragazzo che precipita accecato dal male sacro».²⁴⁴ La prima versione, con l'esplicito riferimento all'«ultimo grattacielo», sembra voler recuperare quei versi dedicati a Morrow, mai confluiti nel testo e ricordati nel precedente capitolo. La seconda versione, invece, preannuncia il *Grande Male* che colpirà Useppe nel successivo romanzo: «il grido del bambino» è l'urlo disperato dell'eterno *ragazzino* Morrow che sceglie di togliersi la vita, ma anche del piccolo figlio di Ida ucciso dall'epilessia, entrambi vittime innocenti della *Storia*.

Nel passaggio alla seconda redazione, si nota anche la presenza di alcuni versi in inchiostro rosso, probabilmente aggiunti in un secondo momento: «Nessuna rivelazione. Anche l'ordalia / è un arbitrio. Sola grazia è la pazienza / fino all'amen della consumazione». La stratificazione di inchiostri diversi è una costante del modo di procedere di Morante, che torna sui suoi quaderni in fasi successive «aggiungendo senza cancellare, riempiendo spazi lasciati vuoti, e trasformando di fatto i manoscritti in una sorta di palinsesti».²⁴⁵ In questo caso, anche se non troverà posto all'interno di questo testo nell'edizione definitiva, appare necessario riflettere sul termine «ordalia», che si ritrova qui per la prima volta, e ritornerà nella *Smania*

Silvia, «Tu sei la fiaba estrema»: le poesie di *Alibi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 20, 2013, pp. 73-98).

²⁴² MORANTE Elsa, *Alibi*, cit., p. 76.

²⁴³ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. I, c. 16r.

²⁴⁴ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 16r.

²⁴⁵ ZAGRA Giuliana, *La tela favolosa*, cit., p. 53.

dello scandalo²⁴⁶ e nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.* in riferimento a Simone Weil («Lo so / che per una ragazza partita all'ordalia della Croce»)²⁴⁷. Ma la parola *ordalia* fa pensare di nuovo alla *Storia*, più precisamente alla scena finale del delirio di Davide Segre all'osteria. Autoprocessatosi nel suo «tribunale interiore», Davide si condanna infine a morte; anche questa dolorosa ordalia è «un arbitrio» e nelle sue parole risuonano i versi della *Sera domenicale*:

E di continuo, nella veglia e nel sopore, si trovava coinvolto in un ridicolo **teatrino**, quasi un **surrogato** derisorio delle visioni che ancora di recente s'era augurato dalle droghe, e che da ultimo non s'aspettava più. Aveva, infatti, ormai salutato per sempre la speranza [...] di assistere a uno spiegamento di apparizioni celesti, che lo illudessero, provvisoriamente, di chi sa quale **rivelazione** o **grazia speciale**. Nel suo cervello, unica, chissà perché, **ritorna a battere**, come da un orologio, la parola ORDALIA. Lui si sforza di rammentare il significato: e si tratta, a quanto gli sembra, di una specie di giudizio divino rivelato attraverso una prova. A questo punto, crede di intendere che la sua *ordalia* sarebbe di rinunciare alle droghe di ogni qualità, compreso anche l'alcool, accettando il privilegio terribile della ragione [...]. Negli ultimi tempi, invero, gli era venuto il capriccio di trasformarsi in una specie di cavia umana; e adesso ride, chino sulla valigetta, pensando che, per darsi una qualche giustificazione, aveva forse presunto, perfino, che proprio queste esperienze *in corpo vile* fossero la sua ORDALIA.²⁴⁸

Per concludere il discorso sul componimento, si riportano gli ultimi versi come trasmessi dall'edizione Einaudi:

Memoria memoria, casa di pena
dove per cameroni e ballatoi deserti
un fragore di altoparlanti non cessa di ripetere
(il meccanismo s'è incantato) sempre il punto amaro
degli Elì Elì senza risposta. L'urlo del ragazzo
che precipita accecato dal male sacro.

²⁴⁶ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 117.

²⁴⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 139. Sulla questione si tornerà nei capitoli successivi.

²⁴⁸ MORANTE Elsa, *La Storia. Romanzo* (1974), Torino, Einaudi, 1980, pp. 607-613. Mio il grassetto.

Il giovane assassino che smania
nel folle dormitorio.

La mozza litania cristiana nel deposito
dell'ospedale, intorno alla vecchia ebrea morta
che scostò la croce con le sue manine deliranti.
SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE.

Questa casa è piena di sangue
ma il sangue stesso, tutti i sanguini, non sono che vapori larvali
conformi alla mente che li testimonia.

E quando per te venga l'ora del requiem, così sarà per quelle grida
La domenica sconsecrata ormai declina
le lune della peste sono già calanti
la siepe spinata rigermoglia, i tuoi sensi scampanano a cinque voci.
Riaffrèttati, riaffrèttati all'incontro dei tuoi poveri domani consueti
e del tuo solito corpo morituro.

E l'ora di cena. O fame di vita, nutriti
ancora alla sostanza quotidiana delle stragi.
Rinasci alle forme e confidenze e cori arbitrari
alla coscienza
alla salute
all'ordine delle date
al tuo posto.

Nessuna Rivelazione (Lo spettacolo, anche illegale,
dipende sempre dalla fabbrica collettiva degli arbitrii).
Nessun peccato (La macchina architettata per il supplizio
non ha colpa dei supplizi, o poveri peccatori).
E nessuna grazia speciale.
(Unica grazia comune è la pazienza
fino all'amen della consumazione).
Vattene contenta. Assolta, assoluta, benché recidiva.
Buona sera, buona sera.
Anche questa domenica è passata.²⁴⁹

La strofa è molto più lunga rispetto alle precedenti redazioni. Già a partire dalla seconda redazione, vengono aggiunti i versi «un fragore di altoparlanti non cessa

²⁴⁹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 31-32.

di ripetere / (il meccanismo s'è incantato) sempre il punto amaro / degli Elì Elì senza risposta». ²⁵⁰ «Elì Elì» è una citazione del Salmo 22 «Elì, Elì, lemà sabactàni» («Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»), che riporta le parole rivolte da Cristo in croce al padre. Tuttavia, potrebbe non essere estraneo a questi versi il gioco di parole sul nome Elisa/ Elsa: la memoria è ferma al «punto amaro» dell'abbandono («io sono il punto amaro delle oscillazioni / tra la luna e le maree»²⁵¹ si leggerà all'inizio della *Smania dello scandalo*) e nelle stanze ormai vuote risuona soltanto un nome chiamato invano.

La parte sulla madre, morta «senza i conforti» dell'amore e della religione, appare qui molto più asciutta rispetto alla prima redazione, dove centrale era l'idea di una pietà filiale sempre rifiutata («viso indurito che non vuole più il vostro amore / troppo chiesto e sempre negato, non sa più che farsene»). Nei versi della prima stesura manoscritta, Morante sembra recuperare un abbozzo di poesia, ritrovato tra le carte di *Addio*. Il frammento, intitolato *In morte di una vecchia ebrea*, è contenuto all'interno del primo quaderno e lascia supporre il progetto, mai portato a termine, di un componimento dedicato alla madre Irma Poggibonsi:

Tu disperatamente chiedevi amore.
Era una pazza, ridicola pretesa.
Che diavolo davi in cambio.²⁵²

Questi versi permettono di chiarire meglio le caratteristiche di una relazione sofferta e ambivalente, fondata su profondi e reciproci sensi di colpa, su cui può far luce anche una pagina di diario datata al 20 settembre 1952, dove Morante scrive:

²⁵⁰ Vitt. Em. 1622/ Qd. I, c. 17r.

²⁵¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 111.

²⁵² Vitt. Em. 1622/ Qd. I, c. 4r.

La maggioranza delle persone mi feriscono, ma non per colpa loro. Sono io, che sono vulnerabile. Ma il sospetto della *mia* colpa non se ne va. La *mia* colpa: non saper comunicare con gli altri, non capirli, non amarli abbastanza. La *mia* colpa: non essere mai amata.²⁵³

Ad accentuare la problematicità del rapporto con la madre concorre anche una questione religiosa. Irma Poggibonsi era infatti un'ebrea non praticante che aveva fatto convertire i figli al cristianesimo per proteggerli dallo stigma dell'appartenenza alla comunità giudaica. Marina Beer, nel riflettere sull'ereditarietà del legame traumatico con l'ebraismo, scrive:²⁵⁴

Il nodo nevralgico religione/redenzione che attraversa tutta la sua opera ha origine proprio in questa genealogia di "convertita" [...] È il nucleo doloroso che riecheggia netto nel commiato poetico da lei, proiezione di sé in un destino comune a entrambe.²⁵⁵

Le immagini pestilenziali che chiudono il componimento introducono il testo successivo. Sul finire della domenica «sconsacrata», il ritorno della poeta alla coscienza rivela tutta l'inconsistenza dell'esperienza di sregolatezza sensoriale: il tentativo di fuga nell'estasi allucinatoria non ha portato con sé «Nessuna

²⁵³ CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., p. LXIV.

²⁵⁴ Tiziana de Rogatis ha parlato, a tal proposito, di «Morante's own experience of Jewish trans-generational traumas and matrophobia» (DE ROGATIS Tiziana e WEHLING-GIORGI Katrin, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, in «Allegoria», XXIV, 83, pp. 169-183, 173). Sulla questione del trauma razziale vissuto da Morante e connesso alla «genealogia matrilineare ebraica» si cfr. anche DE ROGATIS Tiziana, *La Storia di Elsa Morante. Il grande romanzo della migrazione interna*, in EAD, *Homing/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023, pp. 75-100.

²⁵⁵ BEER Marina, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, in E. CARDINALE e G. ZAGRA (a cura di), «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2013, pp. 165-203, 165.

rivelazione»²⁵⁶ e alcun rimedio al dolore perché, come recita la *Dedica* in esergo all'*Isola di Arturo*, «fuori del limbo non v'è eliso».²⁵⁷

3. *La serata a Colono*

3.1 Osservazioni preliminari

Al centro del *Mondo salvato dai ragazzini* c'è un'inedita *pièce* teatrale che nasce come riscrittura delle tragedie sofoclee (principalmente *Edipo re*, *Edipo a Colono* e *Antigone*) e di tutte le «interpretazioni, esegesi, fraintendimenti, dilatazioni, che la memoria culturale ha depositato su quei miti antichi».²⁵⁸ Nella *Serata a Colono* Morante sceglie di recuperare un'opera postuma di Sofocle (401 a.C.), nella quale si mette in scena l'ultimo mito di Edipo, sempre stato piuttosto marginale nell'esegesi moderna. Elisa Donzelli sottolinea come già Pasolini nel 1967 costruiva il finale cinematografico del suo *Edipo re* ispirandosi all'*Edipo a Colono*, tragedia sofoclea con al centro «un malinconico ed anziano Edipo che sembra spesso essere caduto vittima delle sue stesse tragedie gemelle».²⁵⁹ In accordo con D'Angeli, mi sembra però che la ragione principale della scelta morantiana di un mito così eziologico possa risiedere nella «sua attenzione ai temi della memoria e della colpa». Tuttavia, se nel dramma sofocleo i crimini (parricidio e incesto) di Edipo sono esplicitamente dichiarati e compito del protagonista è tentare di sanare la «frattura memoriale e genealogica» derivata dalle sue azioni, nella *Serata* morantiana la colpa di Edipo non è associata ai gesti commessi, ma risiede nella *hybris* intellettuale, nell'esaltazione della

²⁵⁶ Alla fine dell'ultima redazione manoscritta la conclusione di questa strofa appariva quasi ironica con l'apostrofe rivolta a sé stessa in francese: «Au revoir, Madame. Buona sera buona sera» (*Vitt. Em.* 1622 / Qd. II, c. 17r).

²⁵⁷ MORANTE Elsa, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957.

²⁵⁸ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 121.

²⁵⁹ DONZELLI Elisa, *Edipo salvato da Antigone*. La serata a Colono di Elsa Morante, in K. CAPPELLINI e L. GERI (a cura di), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni editore, 2007, pp. 191-200, 192.

razionalità conoscitiva «come strumento privilegiato di ricerca concettuale e di rapporto con il mondo».²⁶⁰

Prima di scegliere come titolo *La serata a Colono* che, secondo Bardini, è un'indicazione filosofico-tematica del percorso dell'io poetico dall'«urlo del mattino»²⁶¹ di *Addio*, passando per la «sera domenicale» fino all'ultima «serata»,²⁶² Morante prende in considerazione varie possibilità. Oltre ai titoli *Mezzanotte sulla scalinata* e *Commedia nella Camera n. 6*, ricorrenti nelle prime stesure manoscritte,²⁶³ tra le carte si trovano altri esperimenti: «*La meravigliosa scala sibillina»; «La mente scaltra»; «La metamorfosi siciliana»; «*Musica scalante in sordina»; «Mezza estate in Sicilia di mattina»;²⁶⁴ «Commedia della Schizofrenia»; «La maschera di spine»; «Carnevale»; «Nella Camera Sanguigna»; «Commedia nella camera spinata», «La stanza incantata», «Nella camera spinata»; «Il cactus (commedia)».²⁶⁵ Le marcature grafiche, come sottolineato in precedenza, consentono di ricostruire la parola *mescalina*, alcaloide psichedelico.²⁶⁶ Il riferimento alla sostanza chimica, tuttavia, scompare nel titolo definitivo per essere inserito in quello della sezione successiva.

Il sottotitolo che Morante sceglie per questo testo, *Parodia*, è particolarmente interessante perché questo termine, come si è già ampiamente indagato, non rinvia a una rielaborazione comica del testo originale, ma etimologicamente segnala un «canto parallelo». Questo vocabolo compare già nell'*Isola di Arturo*: dopo aver sentito Stella apostrofare il padre con «Vattene Parodia!», il protagonista cerca sul vocabolario il significato del termine sconosciuto e qui legge «imitazione del verso

²⁶⁰ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 121.

²⁶¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 5.

²⁶² BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 647.

²⁶³ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, cc. 23r e 28r.

²⁶⁴ Ivi, allegato tra le cc. 1 e 2. Vd. Tavola 11.

²⁶⁵ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. V.4, cc. 102r-103r.

²⁶⁶ L'autrice stessa suggerisce questa lettura trascrivendo alcune delle lettere sottolineate: «Me cal».

altrui, nella quale ciò che in altri è serio si fa ridicolo, o comico, o grottesco».²⁶⁷ Ma nella *Serata a Colono*, sovrapponendo «due linguaggi e due scritture, entrambi ben visibili», Morante costruisce un esempio di «parodia seria»,²⁶⁸ un rifacimento persino «più tragico dell'originale»,²⁶⁹ la cui drammaticità è accentuata proprio dal doppio registro stilistico. Il termine *parodia* è anche utilizzato per indicare il canto d'ingresso del coro nella tragedia greca e proprio sul paradossale dialogo di Edipo con il Coro, un coro di matti che non hanno nulla a che vedere con i benpensanti della tragedia antica, si fonda l'originalità del testo morantiano.

La serata a Colono si apre con un *Antefatto* che racconta le vicende del giovane Edipo, condannato dai responsi di Apollo²⁷⁰ a «fuggire dalla famiglia putativa» e divenire parricida e incestuoso, fino al momento dell'arrivo a Colono, «ultima sua stazione predestinata [...] luogo consacrato alle Furie figlie della notte (dette anche le Eumenidi, cioè le Benigne)»,²⁷¹ dove giunge accompagnato dalla figlia Ninetta.²⁷²

Dopo l'*Antefatto*, molto fedele alle fonti, lo scenario si stravolge: la tragedia è ambientata «verso sera, in un dolce tiepido novembre, intorno all'anno 1960»²⁷³

²⁶⁷ MORANTE Elsa, *L'isola di Arturo*, cit., p. 353. Nella *Storia* il termine *parodia* tornerà in riferimento allo sdoppiamento di Davide durante il discorso all'osteria: «C'era un Davide Super-io, che segnava la marcia, e un altro Davide che ubbidiva, anche se perplesso, al caso, sui mezzi e sugli scopi. Quel tale Davide Super-Io doveva poi riaffacciarglisi, nel séguito dei suoi discorsi odierni, sotto forme variabili: talora come una spada fiammeggiante, talora come una *parodia*» (MORANTE Elsa, *La Storia*, cit., p. 565, mio il corsivo).

²⁶⁸ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 121.

²⁶⁹ SGORLON Carlo, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., pp. 95-96.

²⁷⁰ La scrittrice inserisce in epigrafe una citazione tratta dall'*Edipo re* «È da Lui, o amici, che mi vengono tutti i miei mali», che ben introduce la centralità del dio nella *pièce* (MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 39).

²⁷¹ Ivi, p. 37.

²⁷² Edipo si rivolge sempre alla figlia con il nome tragico, ma il vero nome della ragazzina è un nome pasoliniano, da borgata romana: Ninetta (cfr. MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 61 e 73). Nelle carte si legge anche il nome per intero con la classica storpiatura dialettale del cognome «Santoro Catarina di Andonio [e della fu Agnese]» (*Vitt. Em.* 1622 / Cart. III, c. 36r).

²⁷³ In alcuni fogli della Cartella III l'anno indicato è invece il 1965, più vicino alla stesura del libro (*Vitt. Em.* 1622 / Cart. III, cc. 49-50r).

nell'interno del policlinico di una città sudeuropea, in un corridoio attiguo al reparto Neuro-deliri, situato al pianoterra». ²⁷⁴ Si ricordi che il titolo di una delle stesure della seconda parte di *Addio* era *Halloway Sanatorium*, nome di un manicomio della Virginia chiuso nel 1980: la costruzione dell'ambiente immaginario in cui si muovono i personaggi del mito è dunque ispirata a un luogo reale e precede l'ideazione stessa della tragedia. Nella prima scena vediamo fare il suo ingresso Edipo, «legato con cinghie di contenzione» a una barella (sono gli anni precedenti alla legge Basaglia del 13 maggio 1978) e seguito da Antigone, «selvatica e tremante» ²⁷⁵ ragazzina. In uno degli abbozzi manoscritti, Morante ricorre all'espedito della «Cartella Clinica N. 978» per tratteggiare il profilo di Edipo: «Santoro Antonio di professione agricoltore detto anche l'abissino perché in gioventù si trasferì per alcuni anni nell'Impero etiope zoppica lievemente per malformazioni congenite di entrambi i piedi». ²⁷⁶ Nell'edizione definitiva, la scrittrice sceglie di conservare per Edipo solo il nome tragico e elenca le sue caratteristiche attraverso il referto medico letto da uno dei guardiani dell'ospedale. Qui riscrive il riferimento al colonialismo fascista in Etiopia («Emigrato/ Colonie lavoratore...agricolo...Sudamerica...Sottufficiale combattente/ Seconda Guerra Mondiale in Africa...») e precisa le patologie di quest'Edipo contemporaneo

²⁷⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 39. La descrizione della scena passa attraverso diverse rielaborazioni, alla c. 49r della Cartella III appare molto più dettagliata e vi compaiono moltissimi particolari che non figureranno nella redazione definitiva: «La cancellata di un vecchio ospedale all'incrocio di vie ai margini di un capoluogo di provincia del Sud. La prossimità della strada provinciale porta, in questo incrocio, un certo movimento, regolato da un vigile del traffico che si agita col suo fischiotto e la sua mazza fra i carretti, i muli, gli autoveicoli e le biciclette. Oltre la cancellata, di là da un giardinetto di povere palme e oleandri polverosi, sulla vecchia e sordida facciata dell'ospedale già qualche finestra s'illumina. È vicina la sera di un tiepido inverno meridionale, dell'anno 1965».

All'urlo di una sirena, seguito da un acuto fischio del vigile, il traffico si arresta per incanto. È in arrivo un furgone della Croce Rossa, che ferma davanti alla cancellata» (*Vitt. Em.* 1622 / Cart. III, c. 49r).

²⁷⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 40.

²⁷⁶ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. III, c. 11r.

(«sindrome delirante / paranoide... Psicosi tossica [...] / ricorso narcotici... tossicomania»²⁷⁷ etc.).

Su un foglio della Cartella III si trova un paragrafo (di cui non reca traccia l'edizione finale) intitolato *Avvertenza*, molto utile per comprendere i motivi sia dell'attualizzazione di un testo tradizionale, mediante la proiezione in uno spazio e in un tempo ben noti al lettore, che della sua trasposizione in forma di dialogo:

La commedia che qui segue non è “un prodotto della fantasia”; ma la trascrizione (fedele al massimo) di una serata reale, svoltasi anzi in un tempo e in uno spazio abbastanza recenti e prossimi. Si è preferito non citare né l'anno né il giorno né i veri nomi delle persone e dei luoghi anche se, da parte dei protagonisti, si era autorizzati invece a citarli, per motivi di discrezione e anche perché certi dati parevano superflui. Si è pure provveduto a ridurre i monologhi che pure, fatalmente, risulteranno eccessivi prolissi sopprimendo le ripetizioni, le chiacchiere senza senso, i molti suoni inarticolati ecc. Si è poi scelta la forma del dialogo, perché sembrava la più diretta e naturale non perché si presuma di classificare in qualche genere letterario questo curioso documento, che appartiene per sua natura piuttosto alla scienza medica, e alla cronaca nera. Quanto a certe apparenti incoerenze del dialogo, si spiegano evidentemente col fatto che Antigone, e gli altri interlocutori normali, rimangono refrattari ai fenomeni avvertiti da Edipo, e viceversa.²⁷⁸

Appare inoltre molto importante, per capire a fondo il significato di questa *pièce*, analizzare i numerosi appunti autografi rinvenuti nelle carte. Uno di questi, datato al «14 maggio '66», definisce i termini del dialogo tra Antigone e Edipo:

Antigone nel corso del dialogo deve dire gli enigmi della sfinge senza che Edipo se ne accorga. Antigone deve sapere smentire Edipo nel senso che la vita ogni giorno col suo mistero è al tempo stesso il simbolo del suo mistero e l'uomo non se ne accorge perché il suo stesso destino è questo cioè cecità sordità ecc. Ma come finisce? Sempre interrogativo.²⁷⁹

²⁷⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 47.

²⁷⁸ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. III, c. 8r.

²⁷⁹ *Ivi*, c. 3r. Vd. Tavola 15.

La cecità di Edipo non è capacità di veggenza come quella di Tiresia, l'indovino cieco della tragedia sofoclea, ma una forma di «corruzione, degradazione e infermità»,²⁸⁰ che lo rende incapace di vedere la realtà. All'interno del sistema morantiano se Antigone, nella sua inconsapevolezza da *idiotia*, è una dei *Felici pochi* e sa vedere perché ha, come si legge in una variante scartata, gli «occhi puerili della verità infantile»,²⁸¹ Edipo è «il Mondo, una follia che affonda le sue radici nella notte dei tempi» e «con la maggior parte degli uomini, il coro degli *Infelici molti*, [...] condivide il dolore della cecità».²⁸²

Un'altra chiave di lettura della tragedia proviene da un'annotazione che è datata al mese successivo rispetto alla precedente («Nuova ipotesi del giugno '66»):

Laio: i padri tentano di sopprimere i figli per evitare di essere soppressi (ragione delle guerre decretate sempre dai padri e consumate dai figli) a cominciare da Dio con Adamo ed Eva.

Legge: Edipo (l'uomo) non può decidere all'incrocio delle tre strade (conoscenza del bene e del male – orrore – contemplazione – vita vegetativa) se non si libera dal padre. Ma la sua liberazione è al tempo stesso suo delitto: che lo condanna alla generazione e quindi alla morte e nel tempo stesso alla continuazione perpetua della conoscenza [...]. Lo stesso enigma della sfinge in certo senso giustifica il delitto del fanciullo – liberarsi dal padre.²⁸³

Edipo, erede delle colpe dei Labdacidi contro gli dei, per liberarsi dalla legge patrilocale deve macchiarsi del delitto di Laio, come conferma anche l'enigma della sfinge. Ma l'assassinio non riscatta la sua colpa, che è quella di aver ricercato «la consapevolezza attraverso l'intelligenza».²⁸⁴

²⁸⁰ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 127.

²⁸¹ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 24r.

²⁸² DONZELLI Elisa, *Edipo salvato da Antigone*, cit., pp. 197-198.

²⁸³ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. III, c. 8v.

²⁸⁴ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 130.

Un'ultima annotazione degna di attenzione è relativa al linguaggio adottato dai vari personaggi della tragedia che, come si vedrà, è fondamentale per definirne la collocazione simbolica rispetto a Edipo:

Tutti i personaggi della Commedia si esprimono cantando piuttosto che un canto una specie di nenia, diversa nel tono a seconda delle persone e dei momenti. Quella di Antigone ha un sapore di recitazione scolastica: quella di Edipo, nei suoi lunghi monologhi (soprattutto nei passi più letterari e retorici) somiglia alle cantilene di cantastorie. Quella degli altri, in generale, ha un ritmo artificioso e automatico, come un materiale registrato su un magnetofono che ogni tanto si incanta.²⁸⁵

Nelle parole dei personaggi, che cantano con intonazione «una specie di nenia», si accavallano codici e registri espressivi diversi che, «lungi dall'amalgamarsi, si fronteggiano con stridore esacerbato»²⁸⁶ e riproducono l'entropia dei linguaggi nella società tecnologica.

3.2 Un complesso *iter* compositivo

Tra le carte del *Mondo salvato*, *La serata a Colono* conta il maggior numero di stesure, disseminate su moltissimi quaderni e cartelle, spesso interrotte o inframmezzate a altri testi. Per facilitare la leggibilità del percorso genetico, si propone un elenco schematico delle diverse fasi redazionali individuate. Tuttavia, essendo la stesura di questa parte così elaborata, appare poco utile tener conto di tutti i rifacimenti che spesso coinvolgono anche singole frasi. Si prenderanno perciò in considerazione solo alcune trasformazioni strutturali (cambiamenti nei personaggi, modifiche nella disposizione delle parti) o rilevanti interventi sul piano delle scelte formali e di contenuto.

²⁸⁵ Vitt. Em. 1622/ Cart. III, c. 51r.

²⁸⁶ ROSA Giovanna, *Elsa Morante*, cit., p. 103.

- A1 (Qd. II, c. 23r): abbozzo di una battuta di Antigone, poi cassato, con titolo *II Mezzanotte sulla scalinata / Commedia*.
- A2 (Qd. II, c. 24r): abbozzo sempre con stesso titolo e minime varianti.
- A3 (Qd. II, cc. 25r-27r): stesura con stesso titolo dei precedenti abbozzi con numerose correzioni e varianti.
- A4 (Qd. II, cc. 28r-36r): stesura manoscritta con titolo corretto in un secondo momento con inchiostro verde in *Commedia nella camera n. 6* e, tra quadre in alto a destra, in *Serata di Edipo a Colono*.
- A5 (Cart. III, cc. 22r-24r): abbozzo dattiloscritto che riporta alcune battute di Edipo e Antigone con correzioni a penna.
- A6 (Cart. III, cc. 39r-45r): tre stesure della canzone «OGGI DOMANI e IERI» contenuta nel monologo di Edipo.
- A7 (Qd. V, cc. 1r-21r): varie riscritture manoscritte con titolo *La Serata di Edipo a Colono ovvero Commedia nella camera n. 6*.
- A8 (Cart. III, cc. 76r-78r): stesura manoscritta con correzioni e varianti successiva alla precedente. Le carte, come si evince da confronto dei margini, sembrano essere state strappate dal quaderno V.
- A9 (Cart. III, cc. 1r-18r): materiali preparatori di diverso genere (appunti, elenchi di parole, citazioni da altri autori, slogan pubblicitari, frammenti di discorsi di guerra).
- D1 (Cart. III, cc. 109r-124r): stesure dattiloscritte con titolo *La Serata di Edipo a Colono ovvero Commedia nella Camera Numero Sei*.
- D2 (A.R.C. 52 I 4.3, cc. 78r-86r): stesura dattiloscritta con titolo *La Serata di Edipo a Colono ovvero Commedia nella Camera Numero Sei*.
- A10 (Qd. III, cc. 4r-49r): stesura della *Serata a Colono* ancora in stato di abbozzi (battute riscritte più volte). Vari appunti, es. citazioni da Dylan Thomas e Hölderlin (c. 4v, 8v, 29v, 31v).
- A11 (Cart. III, cc. 25r-33r): abbozzo del monologo di Edipo, probabilmente è la stesura cui si fa riferimento alla c. 34v del Qd III quando Morante annota «rifatto a parte».
- A12 (Cart. III, cc. 35r-38r): abbozzo del monologo di Antigone.
- A13 (Cart. III, cc. 46r-48r): sottotitolo *Commedia per voci cantanti*: lista dei personaggi, antefatto e descrizione della scena.
- A14 (Cart. III, cc. 49r-50r): stesura manoscritta con molte correzioni relativa all'antefatto dal titolo *La serata [di Antigone] a Colono*.

- M1 (Cart. III, cc. 51r-65r): parte iniziale della *pièce* in cui si legge il dialogo tra Antigone e i Guardiani, dal titolo *La serata a Colono. Commedia [o meglio monologo]*.
- D3 (Cart. III, cc. 151r-181r; 125r-150r; 182r-212r): tre stesure dattiloscritte, le seconde due copia carbone della prima, dal titolo *La serata di Edipo a Colono ovvero commedia nel Reparto n. 6* poi sostituito con titolo definitivo. Anche se Morante definisce questo testo «ancora provvisorio da sostituire con quello rifatto (ancora in lavorazione)» (c. 151r) in realtà il testo è molto vicino a quello definitivo.
- D4 (A.R.C. 52 I 4.3, cc. 27r-77r; 87r-114bis): due stesure dattiloscritte con poche correzioni.
- M2 (Cart. III, cc. 78r-107r e 128r-135r): stesura manoscritta che riprende alcune parti del dattiloscritto precedente dal titolo *La serata a Colono. Commedia* (c. 78r). Compare il personaggio della Suora e ci sono diverse note. Alla c. 92r annotazione «*qui segue pagina acclusa segnato fino a [entra il dottore]», con riferimento alla c. 128r della Cart. III. Ancora nota alla c. 101r «come da pag 23ter segnato 3] * e poi seguendo nelle pagine fino a pag. 24e segnato *» che rimanda alle carte 129r-135r della Cartella III, da lei numerate a mano da 23ter a 24e e relative al monologo di Edipo.
- A15 (Cart. III, cc. 20r-21r): poche battute relative al dialogo tra Antigone e la Suora.
- A16 (Cart. III, cc. 213r-221r): ancora frammenti dello stesso dialogo dattiloscritti.
- A17 (Cart. III, cc. 222r-267r): frammenti dattiloscritti e manoscritti di diverse parti con alcune correzioni.
- D3 (Cart. VI/a, cc. 22r-71r): fase dattiloscritta con correzioni che presenta alla c. 21r il titolo *La serata a Colono. Parodia a penna*.
- B1 (Cart. VI/c, cc. 6r-15r): bozze di stampa parziali con alcune note tipografiche.
- B2 (Cart. VI/b, cc. 24r-87r): bozze di stampa definitive senza interventi.

Le prime cinque fasi allo stadio di abbozzo hanno tutte lo stesso nucleo tematico di base: Antigone che si rivolge al padre supplicandolo di trovare un riparo prima del sopraggiungere della notte. L'ambientazione è diversa rispetto a quella definitiva: i due protagonisti non sono nel reparto di un ospedale ma in una città straniera davanti a una «scalinata», da cui il titolo *Mezzanotte sulla scalinata*:

Antigone

O padre, senti qua come pesa l'aria? Il cielo è tutto nero. Lo scirocco va
/ammassando le nubi

sempre più basse. Cerchiamo qualche riparo da questa notte autunnale
Sospendi la tua caccia, padre mio! oramai anche gli animali, buoni o feroci, si sono
/rintanati, padre mio Credi ai miei occhi
sinceri. Sono già molte ore
che è scesa la notte.

Edipo

È sempre giorno fisso. Siamo catturati dentro il reticolato rovente di questo sole
di fili di ferro spinato. Non sarà mai notte finché la mia caccia non è conclusa.

Antigone

Lo so che sono piccola ancora, di appena quattordici anni [e ignorante]
ma credimi o padre mio. Quella bestia [meravigliosa] e straniera
che tu rincorri non si può ritrovare per queste strade.²⁸⁷

Probabilmente in questa prima fase Morante, mettendo in scena un Edipo realmente perseguitato dal dio, voleva rimanere più vicina al modello sofocleo. Questo elemento rimarrà nella versione definitiva, ma Febo sarà da intendersi come ragione: il culto solare del dio della conoscenza²⁸⁸ diventerà metafora della colpa di Edipo che, nel suo delirio, immaginerà di essere inseguito e deriso da Apollo.

Una versione di questa parte più ampia reca il titolo *Commedia nella camera n. 6* che viene fatto precedere, in un secondo momento, dall'annotazione con inchiostro «[Serata di Edipo a Colono ovvero]». Il titolo lascia già supporre il cambiamento di scenario:

Antigone

Senti come pesa, il vento? È scirocco d'autunno che porta i temporali di ritorno
La massa delle nuvole s'è abbassata, e nasconde tutte le stelle. Non se ne vede più
/nemmeno una.

Cerchiamo un qualche riparo per il resto della nottata, o padre mio!

Riposati per un poco della tua caccia. Ormai gli animali, feroci o buoni, si sono ritirati

²⁸⁷ Vitt. Em. 1622/ Qd. II, c. 24r.

²⁸⁸ Alla c. 30v Morante specifica: «Egitto Ra, il principio solare».

/anche loro per dormire. Credi ai miei
occhi sinceri: già da molte ore, è venuta la notte.

Edipo

È sempre giorno fisso. Non c'è riparo da questo sole di fili di ferro spinato.
È sempre mezzogiorno, l'ora degli spettri, che bloccano [tutti i] reticolati. Siamo presi.
Non farà mai notte finché la mia caccia non è conclusa.

Antigone

Lo so che sono ancora piccola, di appena tredici anni, e i miei pensieri contano poco.
Eppure credimi se te lo dico, padre mio. Quella bestia meravigliosa e straniera
che tu rincorri, non si può ritrovare per queste strade.

Edipo

Eccolo! È passato di qua! Sono già due volte! Era lui! il delitto, l'ardito e matto
/caprettino selvatico che ha due
croci in fronte. Il mio venado celeste senza cresima. È scomparso saltando
dietro quei rovi che non cessano mai di stridere al movimento
delle bisce e delle lucertole. In questa sassaia, col crescere di quest'afa calura meridiana,
i rettili figliano a migliaia...

Antigone

Là non ci sono rovi.
C'è un palazzo di molti piani, col portone chiuso.
E le finestre quasi tutte spente.
Ecco, un'altra adesso se ne è spenta.
Alle finestre ci sono delle bandiere, che il vento sbatte.
E il ronzio che si sente adesso, è la pioggia che incomincia a cadere.
Qui c'è una tettoia, fermiamoci Riparati qui dalla pioggia, padre mio.

Edipo

Che cosa è questo muro obliquo tutto strisciato di macchie? Il contagio si sparge,
/senza potersi più arrestare fra queste rovine smisurate
Si sente piangere, dietro questo muro.

Antigone

No, padre mio, questo non è un muro, ma una grande scalinata di marmi
e in cima c'è una casa bellissima, forse sacra. Qua non c'è nessuna rovina.
Quello che tu vedi, non è niente. È solo la febbre

delle tue ferite aperte.

Adesso, io raccolgo nelle mani un poco di pioggia
per rinfrescare i tuoi poveri occhi mutilati.

Edipo

Dove siamo?

Antigone

Siamo seduti su una scalinata magnifica, in qualche città forestiera,
sotto la tettoia di un chiosco, dove di giorno
dev'esserci una rivendita di fiori.

Davanti a noi c'è una piazza dove s'aprono tante strade

Tutte in una luminaria con botteghe, e veicoli, e statue... Per quanto l'ora sia tarda
c'è ancora gente che va in gito per i suoi traffici notturni
e sale e scende per la scalinata. E si parlano fra di loro
con parole ch'io non capisco.²⁸⁹

Nell'ultimo verso è contenuta tutta l'estraneità culturale della ragazzina analfabeta, finita in un luogo dove le persone parlano usando parole incomprensibili. Ad accentuare ancora maggiormente il senso di alienazione che prova Antigone di fronte a una realtà sconosciuta si legga una variante del verso iniziale di questa battuta che recitava: «Siamo seduti su una scalinata magnifica, in una città forestiera / che per l'ignoranza mia non posso riconoscere». Così prosegue il dialogo tra padre e figlia:

Edipo

Sono tutti spettri.

Se fossero viventi, si fermerebbero a fissarci, impauriti
dalla nostra coppia strana [a vedersi]:

un [corpo] vecchio, [col corpo] devastato da miserie vergognose
che invece degli occhi ha due coaguli di sangue,
accompagnato da una zingarella [senza scarpe ai piedi] ...

²⁸⁹ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, cc. 28r-30r.

Antigone

Sì, veramente, nessuno pare accorgersi di noi due.²⁹⁰

Passando attraverso varie revisioni, questa parte viene totalmente rielaborata e così si legge nella redazione definitiva:

EDIPO

Dove siamo?

ANTIGONE (*con voce spaurita e cantilenante*)

Siamo

sotto a un bel chioschetto di piante pa'

dentro a una bella piazza forestiera che mica lo so come sia chiamata che è forestiera

e qua questa piazza è formata tutta di bei giardini che alle sere adesso

è tutta una grande luminaria con le giostre e le orchestre e gli indovini e i carretti!

e tutte cose! e ci sta pure un teatrino di pupazzi come giù a Pescheria

e pure le montagne russe con le auto elettriche di tanti colori

e ci sta pure la lotteria con le stazioni dei premi e ci sta una folla di gente

che compra tutte cose e passa e ripassa e discorre con la famiglia

e s'attruppa e scherza con l'amichi e si diverte

e va e viene.²⁹¹

La descrizione della piazza in festa di una città del meridione ricorda quella di *Menzogna e sortilegio*²⁹² e, a conferma del legame, in uno dei primi abbozzi il teatrino di marionette doveva somigliare a quello che si trova «giù a Palermo».²⁹³

Il dialogo tra Antigone e Edipo nella redazione finale viene inframmezzato dal brusio del Coro, «vocio di chiacchiericci superstiziosi e allucinatori»²⁹⁴ privo di consequenzialità logico-sintattica. Per facilitare lo sviluppo del discorso, non ci si

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 62.

²⁹² MORANTE Elsa, *Menzogna e sortilegio* (1948), Torino, Einaudi, 1994, p. 613.

²⁹³ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. V, c. 3r.

²⁹⁴ DONZELLI Elisa, *Edipo salvato da Antigone*, cit., p. 195.

soffermerà qui sulle strategie di costruzione degli interventi del Coro, *pastiche* di modelli estremamente diversi e giustapposti con effetti talora dissonanti, e se rimanda la trattazione al prossimo Capitolo. Dopo l'ingresso del Coro, il dialogo continua:

EDIPO (*trasognato, dondolando la testa*)

Sono tutti spettri. Se fossero viventi
si fermerebbero a fissarci, spaventati
da questa coppia esotica, così strana da vedere:
un vecchio accattone, ammasso di miserie infami,
che invece d'occhi ha due coaguli di sangue,
accompagnato da una zingarella semibarbara e di pelle scura come lui
povera guaglioncella malcresciuta per colpa della sua nascita,
che in faccia ha i segni dolci e scostanti delle creature
di mente un poco tardiva ...

ANTIGONE

... sí veramente che qua pare come
se nessuno se n'accorgesse di noialtri due! Passano di prescia senza fermarsi
s'affacciano un momento dall'uscio e si ritirano
come se la stanza fosse vuota ...²⁹⁵

Le indicazioni di regia, aggiunte da Morante in corrispondenza delle battute di Antigone e di suo padre, contribuiscono ad accentuare quella «teatralizzazione del narrativo»²⁹⁶ che, come ha illustrato Elena Porciani, pur attraversando tutte le opere, trova in questo testo una sua speciale realizzazione. Accanto alla colpa di Edipo, si accenna in questi versi anche alla colpa di Antigone: la nascita. Figura patetica che «non commette alcuna colpa ma è figlia della colpa»,²⁹⁷ sceglie di portare il fardello di quella paterna in virtù di un amore puro e totalizzante che la rende subalterna al

²⁹⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 62-63.

²⁹⁶ PORCIANI Elena, *Uscire dalla camera dei cliché. La critica su Elsa Morante nel centenario dell'autrice*, in «Le parole e le cose», 25 novembre 2015; <https://www.leparoleelecose.it/?p=21199>.

²⁹⁷ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 135.

volere di Edipo. Inizia a questo punto il lungo discorso di Edipo, una delle parti più note della *Serata a Colono*. Per la sua funzione nevralgica nel mettere in evidenza i cardini del pensiero filosofico morantiano e per il complesso lavoro redazionale che la investe, si ritiene opportuno riflettere sull'evoluzione di questa porzione di testo dandone la trascrizione quasi integrale di alcune parti. L'intervento di Edipo, che nella redazione finale si presenterà piuttosto come un monologo interrotto dai commenti di un coro non dialogante con il personaggio, in una sua prima versione si presenta sotto forma di colloquio con Antigone:

Edipo

Il cervello è una macchina furba e idiota, che gli dei ci hanno fabbricato studiandola apposta

per escluderci dai loro spettacoli reali, e divertirsi dei nostri equivoci.

Solo quando la macchina è guasta, nella febbre, nell'agonia, noi cominciamo a distinguere un filo dello scenario proibito.

Negli spasimi della mia cecità corrotta,

io vedo qualcosa che si nega alle pupille intatte, alla salute innocente.

Antigone [osserva qualcosa di fantastico nella città che la esalta]

Come ti senti, adesso, padre mio? Le tue ferite non ti fanno più tanto male?

Vuoi che te la bagni ancora con l'acqua della pioggia?

Edipo

Le Tebi e le Gerusalemme già sepolte non sono ancora sorte
e quelle nuove che sorgono sono già delle rovine.

Il Calvario cristiano precede la caduta dei Giganti e gli olimpi e gli elisi

ma pure li segue nel tempo stesso. La morte nascita morte resurrezione nascita morte
/resurrezione nascita

cavalli che si rincorrono per il giro di una pista

sempre intorno allo stesso centro

è un motto senza punti né virgole

intorno il raggio di una ruota

senza punti né virgole a caratteri uguali

questo motto è stampato lungo il cerchio d'una ruota.

Ma la mente inchiodata alla sua frammentaria misura lineare

vaneggia come il maniaco che nel percorrere avanti e indietro la sua corsia crede di viaggiare alla scoperta di regioni inesplorate.
E intanto, tutto questo frastuono di lingue diverse, tutte le altre voci che parlano insieme.

Antigone

È la pioggia che aumenta, e scende giù per i gradini come una cascata.
Non passa quasi più nessuno, nella piazza.

Edipo

Nel seme della mia nascita c'era la morte di Laio, ma nel seme della nascita di Laio c'era la mia morte, e io sono la morte di Giocasta ma per causa di Giocasta sono nato all'assassinio, e alla mia morte. È tutta e nessuno può dire se la mia morte è una conseguenza della nascita di Giocasta o se /piuttosto la mia nascita della sua morte una filastrocca insensata, una commedia della follia
Ma pure, l'infamia della loro morte è mia, il pianto della loro morte è mio. Io non assisto /al dolore di un tale Edipo, io sono quel dolore.

Antigone

Non soffrire devi più soffrire questo dolore, padre mio. Loro sono morti, come noi pure moriremo un giorno. Chi piange per i morti, fa come un ragazzo che piange perché i suoi fratelli sono andati a dormire di prima sera, mentre lui non ha ancora sonno, e andrà a dormire più, tardi.
Io, pure se sono nata per dover morire sono contenta d'esser nata. Chi ti farebbe compagnia accompagnerebbe, s'io non fossi nata?
Io sono qua vicino a te, e non ti lascio, padre mio.

Antigone

La pioggia aumenta; scroscia giù per i gradini come una cascata. Non c'è più nessuno in giro.

Edipo

Io solo, trascinato da un dolore impossibile e furioso intorno alla pista delle dimensioni multiple sulla ruota mulinante delle generazioni,

vedo tutte le città sorgere e crollare nello stesso punto,
e le architetture trasmutarsi l'una nell'altra come attraverso le nausee di un ubriaco
e sangui e pollini mescolati, e le folle accoppiarsi e ballare e affaccendarsi
sulla terra medesima che ricopre le polveri dei loro corpi,
mentre questi già si ricompongono scheletri e si rivestono di carne vesti e capigliature
e nell'atto stesso che si ridisfanno in polvere. Vedo le barche dei rematori
nelle correnti verdi della steppa in combustione, e i cadaveri dei delfini
sulle lave dei vulcani emersi, e le foreste bagnate di linfe di linfe di semi e di umori
cavalcare in fuga le rocce desertiche in un frastuono di lingue, e di cantieri e di
demolizioni
che ha l'orrore dei numeri negativi, tornado di qua dal silenzio.
Ma il punto del dolore continuo che per l'asse dei miei tendini strappati
m'inchioda al centro della ruota
è sempre là, uno, sempre uguale lo stesso:
la città appestata
e l'ignoranza della colpa
l'assassino del padre
lo sposalizio incestuoso
e
la rissa fratricida
e
la morte della madre
vendicata sopra se stessi
la caccia affannosa tardiva
della primizia eterna dell'animale favoloso e segnato
[alla benedizione o maledizione]

Antigone

[Le campane suonano. Forse, è festa qui stanotte.]

Edipo

La città della peste.

Controllata dalla funerea ruffiana col trucco degli enigmi irrisori
che manovra la rete degli oracoli obliqui e degli alibi
per la necessità prestabilita
del primo delitto naturale sicario del destino
e delle nozze incestuose funerarie
e dell'inguaribile addio dai morti.
O Maia! O Maia!

Adesso, io non so se questa scena del mio male
sia memoria di qualcosa che ho già visto
o presagio di qualcosa che ancora devo vedere.²⁹⁸

Già da questa prima forma del monologo, ancora disorganica e non del tutto strutturata, emerge il nucleo tematico fondamentale: l'idea dell'eterno ritorno che in Morante deriva probabilmente dalla lettura delle numerose opere di Mircea Eliade, storico delle religioni e filosofo rumeno, conservate nella sua biblioteca.²⁹⁹ Bardini nota come Eliade sia il teorico del Novecento che, dopo Nietzsche, maggiormente riprende tale concetto dalle antiche religioni orientali e nella cultura greca, facendone un' «elemento essenziale della sua ambigua visione tradizionalistica e nostalgica».³⁰⁰ Il motivo nostalgico non sembra però emergere dalle parole di Edipo che anzi, a causa della ciclicità cosmica, «trascinato da un dolore impossibile e furioso» gira infinitamente sulla «ruota mulinante delle generazioni». La temporalità del discorso di Edipo rifiuta la consequenzialità lineare e progressiva: è una temporalità mitico-rituale nella quale passato, presente e futuro si sovrappongono e si confondono in un unico punto di dolore. Morti, nascite e resurrezioni sono «cavalli che si rincorrono per il giro di una pista», in un moto circolare e perpetuo. È interessante, in questo punto del testo, notare la variante «circo» per «giro». Sono i «cavalli del circo illusionista», come precisato da un appunto contenuto nel verso di una delle carte: «Sempre intorno alla stessa pista circolare si rincorrono i cavalli del circo illusionista».³⁰¹ L'idea del circo, metafora dell'«eterno ritorno dell'uguale»,³⁰² tornerà poi nel discorso di Davide Segre

²⁹⁸ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, cc. 31r-35r.

²⁹⁹ La scrittrice romana possiede diversi volumi di Mircea Eliade, tutti fittamente annotati e sottolineati (cfr. Appendice II), tra questi *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1966.

³⁰⁰ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 647.

³⁰¹ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. III, c. 30v.

³⁰² BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 648.

all'osteria: qui Morante reimpiega l'immagine dei «tanti cavalli che si rincorrono intorno a una pista circolare, ripassando sempre sugli stessi punti»³⁰³ a significare i diversi argomenti del vaneggiamento del personaggio della *Storia*, tutti apparentemente irrelati ma ruotanti sempre attorno ai medesimi concetti. Interessanti, in questa stesura, sono anche le varianti (poi cassate) annotate in corrispondenza della lezione «le barche dei rematori»: «le isole come delfini», «i delfini saltare», «i pesci guizzare». Queste immagini evocano paesaggi marini e isolani, poi recuperati nella *Smania dello scandalo*. Si noti anche, negli ultimi versi, un'altra variante appuntata in interlinea in corrispondenza dell'espressione «scena del mio male»: «punto amaro della nostra scena [identica] [monotona]». Il sintagma espunto «punto amaro» sarà poi posto in apertura dell'ultima sezione della *Commedia chimica* («io sono il punto amaro dell'oscillazione / fra la luna e le maree»³⁰⁴).

In questa prima stesura il monologo così prosegue:

Non so se la peste sia conseguenza dell'infamia o la causa o un suo sogno
Né se Laio sia la colpa di Edipo o Edipo la colpa di Laio o se Giocasta sia la loro colpa
né se questa vecchiaia che qui piange sia l'uno o l'altra di loro o entrambi o tutti gli altri
ogni antenato, e ogni ascendenza
Forse io sono il luogo cieco e fisso di tutte le rotazioni temporali
e devo rispondere di tutte le colpe.
È vero che questo teatro di mezzogiorno accecante e di persecuzione
che mi fa mulinare nei suoi giri ininterrotti
forse non è che una fabbrica illusionistica dell'insania senile
e in realtà davanti a me non c'è che un ghirigoro senza senso
disegnato su un muro di ospedale da un alienato
E il dolore è mio. [È il mio corpo è la mia mente]
Ma la certezza del dolore
È qui

³⁰³ MORANTE Elsa, *La Storia*, cit., p. 562.

³⁰⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 111.

Il dolore è mio
Io non sono uno che assiste al dolore disperato di Edipo.
Sono io, questo dolore.³⁰⁵

Edipo non è testimone del dolore: è incarnazione «del dolore umano cosciente a sé stesso e al proprio destino»,³⁰⁶ un dolore al tempo stesso individuale e cosmico. La lacerante coscienza del dolore è pienamente espressa nel verso «E il dolore è mio [È il mio corpo è la mia mente]». La frase tra parentesi quadre, che scomparirà nelle successive redazioni, esplicitava la matrice spinoziana del pensiero di Morante per la quale, come osserva Bardini, «l'uomo è [...] unità sostanziale di corpo, memoria e coscienza».³⁰⁷

Già in A7 la prima parte del monologo comincia ad avere un aspetto molto vicino a quello definitivo:³⁰⁸

... OGGI DOMANI e IERI sono tre cavalli che si rincorrono
intorno alla pista d'un circo.
Le Tebi e Gerusalemmi già sepolte non sono ancora esistite
mentre Polis e City sono già confuse nei ruderi di una mitologia comune
(sempre arbitraria e provvisoria)
e allo stesso modo
(per insistere su questa metafora generica e a buon mercato, secondo il solito, come
/sono universalmente tutti i discorsi dei vocabolari possibili
Il Calvario cristiano precede le Torri dei giganti e le Sodome e gli Olimpi e gli Elisi
ma tuttavia li segue nella medesima giostra.
Non c'è un inizio né una chiusa né un ordine di periodi, come vorrebbero le scritture
della logica sintattica.
E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA
questo motto così ripetuto a caratteri uguali senza virgole né punti

³⁰⁵ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, cc. 35r-36r.

³⁰⁶ BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema*, cit., p. 175.

³⁰⁷ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 632.

³⁰⁸ Non sono qui riportate, perché non significative ai fini del discorso sul monologo di Edipo, le battute di Antigone inframmezzate alle parole del padre.

è stampato lungo il cerchio d'una ruota.
 Ma la mente, stretta nella sua frammentaria misura lineare,
 si fabbrica le sue geografie e le sue storie
 come un folle coatto, che nel percorrere avanti e indietro la sua corsia,
 crede di viaggiare alla scoperta di regioni inesplorate.
 [...]

Io solo, trascinato da un dolore impossibile e furioso
 intorno alla pista delle dimensioni multiple
 sulla ruota mulinante delle generazioni,
 vedo tutte le città sorgere e crollare nello stesso punto,
 e le architetture trasmutarsi come alle nausee d'un ubriaco,
 e sangui e pollini mescolati, e le folle accoppiarsi e ballare e affaccendarsi
 sulla terra medesima che ricopre le polveri dei loro corpi,
 mentre queste già si ricompongono a scheletri, e si rivestono di carne e capigliature
 e armature e merletti
 nell'atto stesso che intanto si ridisfanno in polvere. Vedo le barche dei rematori
 sulle correnti fredde e verdi della steppa in combustione,
 e le pinne delle faune marine battere a miriadi fra le lave incendiate
 dei vulcani emersi. E le foreste bagnate di linfe di semi e di umori
 cavalcare fuggendo le terrazze dei grattacieli di vetro.
 Dentro un frastuono di lingue e cantieri e demolizioni
 che ha l'orrore dei numeri negativi, tornado di qua dal silenzio.
 Ma il punto del dolore continuo che per le corde dei tendini strappati
 m'inchioda al centro della ruota,
 è sempre là, uno, sempre lo stesso:
 LA CITTÀ DELLA PESTE.³⁰⁹

Risulta ancor più chiaro da questa stesura che, come ha notato Giovanna Rosa, il discorso di Edipo «s'affida alle cadenze monodiche di inni epici e religiosi»³¹⁰ che gli conferiscono un andamento enfatico e concitato. Nel passaggio alla redazione finale i primi versi subiscono delle trasformazioni:

³⁰⁹ Vitt. Em. 1622/ Qd. V, cc. 8r, 8v, 10r, 11r.

³¹⁰ ROSA Giovanna, *Elsa Morante*, cit., p. 100.

EDIPO (*ha un sospiro profondo - e dondola la lesta a ritmo, cominciando a CANTARE con un'aria di teatralità e con voce monotona di melopea, come in certe «veglie» di villaggio*)

... OGGI DOMANI e IERI sono tre cavalli che si rincorrono

Intorno alla pista d'un circo.

La vicenda intera è sempre in atto nell'alone vertiginoso

ordine fisso e mutante sempre in una fuga all'inverso E qui e lí e nowhere adesso

/nell'eterno e nel mai

Tebi e Gerusalemme già sepolte s'affacciano appena

nascenti sull'attimo che Polis e City, in fondo alla caduta dei millenniluci,

già si sono fuse in un unico fantasma variante

come la doppia Algol demonio del cielo.³¹¹

Nell'ultima redazione vengono aggiunti anche alcuni versi fortemente immaginifici:

fra le lave incendiate dei vulcani emersi – e le foreste bagnate di linfe e semi e umori
che cavalcano scapigliate

la sierra dei grattacieli di vetro – e le comete dei Magi

che corrono sulla rotta delle navi lunari

confuse in un pulviscolo di galassie

e di Hiroshime – tutto in perpetuo.³¹²

Il risultato è uno slargarsi della già complessa dimensione temporale del discorso di Edipo attraverso chiari riferimenti a tragici luoghi della contemporaneità sovrapposti a scenari onirici e remoti. La sostituzione del termine «terrazze» («le terrazze dei grattacieli di vetro») con «sierra» sembra inoltre avere la funzione di dissimulare un ulteriore riferimento alle condizioni del suicidio di Morrow.

Tornando alle carte manoscritte, così si presenta qui il seguito del monologo:

Sotto la guardia della ruffiana sepolcrale

³¹¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 64.

³¹² Ivi, p. 66.

che adescando col suo trucco degli enigmi irrisori
manovra la rete degli oracoli obliqui e degli alibi vacillanti
intorno ai sicari del destino.

Per la necessità preordinata che incatena il primo delitto naturale
alle nozze contaminate dalla propria infamia
e all'inguaribile addio dai morti.

Oh Maia! oh Maria!

Adesso io non so più se questa scena identica del mio male
sia ricordo di qualcosa che ho già visto
o presagio di qualcosa che devo ancora vedere.

Non so se la peste sia conseguenza dell'infamia o sua causa o suo pretesto o un suo
/sogno

Non so se Laio sia la colpa di Edipo o Edipo la colpa di Laio o se Giocasta sia la loro
/colpa

né se questa vecchiaia che lui piange sia l'uno o l'altro di loro oppure la madre, o tutti
/loro o tutti gli altri

Forse, io sono il corpo d'ogni antenato e d'ogni progenitura
il luogo cieco e fisso di tutte le rotazioni temporali
e di tutte le contaminazioni.

È vero che questo teatro maligno di mezzogiorno
che mi fa mulinare nella sua girandola ininterrotta

forse non è che una fabbrica illusionista dell'insania senile
e in realtà davanti a me io non ho che un ghirigoro senza senso
disegnato su un muro d'ospedale da un alienato.

Forse anche lo spettacolo dei morti è commedia, gioco di luci.

Però il dolore è certo.

È la mia presenza qui.

È mio.

Io non sono uno che assiste al dolore di un Edipo.

Sono io, questo dolore.

[...]

SOPRAVVIVERE A TUTTI,

è la pena già scritta

contro chi è tutto il male: e quello, io sono.

Per la mia colpa d'esser nato, io dovrò portare il lutto
di tutti i nati da madri.³¹³

³¹³ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. V, c. 12r.

I primi versi cambiano totalmente nell'ultima redazione:

Sotto la guardia della fata sepolcrale che adesca col suo trucco dell'enigma irrisorio
sta là - nel centro delle croci -
la porta d'oriente
il grembo
la reggia promessa!
Spola d'eterna monotonia
sempre a ritessere la trama arabescata della stessa angoscia:
la fine dei regni paterni già scritta sulle piccole mani nasciture;
e le guerre paterne che mandano i figli alla strage per frodare il destino;
e gli angeli che annodano i fili degli oracoli obliqui e degli alibi ammiccanti
attorno alla consumazione irricognoscibile
sul passaggio delle tre strade. Per la necessità ritornante
che lega il male, cresciuto incolume e sanguinario
dalla radice stroncata della natura
alle nozze contaminate dalla doppia infamia
e all'inguaribile addio dai morti.³¹⁴

L'accostamento di Maia e Maria nell'invocazione di Edipo conferma la tendenza morantiana al sincretismo nella fusione della dottrina cristiana con le credenze del pensiero induista: così la *Maya*, che rappresenta «l'ingannevole mondo delle apparenze»³¹⁵ secondo le Upanishad, si contrappone alla realtà interiore dello spirito simboleggiata dalla *mater* cristiana. Gli ultimi versi non confluiranno nell'edizione finale: Edipo identifica la colpa della nascita con «tutto il male» e rifiuta a sé stesso anche l'ultima possibilità di purificazione nella morte condannandosi a «SOPRAVVIVERE A TUTTI». Marco Bazzocchi ha definito

³¹⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 65-66.

³¹⁵ La citazione è tratta dallo studio comparatistico di Geoffrey Parrinder, *Le Upanishad, la Gita e la Bibbia*, volume che si conserva nella biblioteca di Morante (PARRINDER Geoffrey, *Le Upanishad, la Gita e la Bibbia*, Roma, Ubaldini Editore, 1964, p. 24).

l'Edipo morantiano «un errante nel delirio linguistico, non nello spazio [...] rimasto crocefisso [...] al punto eterno della sua colpa».³¹⁶ Tuttavia per il protagonista della *Serata a Colono* non soltanto è impossibile la fuga in luoghi che gli sono negati perché la colpa lo tiene inchiodato a Tebe, ma anche la fuga nella morte. Il sacrificio come liberazione è negato al maledetto Edipo che non ha l'innocenza di Antigone, del Pazzariello o degli altri *Felici Pochi*. Fino all'ultima scena (la discesa nel vuoto attraverso la scala cromatica di cui si è già parlato), vivere nella consapevolezza della colpa è la sua condanna e in questi versi sembra ripetere alla figlia, in forma diversa, quella frase che la poeta rivolgeva all'amante defunto in *Addio*: «perdonami questa indecenza di sopravvivere».³¹⁷

A partire dal terzo quaderno (A10), vengono aggiunte nuove parti a questa sezione del discorso³¹⁸ e le battute di Edipo e Antigone sono numerate in ordine progressivo da 20 a 39. Il testo è ormai quasi del tutto coincidente con quello definitivo e il linguaggio di Edipo assume le caratteristiche che il Guardiano gli attribuisce parlando con Antigone:

Logorroico...magniloquente...stereotipie verbali di stile pseudo-letterario...infiorato di citazioni classiche...Flusso verbale carat-teriz-zato da lunghe mo-no-die d'intonazione pseudo-liturgica o epica... Contenuti de-liranti strut-turati...³¹⁹

I monologhi deliranti di Edipo sono intessuti di citazioni colte che «scandiscono tanto il ritmo della coscienza quanto quello della follia»;³²⁰ il suo linguaggio sembra

³¹⁶ BAZZOCCHI Luigi, *Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, in «Cuadernos de filología italiana», XXI, num. espec., 2014, pp. 31-42, 35.

³¹⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 7.

³¹⁸ Ivi, pp. 67-69.

³¹⁹ Ivi, p. 47.

³²⁰ DONZELLI Elisa, *Edipo salvato da Antigone*, cit., p. 195.

essere quello della poesia tragica e intellettualistica che nulla ha a che vedere con la realtà autentica dei *Felici pochi*:

e tutte le parole della mia canzone, istoriata
di circhi e cavalli e isole e tombe e arturi e madri,
sono figurine inconsistenti di un povero gergo provvisorio
che non si specchia nelle scritture fantastiche
dei Troni e delle Dominazioni.³²¹

Le parole di Edipo, come quelle della scrittrice dell'*Isola di Arturo*, sono «un povero gergo provvisorio», parole d'immaginazione che appaiono inconsistenti di fronte allo *scandalo* della verità. La lingua letteraria di Edipo, che Morante costruisce nel riuso e nella combinazione di forme eterogenee della tradizione, è secondo Pelo «un parlato onnivoro, che si nutre di un patrimonio attinto da più tradizioni e da più culture; [...] spesso ecolalico».³²² Il linguaggio sovrabbondante di Edipo, che assume talora toni quasi caricaturali e grotteschi, si contrappone all'intensità creaturale delle parole di Antigone. Non appare necessario soffermarsi ulteriormente sulla questione, già affrontata, delle peculiarità del parlato di Antigone; è importante invece sottolineare l'incomunicabilità tra i due linguaggi, quello cerebrale e concettoso del padre e quello spontaneo e nutrito di *pathos* della figlia. Donzelli scrive:

Due voci si contrappongono «il citazionismo malato di Edipo e l'ignoranza puerile di Antigone [...] Un mondo il cui ritmo è scandito da un doppio registro è un mondo schizofrenico il cui habitat naturale non può essere nient'altro che un ospedale psichiatrico se non, addirittura, la sua squallida corsia».³²³

³²¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 68.

³²² PELO Adriana, *La serata a Colono di Elsa Morante*, cit., p. 142.

³²³ DONZELLI Elisa, *Edipo salvato da Antigone*, cit., p. 197.

Il dialogo tra Edipo che «ha letto tutti i libri»³²⁴ e Antigone «che in faccia ha i segni dolci e scostanti delle creature / di mente un poco tardiva»³²⁵ non fonda uno spazio di significazione. Edipo, accecato dalla ragione, è incapace di vero sentire nei confronti della figlia che, al contrario, conduce un'esistenza cristallizzata attorno all'amore obnubilante per il padre. Come rileva Bernabò il «contrasto troppo forte tra l'amore cieco ed ingenuo nei confronti del padre e la pura oblatività dimentica di sé stessa della materna Antigone, da una parte, e la chiusa disperazione dell'uomo, prigioniero della sua stessa ipertrofica ragione, dall'altra»³²⁶ rende impossibile la condivisione dei medesimi codici espressivi e ancor prima affettivi.

Un'altra parte del discorso di Edipo che può essere interessante analizzare è quella relativa alle metamorfosi cui si sottopone nel tentativo di innalzarsi alla comunione con il dio Sole, «il RAGGIANTE», amante e carnefice al tempo stesso che lo costringe con la cecità a «espiare tutti i colori e tutte le luci».³²⁷ Il racconto delle metempsicosi di Edipo è, nella prima stesura manoscritta, già piuttosto vicino a quello contenuto nella redazione definitiva:³²⁸

Tutte le mie nascite sono state sotto il suo regno. E d'una in un'altra
È per lui che mi sono incarnato in quest'ultima specie del dolore.
Già fino dalle mie puerizie iniziali, quando il mio corpo era un filo d'alga acquatica o
/una goccia dentro una conchiglia,
in me c'era un'altra ansia, che muoveva in cerca di Lui
e questo movimento si fece antenna d'insetto,

³²⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 49.

³²⁵ Ivi, p. 63.

³²⁶ BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema*, cit., pp. 172-173. Bernabò individua, inoltre, nella contrapposizione tra i due personaggi: «l'irriducibile differenza che nella Storia, sia pure su uno sfondo molto più ampio, comparirà tra Davide Segre e Ida Ramundo, i quali, non a caso, non riusciranno a dialogare senza il tramite di Ueseppe. Edipo e Davide sono, in un certo senso, una proiezione della scrittrice nei suoi aspetti più mentali, così come Antigone e Ida ne rappresentano gli elementi più emozionali» (*ibid.*).

³²⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 83.

³²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 83-85.

tentacolo: un primo nervo del dolore
che non può recidere.
Dalla corona dell'anemone marino
al piccolo ululato del rospo saltimbanco
allo scatto esultante
del minuto scheletro arioso, che s'apre in ali e piume
per la folle caduta all'inverso nel precipizio del cielo,
non so più quante strane forme di membra o lingue
quella mia fatica esagerata di crescere a LUI:
genesi sempre in travaglio, dove il dolore
fermenta in grani e mieli per la trasformazione in sangue.

[...]

Prima di nascere nel sangue
ero un ulivo nano, generato per caso dai venti ionici
su una costa disabitata fra oriente e Grecia.
E cresciuto mezzo selvatico, tendendomi verso di LUI
dal mio fusto magretto, coi miei rami storti della pubertà
e i miei ciuffi polverosi argentati quasi bianchi
sempre incerto se vantarmi o vergognarmi di me stesso
giacché non sapevo se ero bello o brutto, e nemmeno
se ero una vergine o un fanciullo! Tutte le mie notti
erano agitate per l'aspettazione della mattina, quando LUI
ritornava a baciare e a carezzare. Certo ignari e indifferenti
i suoi baci e le sue carezze giacché lui li dava a tutti
Come una puttana meravigliosa
senza mai guastare nemmeno una minima scaglia del suo corpo d'oro, del suo pelo
d'oro.³²⁹

Nell'edizione finale Morante inserisce alcuni versi prima di quella che Bazzocchi
ha definito la «parabola dell'ulivo»:³³⁰

... E oggi la mia parassita la memoria
riprende a pulsare dai suoi letarghi favolosi.
Come una serva barbara al malatino viziato, mi ricanta

³²⁹ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. III, cc. 21r-25r.

³³⁰ BAZZOCCHI Luigi, *Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, cit., p. 37.

la cantilena
delle mie preistorie ... Prima di nascere nel sangue
l'ultima stazione del mio ciclo fu
una povera estate
VEGETALE ... Stavo infitto nel terreno come un dannato.
Misuravo forse un metro e mezzo di statura.
Avevo TUTTI i sensi, e tutti i miei sensi in uno
e tutti in ogni mia foglia ... Ero di umore
salino ancora acerbo ... Ero ero un ALBERO
in età di crescita... Ero ero ero
un alberello da frutto di specie ordinaria ...³³¹

L'idea della rinascita in differenti specie (vegetale, animale o umano), è aspetto fondamentale nella dottrina induista e buddhista; ma Parrinder riflette anche su alcune posteriori Upanishad secondo cui «il fanciullo non nato, e ancora nel grembo, ricorda la sua vita anteriore, ma il dolore subito all'istante della nascita lo priva di tale memoria».³³² Morante recupera questa credenza: il suo Edipo, prossimo alla morte, improvvisamente si riappropria di una memoria «parassita» che «riprende a pulsare» e gli restituisce il ricordo di «preistorie» prenatali. Il ciclo delle reincarnazioni di Edipo sembra inoltre anticipare la tragica cosmogonia tratteggiata da Davide Segre:

Dall'alga all'ameba, attraverso tutte le forme successive della vita, lungo le epoche incalcolabili il movimento multiplo e continuo della natura si è teso a questa manifestazione dell'unica volontà universale: la creatura umana!³³³

Edipo, mosso dal desiderio erotico verso un dio che – secondo la topica dialettica dell'amore infelice – lo attrae e lo rifiuta, raggiunge infine una forma solo vagamente

³³¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 84-85.

³³² PARRINDER Geoffrey, *Le Upanishad, la Gita e la Bibbia*, cit., p. 57.

³³³ MORANTE Elsa, *La Storia*, cit., p. 569.

umana: è un «ibrido / dai ricci di capra e dai piccoli denti carnivori»,³³⁴ con i «piedini offesi».³³⁵ La mutilazione del piede, che è nel mito segno di iniziazione,³³⁶ diviene per Edipo un marchio di bruttezza e deformità che, assimilandolo a un capretto sacrificale, lo destina all'ignominia:

E in risposta LUI si mise a cantare
per dirmi ch'io ero il bastardo deforme
la bruttezza della natura
e meglio sarebbe stato per me
di non essere mai nato.³³⁷

Apollo, nel respingere Edipo, lo chiama con lo stesso appellativo *moretto* che nell'*Isola Wilhelm* rivolgeva al figlio Arturo «Edipo! ehi moretto». Come Wilhelm, Apollo è idolatrato e odiato al tempo stesso, padre e creatura bestiale («Magari era un ibrido lui stesso? / Incrocio d'una tigre striata di rosso e d'un avvoltoio dalle piume arancione e gialle / che divora i vivi e i morti»)³³⁸ Figura già ambigua nel mito, qui diviene emblema dell'enigmaticità di un'esistenza che sembra condannata dall'atto stesso della nascita.

L'ultima parte del monologo si basa integralmente sul motivo, costante in Morante, dello sdoppiamento: Edipo vive la lacerazione tra l'essere il «PISCHELLO BASTARDO E DEFORME» rinnegato dal dio e il «Doppio luminoso»,³³⁹ l'Edipo re. Nel manoscritto questa parte è totalmente differente e così si presenta:

³³⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 86.

³³⁵ Ivi, p. 87.

³³⁶ Nel volume *Naissances mystiques* di Eliade di suo possesso, Morante annota «Οἰδίπους» accanto alla sezione del testo in cui si parla delle caratteristiche dell'eroe iniziato nei miti classici, tra le quali l'invalidità dei piedi: «il a les tendons coupés ou les pieds retournés, mutilations spécifiques des initiations des magiciens» (ELIADE Mircea, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1957, p. 230).

³³⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 87.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Ivi, p. 90.

Io lo avevo troppo adorato
per riconoscerlo intero in una negazione.
Forse, anche, fu l'istinto della sopravvivenza
a riscuotere rabbiosamente il mio cuore sbigottito ...
E a LUI resi grazie per quel canto, che mi armava contro il destino
come fanno i sogni d'orrore, mandandoti a suggerire uno scampo
nella loro veggenza.
La mia spiegazione era questa!
Il me stesso fanciullo e deforme che interrogava la luce
non era che un brutto sosia.
Ma scansando il suo nido barbaro e la sua famiglia di capre,
(secondo il consiglio sottinteso della carità)
Io domani avrei ritrovato l'altro Edipo! Il vero!
E mi decisi a evadere.
Senza sapere che tutte le mie fughe e deviazioni erano già segnate da LUI
nella sua geometria preordinata.
E non c'erano tetti né muri dove ripiegarsi.
Tutti i rifugi erano scoperchiati e aperti
per lui.
Non c'è luogo nascosto per i suoi sgherri.
Il gioco degli enigmi era barato in precedenza.
E la partenza poteva dirsi conseguenza dell'arrivo.
perché i bracci della croce s'incontrano in un punto
anche dall'infinito
e quel punto fisso
fu sempre la volontà di LUI fin dal principio.
Adesso io dal principio
sono qui legato con la corda alla sua croce, all'albero del mio sangue
e a volte mi pare di sdoppiarmi di essere due in uno
io – LUI.
Ma io piango e ho paura perché sono nato,
mentre LUI splende e brucia impassibile.
Difatti non quelli che noi chiamiamo morti, sono in realtà morti
LUI solo, che non è mai nato, merita questo nome.
E chi è nato non può mai morire. O notte
o dolce latte del cielo latte dolce, o casa beata, o pietà perché non vieni a consolarmi?
Almeno per una notte, o notte. Dove sei? Giocasta Giocasta!

Dove sei, madre mia?³⁴⁰

Nelle successive stesure, Morante aggiunge la lunga «preghiera d'adorazione» d'Edipo al dio:³⁴¹ qui si alternano, con effetti di forte espressività, «le invettive e il pianto lamentevole, [...] la declamazione filosofica e i “recitativi ariosi” vivacemente festevoli».³⁴² Nell'ultima redazione appare inoltre più estesa la narrazione delle disperate peregrinazioni «per tutti gli itinerari dell'atlante scolastico e avventuriero»³⁴³ di Edipo alla ricerca del suo Doppio solare. Ma nel suo viaggio, muovendosi «fra le macerie e nelle marane e nei lager»,³⁴⁴ Edipo attraversa solo spazi e tempi di dolore e, di fronte a un mondo ferito, l'unica risposta possibile alla sua straziata preghiera di salvezza è una «negazione disperata».³⁴⁵

Un altro importante cambiamento strutturale nella *pièce* è relativo ai personaggi. All'altezza delle prime redazioni non c'è il personaggio della Suora e le battute che in seguito saranno pronunciate da lei vengono affidate ad Antigone:

Edipo

E così finalmente l'ho ucciso! Ma appena ucciso

lui subito rinasce. È maledetto uguale al sole

Non crepa! Non crepa!

Antigone Antigone figlia mia, dammi tu la medicina benedetta

Quella della consolazione

che mi aiuta a passare la notte

con le sue visioni turchine senza luce

e qua per avarizia mi si rifiuta.

³⁴⁰ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. III, cc. 46r-47r.

³⁴¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 88-91.

³⁴² ROSA Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 192.

³⁴³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 91.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 93.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 94.

Antigone

Sì, pa. Ecco qui nel bicchiere c'è la vostra medicina, bevete.

Edipo

Non credete di imbrogliarmi.

Lo so siete tutti complici qua dentro

sempre la solita turlupinatura

Questa è la solita acqua sporca che non serve a niente

anche se fa dormire è per un'ora

e poi subito mi ritrovo per ricominciare nella stessa giornata delirante

Io voglio quell'altra medicina. Voglio quell'altra!

Quella almeno mi consola pure se non dormo

e mi fa compagnia. Quella è l'unica compagna che mi resta!

Per carità

per carità

datemela.

Antigone

Pa!

Stasera, almeno solo stasera

prendete questa medicina buona che vi fa dormire tranquillo

no quella cattiva

che vi fa rinascere dentro da tanti brutti pensieri e sogni.

Io non ve lo dico per volontà dubbidirvi

ma per l'affezione

che mi sento per voi.

Edipo

O Antigone, tu che sei capace di carità

anche se non capisci la vera compassione

che si deve ai miserabili rifiutati anche dal buio

te lo chiedo per la tua carità

dammi quell'altra medicina

quella proibita

dai dottori.

O figlietta mia, dammela

Antigone

Sì, pa... se la volete, io non posso rifiutare

allora
ecco bevete.

Edipo
È quella vera? Non è ancora un inganno?
Dal sapore, io non posso indovinare niente
Ormai, tutto quello che bevo o mangio, per me
ha sempre un unico sporco sapore.

Antigone
Sì, pa! È quella vera è quella vera.

Edipo
Me lo giuri?
Sulla memoria dei morti? ...

Antigone
Sì, te lo giuro ...
Sulla memoria ...

Edipo
Che tu sia benedetta.
Grazie.
Quanto
è buona.³⁴⁶

Emerge da questi versi un cambiamento di ambientazione rispetto alla precedente redazione; la scena non si svolge più nella tipica piazza della tragedia greca, ma in un ospedale: da qui il titolo *Commedia nella Camera N. 6*, che chiaramente riecheggia il racconto di Anton Čechov del 1892 *Палата № 6*, tradotto in italiano come *La corsia n. 6*.³⁴⁷ Una nota autografa conferma la nuova cornice e chiarisce

³⁴⁶ Vitt. Em. 1622/ Qd. V, cc. 17r-20r. Alla c. 20r Morante, riferendosi a queste battute, segnala: «completamente rifatto dall'inizio».

³⁴⁷ Cfr. ČECHOV Anton, *La corsia n. 6 e altri racconti*, traduzione italiana di B. Osimo, Milano, Mondadori, 1995.

l'ingannevolezza delle parole di Antigone: «[Rumore di pazzi e menzogne di Antigone]». ³⁴⁸ Edipo richiede disperatamente una medicina che sia antidoto alla coscienza e alla memoria e possa così lenire il dolore. Immediato è il parallelismo con l'episodio della *Storia* che vede Davide Segre protagonista:

Appena entrato, [...] disse che aveva bisogno di una medicina qualsiasi, ma forte, un rimedio di azione pronta, immediata, altrimenti impazzirebbe. Che non ce la faceva più, da vari giorni non dormiva, vedeva dovunque delle fiamme, cercava una medicina *fredda, fredda* che gli impedisse di pensare... Voleva che i pensieri si staccassero da lui... che la vita si staccasse da lui!³⁴⁹

Il «privilegio terribile della ragione»³⁵⁰ condanna Davide, e prima ancora Edipo, a scontrarsi violentemente con la percezione della sofferenza: nella «medicina» entrambi cercano quell'ottundimento della coscienza che si rivela però vana ed effimera consolazione.

Nel Quaderno III questa parte viene riscritta e Edipo chiede alla figlia di somministrargli una medicina che «interrompa la numerazione assillante di questo giorno incalcolabile senza nessuna fine», «un filtro stregato», «un vino fatato» che gli «danni l'anima»:

Edipo

Quella medicina mia, tenuta da parte, che mi faceva bene, dove l'hai nascosta? Non l'hai mica buttata via? Perduta?

[...]

Allora³⁵¹ nell'acqua del bicchiere per questa notte. È la sola medicina che mi guarisce, la sola dissetante. I medici e gli infermieri qua la proibiscono, perché hanno l'anima dei

³⁴⁸ Ivi, c. 17r.

³⁴⁹ MORANTE Elsa, *La Storia*, cit., pp. 513-514.

³⁵⁰ Ivi, p. 613.

³⁵¹ La frase è mancante del verbo ma Morante inserisce diverse varianti, tutte cancellate: «versare», «sciogliere», «mescolare», «dare da bere».

preti che per invidia vogliono sbarrare tutte le porte del paradiso e lasciare fuori lazzari in agonia. Ho sete».³⁵²

Le battute di Antigone vengono, in un primo momento, fatte pronunciare dal personaggio della «sorella Ismene».³⁵³ Ancora nel dattiloscritto Morante annota, in corrispondenza di questi versi: «battuta da dare a Ismene che la dice però in tono meccanico sincopato».³⁵⁴ Nell'ultima redazione il ruolo di Ismene sarà ricoperto dalla Suora che, in realtà, sembra piuttosto vestire i panni di Giocasta, ponendosi come figura ipocritamente materna e compassionevole:

EDIPO (*seguitando c. s.*)

... La riconosco! Antigone? non è proprio lei? Non è la tua sorella maggiore
la mia figlietta piú grande la mia
Ismene?..

LA SUORA (*annuendo in fretta – in un sorrisetto malizioso e ammonitore verso Antigone – e con la sua voce naturale, appena un po' caricata*)

Sí sí sono io! eccomi qua! sono proprio la figlia vostra Ismene!
eccomi qua!

[...]

LA SUORA (*autoritaria*)

State buono, adesso, state buono ...

(persuasiva e incoraggiante, nell'iniiettargli il liquido nella vena)

Vedrete vedrete che adesso

con questa medicina

vi sentirete meglio ...

[...]

³⁵² Vitt. Em. 1622/ Qd. III, cc. 48r-49r.

³⁵³ Vitt. Em. 1622/ Cart. III, c. 49r.

³⁵⁴ Ivi, c. 205r.

EDIPO

E quella medicina che m'hai portato, tu, è quella buona?
quella giusta, che fa riposare?

LA SUORA *(nel tono mielato che si usa coi mentecatti o coi bambini)*

Ma certo e come no? Vedrete vedrete
che adesso farete un bel sonno ... Ecco, abbiamo finito, tutto è a posto, e adesso
il nostro babbino farà un sonno, perché è stato bravo
a prendere quella medicina buona che fa
bene ...

EDIPO

Io voglio quella vera!
quella che dico io!
non questa ... !

LA SUORA

Ma come? Eh, non vi fidate
di me? si capisce
che questa che v'ho dato è proprio la medicina
buona, che fa bene ...

EDIPO *(infuriandosi; con dispetto senile)*

Non ti credo!
Sarà la solita acqua sporca che non serve a niente!
Sempre la solita turlupinatura!
Anche se m'addormenta per un po', questo sonno, nel sonno, non ha nessuna durata,
e subito ci si ritrova nello stesso giorno senza fine e senza principio!
Voglio quell'altra medicina! quella proibita! I dottori me la rubarono per invidia
e voi siete d'accordo coi dottori. Tutti d'accordo
a lasciare i lazzari in agonia fuori dalla porta di casa ...
Era roba mia, quella! La rivoglio! Dove me l'avete nascosta?
(rabbioso, tutto in sudore)
Forse l'hai buttata via?!
Vattene! Vattene!

LA SUORA *(con voce dolce, nel riassicurargli sul braccio le cinghie)*

Ma no ... che pensate mai?
state buono ... così buono ... Vedrete!

vedrete che adesso subito
farete un bel riposo ...
vedrete ...

EDIPO (*tentando di accostarsi all'orecchio della SUORA – in confidenza*)
Perché non me la porti, quella medicina, quella
che fa riposare ...

LA SUORA
Sì, che ve la porterò ... se state bravo,
ve la porterò ...

EDIPO
Me lo prometti?

LA SUORA
Sì sí ve lo prometto ...³⁵⁵

La Suora, come gli altri due personaggi minori (il Dottore e i tre Guardiani), si esibisce in quello che Pelo ha definito «una sorta di burocratese, farcito di terminologia medica: un linguaggio ibrido che tuttavia possiede una sua giustificazione narrativa».³⁵⁶ Il contrasto tra le parole inautentiche e artificiose della Suora e la sincerità impetuosa e infantile di Antigone è infatti manifesto e funzionale alla caratterizzazione della scena.

Più avanti, dopo l'invocazione alle Eumenidi, «Furie misericordiose»,³⁵⁷ ritorna il discorso sulla medicina. Le parole di Edipo sono qui anticipate da una citazione biblica del Coro: «DATE DA BERE AGLI ASSETATI E A QUELLI CHE SOFFRONO / E HANNO IL CUORE / AMARO. / CHE BEVANO / E SI SCORDINO DELLA

³⁵⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 74-78.

³⁵⁶ PELO Adriana, *La serata a Colono di Elsa Morante*, cit., p. 139.

³⁵⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 96.

LORO MISERIA / E NON ABBIANO PIÙ MEMORIA DELLA LORO FATICA».³⁵⁸
Alla c. 99r della Cartella V.4 Morante riporta la citazione in una prima versione e ne segnala la fonte «Proverbi 31 (6.7)»: «Date da bere agli assetati e agli afflitti e a quelli che hanno il cuore amaro / Date da bere agli assetati e agli afflitti e a quelli che hanno il cuore amaro / che bevano e si scordino della loro miseria / e non rammentino più il travaglio / della loro giornata». Nella sua edizione della Bibbia, l'autrice segnala questo dei Proverbi con pennarello verde e annota, accanto al secondo versetto, «*e hascish»:

Date da bere agli afflitti
e vino a quelli che hanno il cuore amareggiato.
Bevano e scordino la loro miseria
e il loro travaglio più non rammentino.³⁵⁹

La riscrittura parodica del testo sacro, nel senso complesso che si è già assegnato al termine *parodia*, è confermata da questa notazione e da un altro appunto ritrovato nelle carte dattiloscritte dove il Coro, che si esprime con le parole della Bibbia, è definito «buffone di corte».³⁶⁰ Il recupero del linguaggio biblico in una prospettiva ribaltata e desacralizzata è, in questo punto del testo, significativo: il Coro, portavoce di una saggezza veterotestamentaria, fa da straniante controcanto al successivo discorso di Edipo che, assetato, si rivolge alla Suora scambiandola per la madre Giocasta:

EDIPO
... Ho sete ...
... Chi sei, tu? ...

³⁵⁸ Ivi, p. 100.

³⁵⁹ *La Sacra Bibbia*, a cura di G. CASTOLDI, Firenze, Libreria ed. fiorentina de la cardinal Ferrari, 1929, p. 801.

³⁶⁰ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. III, c. 205r.

LA SUORA

... Ssss ...

EDIPO (*in confidenza, ansioso*)

E la medicina
me l'hai portata?

LA SUORA (*annuisce. E naturalmente si vede così annuire, nel contempo, sul muro di fronte, anche la sua ombra, enormemente ingrandita*).

EDIPO

Quale
medicina?

LA SUORA (*ridendo benevolmente, con una voce anziana da pazza*)

Quella!
quella!

EDIPO

Ricordo il tuo riso. Così ridevi
l'ultima volta che ti ho sentito.
Dunque, sei tu?

LA SUORA (*c.s.*)

Sono io
e non sono io.

EDIPO

Davvero, me l'hai portata? Davvero
mi fai la carità?

LA SUORA (*c.s.*)

Sempre così tu fosti: sempre sospettoso.
Ma bévila, e, al sapore, tu stesso
la riconoscerai ...

EDIPO

Dal sapore, io non posso indovinare niente.

Oramai, tutto quello che bevo e mangio, per me
ha sempre un unico, sporco sapore ...

LA SUORA (c.s.)

E davvero puoi pensare ch'io ti dica bugia?
Chi t'ha dato da bere la prima volta che avevi sete?
E a che scopo, allora, t'ho aspettato fino a stanotte
qua all'O.P.?³⁶¹

L'intensità della scena è efficacemente sottolineata da D'Angeli:

La sua stessa brevità e la posizione isolata nell'azione drammatica vi addensano una forte tensione emotiva, accentuata dal fatto che l'incontro di Edipo e Giocasta avviene nel silenzio, perché per la prima volta all'improvviso il Coro tace; le indicazioni di scenografia prevedono un uso delle luci che fa dei due personaggi in scena figure spettrali-visioni irreali-ricordi.³⁶²

Non viene qui esplicitato che la Suora è Giocasta; tuttavia il suo atteggiamento materno nell'offrire a Edipo la bevanda medicinale come fosse latte, riattiva la memoria culturale del lettore consentendo il collegamento con il personaggio del mito. Dopo l'uscita di scena di Giocasta, il Coro, a cui da questo momento si affiancheranno «Le VOCI» delle Eumenidi,³⁶³ ricomincia a parlare e diventa «il vero interlocutore di Edipo, simile a lui al punto da farsi la dilatazione acustica della sua voce, dimostrando in questo modo di collocarsi sul suo stesso terreno della consapevolezza culturale, dal quale Antigone è esclusa».³⁶⁴ Proprio le voci del Coro, che «sono tutte la voce stessa, [...] moltiplicata»³⁶⁵ di Edipo, lo accompagnano nel

³⁶¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 100-101.

³⁶² D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 127.

³⁶³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 103.

³⁶⁴ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 127.

³⁶⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 108.

percorso attraverso le sette porte e declamano le ultime battute che, prima del lancinante grido d'amore di Antigone, risuonano sulla scena:

'O sacro Essere!
la tua divina quiete d'oro
io troppo ho turbato. Di questo cupo dolore nascosto nella vita
tu da me troppo hai saputo.
Oh, perdona e dimentica!
Come quella nube là sulla luna che risplende in pace, così
io passo, e tu resti nel sereno
riposo della tua bellezza,
o luce mia!³⁶⁶

Questi versi, ripetutamente appuntati tra le carte,³⁶⁷ sono una personale traduzione della poesia *Abbitte* scritta per Diotima da Friedrich Hölderlin:

Heilig Wesen! gestört hab ich die goldene
Götterruhe dir oft, und der geheimeren,
Tiefen Schmerzen des Lebens
Hast du manche gelernt von mir.

O vergiß es, vergib! gleich dem Gewölke dort
Vor dem friedlichen Mond, geh ich dahin, und du
Ruhst und glänzt in deiner
Schöne wieder, du süßes Licht!³⁶⁸

Morante immaginava che questi versi *sul perdono* dovessero essere cantati dal Coro-Edipo per comunicare, con la melodia, l'intensità del momento (sul piatto anteriore del terzo quaderno annota: «N.B. per cantare questi versi secondo il ritmo di quel momento»). Il riuso di una lirica d'amore conferma l'attitudine morantiana

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. III, piatto anteriore e c. 4v.

³⁶⁸ HÖLDERLIN Friedrich, *Diotima e Hölderlin. Lettere e poesie*, a cura di E. MANDRUZZATO, Milano, Adelphi, 1979, p. 146.

alla combinazione di linguaggi diversi: quello dell'eros e quello mistico-metafisico³⁶⁹ della religione. Il canto d'amore di Edipo a Apollo si conclude dunque con l'accettazione di un divorzio insanabile: *de-creandosi* l'Edipo morantiano si spoglia del corpo, della coscienza e della colpa e si annulla nella pienezza divina. Unico personaggio, su un palcoscenico ormai vuoto, rimane Antigone che sola, nel suo innocente attaccamento alla vita, può esistere.

5. *La smania dello scandalo*

L'ultimo testo della *Commedia chimica* è un lungo racconto in versi suddiviso in undici componimenti ordinati con numeri progressivi; graficamente separati, si presentano tuttavia come una composizione unitaria per temi e immagini.³⁷⁰ Morante, in una lettera del 1968 a Fofi, considerava questa sezione «la poesia più brutta»³⁷¹ del libro, eppure vi si condensano tutti i nuclei centrali della sua poetica:

infanzia – sogno – eros – animalità – corpo – idiozia – finzione – metamorfosi – ambiguità – musica – mito; una costellazione di temi che è in continua tensione con la visione conscia e 'razionale' del mondo.³⁷²

Viola Ardeni, in un'efficace definizione (che riprende a sua volta un'idea già espressa da Lucia dell'Aia), vede nella *Smania dello scandalo* è l'«iter d'illuminazione

³⁶⁹ Cfr. D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 138.

³⁷⁰ Di Fazio ha evidenziato l'ambiguità e la conseguente difficoltà interpretativa di un testo «polimorfico, che fonde in un corpo unico l'indipendenza dei suoi membri» (DI FAZIO Angela, *La lingua della sommossa ne Il mondo salvato dai ragazzini: "Un sistema così comunicativo da scandalizzare"*, in «Cuadernos de filología italiana», XXI, num. espec., pp. 113-130, 115).

³⁷¹ FOFI Goffredo, «Il disegno». *Tre lettere dal '68*, in «Lo straniero», X, 70, 2008, p. 6.

³⁷² FUSILLO Massimo, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *La barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, in «Studi novecenteschi», XXI, 47-48, 1994, pp. 97-129, 99.

narcotica»³⁷³ di una donna, probabilmente la poeta, alla ricerca di una dimensione perduta, «una sorta di Eden prima della Storia, dell'illusione spazio-temporale, della colpa di conoscere che ha scacciato l'uomo dal paradiso terrestre».³⁷⁴ La ricerca di un tempo mitico e preadamitico, già prefigurata nella *Serata a Colono* («... forse, potrebbe rientrare nella notte dell'eden / chi riuscisse a rifarne il conto all'indietro / fino a zero»)³⁷⁵ assume qui le forme di un viaggio allucinatorio che si snoda attraverso una ricca tessitura di citazioni rimbaudiane, segnalate dall'autrice stessa nelle *Note conclusive* al volume.³⁷⁶ L'itinerario tratteggiato nel componimento, articolandosi in una serie di visioni caleidoscopiche, molto ricorda l'esperienza estatico-mistica di Rimbaud nella sua *Saison en enfer*, quell'«avventura sacra»³⁷⁷ per la quale è ricordato nella croce dei *Felici Pochi*. Non è certamente casuale che uno dei titoli originariamente previsti per la raccolta, annotato nel piatto anteriore del secondo quaderno, fosse «*All'inferno i miei dolori»:³⁷⁸ dall'inferno evocato nei precedenti componimenti, tuttavia, proprio a partire da questo testo si comincerà a delineare un percorso paligenetico.

Morante sperimenta moltissimi titoli per questo testo, ispirati, come nel caso dei componimenti precedenti, dall'uso della mescalina; tra gli altri si ricordano: «*Il MESE CALDO»; «La Messe Calpestata»; «Il Messaggio Caliginoso»; «La messaggeria californiana»; «Mezzo scalino»; «*Il Messaggero scalzo»; «Il mentitore

³⁷³ ARDENI Viola, *L'espressione della dicotomia tra artista e società nella Smania dello scandalo di Elsa Morante*, in «Carte italiane», II, 9, 2013, pp. 119-136, 124; <https://doi.org/10.5070/C929019255>.

³⁷⁴ FUSILLO Massimo, *La barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 99.

³⁷⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 87.

³⁷⁶ Ivi, p. 247.

³⁷⁷ Ivi, p. 135.

³⁷⁸ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, piatto anteriore.

scaltro»; «La mentitrice scaltra»; «Scandali della medicina»; «La Scala di Messina»; «La medicina Scandalosa».³⁷⁹

Della *Smania dello scandalo* si possono individuare due redazioni allo stato di abbozzi: la prima (Cart. II, cc. 10r-16r), in cui vengono rielaborati i versi del secondo componimento; la seconda (Cart. II, cc. 17r-26r) nella quale sono contenuti i versi dei componimenti 2 e 3. Le redazioni manoscritte vere e proprie sono invece tre, contenute nella Cartella II, alle carte 27r-38r (componimenti 3-7) e alla c. 29 della stessa cartella (copia di minuta su cui sono riportati i versi delle carte precedenti e successive)³⁸⁰ e nel Quaderno II, cc. 2r-12r (ultimi cinque componimenti).³⁸¹ Ci sono giunte poi alcune redazioni dattiloscritte, ancora a uno stadio redazionale non definitivo in relazione alla suddivisione dei testi, alle citazioni finali di ogni componimento e al titolo generale: Cart. II, cc. 43r-53r e cc. 54r-64r (dove la poesia ha ancora titolo *Vulcano ottobre 1964*); A.R.C. 4.3, cc. 128r-138r e cc. 139r-149r. I dattiloscritti che contengono una versione del testo quasi del tutto coincidente con la finale sono contenuti in A.R.C. 52 I 4.3 (cc. 115r-127r) e nella Cartella VI/a (cc. 73r-84r): qui Morante utilizza per la prima volta il titolo definitivo³⁸² e alla c. 84r della Cart. VI/a annota anche «dicembre 1965», data utile per individuare cronologicamente la fine della stesura.³⁸³ Le bozze di stampa sono invece conservate nella Cartella VI/b alle carte 88r-104r.

³⁷⁹ Ivi, c. 2r.

³⁸⁰ In una fase successiva Morante numera queste carte con inchiostro rosso. Se si dispongono, dunque, sulla base di questa numerazione e non secondo l'ordine in cui sono state conservate la sequenza diventa: c.29r, c. 27r, c. 28r, c. 30r., c. 31r, c. 32r, c. 33r, c. 34r.

³⁸¹ Il passaggio a un diverso supporto (dai fogli sciolti della cartella a un quaderno) è segnalato dall'annotazione autografa cui si faceva già riferimento nel primo capitolo: «segue in altro quaderno» (*Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 38r).

³⁸² In una carta del dattiloscritto Morante appunta per la prima volta il titolo scelto per la redazione definitiva: «La smania dello scandalo (titolo def.)» (*A.R.C.* 52 I 4.3, c. 115r).

³⁸³ *Vitt. Em.* 1622/ VI/a, c. 84r.

Primo componimento

La smania dello scandalo si apre con un distico che compare già nella versione definitiva a partire dalla seconda redazione «Io sono il punto amaro delle oscillazioni / fra le lune e le maree».³⁸⁴ Questi versi sono per Morante di estrema significatività, come rivela anche un appunto contenuto in uno delle cartelle: «Non essere il punto amaro delle oscillazioni / tra la luna e le maree».³⁸⁵ La poeta, come Edipo nella *Serata*, è leopardianamente «un punto di dolore»³⁸⁶ e deve liberarsi da questa condizione esistenziale sospesa. Bardini, nel riflettere su questi versi, vi riconosce il punto di partenza di tutto il libro che, originatosi da una dimensione di solitudine e di morte si concluderà, attraverso una serie di *illuminazioni* successive, con il superamento del dolore individuale nell'incontro con l'altro :

Ogni uomo è il «punto amaro» del dolore, della separatezza e della morte; il suo destino è quello di prendere coscienza di ciò attraverso la via della conoscenza; ma più la coscienza è rafforzata dalla conoscenza e più la sofferenza ne risulta amplificata. Riuniti in vaste collettività variamente ma sempre gerarchicamente organizzate, gli uomini di tutti i tempi hanno elaborato e adottato forme di sviamento della coscienza [...]. Ma questa strada è sbagliata, perché produce soltanto «infelicità» e «tristezza». Il percorso della felicità e dell'allegria (follia) passa attraverso un sentiero del tutto alieno. È la strada di coloro (gli *F.P.*) che, per via di coscienza, hanno percorso senza timore la fase discendente della parabola umana (ognuno la propria, sempre diversa ma omologa nella ripetizione) giungendo a esperire ogni volta la medesima intuizione: l'illuminazione, liberando da tutte le apparenze e le lusinghe e i desideri, fa pervenire a una condizione in cui la coscienza si libera dal dolore (e ricuce la separatezza e guarisce la morte) attraverso l'estinzione dell'illusione che esista l'io.³⁸⁷

³⁸⁴ *Vitt. Em. 1622/ Qd. II, c. 3r.*

³⁸⁵ *Vitt. Em. 1622/ Cart. II, c. 35v.*

³⁸⁶ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 87.

³⁸⁷ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., pp. 636-637.

Secondo componimento

La seconda poesia, costituita da quartine di versi liberi più una quinta strofa di cinque versi e un ultimo verso conclusivo, è oggetto di una lunga rielaborazione. Si può innanzitutto riflettere sui versi di apertura che così si presentano in un primo abbozzo, ancora ad uno stadio ancora embrionale:

Alla sfida prometeica e puerile
tu mi seducevi col tuo sorriso innocente.
E per la seconda volta io ho bevuto "l'acqua amara che fa sudare"

gettandomi nel rischio mortale
il segno della croce.³⁸⁸

In questa prima versione Morante dialoga ancora con qualcuno, un *tu* assente che ricorda l'interlocutore di *Addio*. In linea con il titolo *Vulcano*, annotato in corrispondenza di questa prima strofa, appare una variante «Era proprio un'alba isolana», aggiunta al verso «gettandomi nel rischio mortale» e poi espunta. Lo scenario evocato è dunque quello di un'isola vulcanica, probabilmente ancora Procida, che fa da sfondo al racconto dell'*ivresse* della poeta. Può essere interessante notare che *Sotto il Vulcano* è anche il titolo di un romanzo di Malcom Lowry del 1947, tradotto in italiano da Giorgio Monicelli nel 1961 e posseduto da Morante nella sua biblioteca.³⁸⁹ Sebbene il legame tra il testo in esame e questo romanzo sia del tutto ipotetico, numerosi sono i punti di contatto tra i due autori, come ha ben indagato Giacomo Magrini che affianca la prefazione del libro di Lowry alla quarta di copertina del *Mondo salvato* («È musica calda, un poema, un canto, una tragedia, una

³⁸⁸ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 10r.

³⁸⁹ MALCOM Lowry, *Under the volcano*, Harmondsworth, Penguin Books in association with Jonathan Cape, 1963.

commedia, una farsa e così via. [...] È una profezia, un avvertimento, un criptogramma, un film assurdo e una scritta sul muro»³⁹⁰. Nel passaggio a una successiva fase redazionale, questo riferimento all'isola tuttavia scompare e, a marcare ancora più chiaramente la condizione allucinata da cui si originano le *illuminations* della poetessa veggente, viene inserito il titolo *PEYOTL*:³⁹¹ il peyote è infatti una specie di cactus, diffuso soprattutto in Messico, da cui si estrae la mescalina.

Altre due stesure di questi primi versi si trovano alla c. 11r:

O sorriso, tu m'invogli alla sfida prometeica e puerile
col tuo sorriso d'angelo canagliesco
e io bevo l'acqua amara che fa sudare
col tuo ultimo sorriso

Tu mi seduci alla sfida prometeica e puerile
Però nel seguirti al rischio mortale
io mi faccio il segno della croce
giocando con la perdizione e con la grazia.
Tu mescoli il liquore amaro che fa sudare
ça commence par le degout.

L'«angelo canagliesco» della prima stesura riportata, chiamato in una precedente variante «angelo addormentato», potrebbe essere Morrow, paragonato a un angelo nei versi scartati della *Sera domenicale*. I riferimenti a Rimbaud diventano qui espliciti: non solo Morante cita il «liquore amaro», il *liqueur d'or* di cui si è già parlato,³⁹² ma riprende anche il verso in apertura di *Matinée*, «cela commença par

³⁹⁰ Cfr. MAGRINI Giacomo, *Un paragone con Lowry*, in AGAMBEN Giorgio et al., *Per Elsa Morante*, cit., pp. 153-166, 153.

³⁹¹ *Vitt. Em.* 1622/Cart. II, c. 17r.

³⁹² Cfr. Cap. I.

quelques dégoûts».³⁹³ Attraverso una serie di riscritture,³⁹⁴ si arriva alla redazione definitiva dove al dialogo viene preferita la prima persona singolare:

All'incontro promesso, necessario e impossibile
oggi ritento questa frontiera scancellata dai luoghi.
Ho segnato con la croce il punto dell'acqua amara.
CELA COMMENÇA PAR QUELQUES DÉGOÛTS.³⁹⁵

La seconda strofa si presenta già molto simile alla definitiva fin dalla prima redazione manoscritta:

Grazia o perdizione, le danze incominciano
e io sono scacciato da tutte le stanze umane.
M'inoltro come schiavo nelle Indie sepolte
d'un'Artide di splendori estremi, intoccabile dalla notte.³⁹⁶

Durante la scrittura di questa strofa, Morante prende in considerazione diversi luoghi in alternativa alle «Indie sepolte» e annota: «deserto degli idoli», «valle di simboli», «zona dei simboli». Le varianti espunte richiamano quelle «foreste dei simboli» evocata da Baudelaire nelle *Correspondances* IV:

La Nature est un temple où des vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
l'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.³⁹⁷

³⁹³ RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere*, cit., p. 268.

³⁹⁴ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 12r e 17r.

³⁹⁵ Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 112.

³⁹⁶ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 12r.

³⁹⁷ BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres complètes* a cura di Y.G. LE DANTEC, Paris, Gallimard, 1951, pp. 85-86.

Inoltrandosi in una realtà sotterranea e labirintica, che è al di là delle «stanze umane» e sfugge alla comprensione razionale, l'io lirico può esplorare le universali corrispondenze della Natura. Se i richiami a *Les fleurs du mal* sono evidenti, non è estraneo alla descrizione di questo viaggio estatico l'influsso di Aldous Huxley, e più precisamente del suo saggio *The Doors of Perception*, dove l'autore descrive la sua esperienza con la mescalina. Oltre a enfatizzare l'alterazione della dimensione spazio-temporale connessa all'assunzione della sostanza, Huxley sottolinea la percezione esasperata dei colori e della luminosità³⁹⁸ nel guardare un vaso di fiori (tutti aspetti già messi in luce da Morante quando parla, nella *Mia bella cartolina*, di un paradiso bianchissimo) e associa la sensazione provata a «parole come Grazia e Trasfigurazione»:

I continued to look at the flowers, and in their living light I seemed to detect the qualitative equivalent of breathing – not of a breathing without returns to a starting-point, with no recurrent ebbs but only a repeated flow from beauty to heightened beauty, from deeper to even deeper meaning. Words like Grace and Transfiguration came to my mind, and this of course was what, among other things, they stood for.³⁹⁹

Nella biblioteca di Morante si conserva una copia del libro di Huxley e, proprio in coincidenza di questo punto del testo, c'è una piegatura del foglio a segnalarne

«La Natura è un tempio dove pilastri vivi / mormorano a tratti indistinte parole; / l'uomo passa, lì, tra foreste di simboli / che l'osservano con sguardi familiari» (BAUDELAIRE Charles, *I fiori del male*, traduzione italiana di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1989).

³⁹⁸ La questione dell'intensa luminosità connessa all'esperienza estatica consente di rimandare anche a un paragrafo del libro di Eliade *Méphistophéles et l'androgyne*. Qui il filosofo racconta alcune visioni mistiche di religiosi, tra cui quella di Jacob Böhme provocata dal semplice riflesso del sole su un piatto da cui sarebbe scaturita un'«illumination intellectuelle si parfaître qu'il semblait avoir compris tous les mystères». È interessante notare come Morante leghi queste riflessioni alla sua personale esperienza negli anni di scrittura del *Mondo Salvato* annotando, in corrispondenza di questo passo, «Ven. 1966» (ELIADE Mircea, *Méphistophéles et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, p. 78).

³⁹⁹ HUXLEY Aldous, *The Doors of Perception; and Heaven and Hell*, London, Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1959, pp. 17-18.

l'importanza. L'idea della *Grazia*, artificialmente sperimentata attraverso le droghe, ritorna infatti nel *Mondo salvato*: si è visto come fosse centrale già nella *Sera domenicale*, dove questo termine si ripete quattro volte, ma anche nella *Smania dello scandalo* il manifestarsi della visione è associato a un'ambigua impressione di «Grazia o perdizione».

La terza strofa così si presenta nella redazione finale:

Non contagiata dai respiri, salva dall'oceano sanguinoso
è la patria desertica senza porte né orizzonte.
Riconosco le sue geometrie funerarie
gli ideogrammi non decifrabili dove ogni storia è scontata.⁴⁰⁰

Nelle carte manoscritte si ritrovano diverse stesure di questa strofa; due ritenute più meritevoli di attenzione:

Si moltiplicano ordinate in geometrie funerarie
le architetture cifrate e le stele dalle facce d'idolo
dentro quest'iride spaziale non contagiata dai respiri,
desertica, senza pareti, né orizzonte.⁴⁰¹

Riconosco il gelo delle gallerie minerarie
inesplorate sotto l'oceano di sangue
gli ideogrammi indecifratati d'un martirio che sconta la storia
e la barbarie, nella dimensione adulta.⁴⁰²

Si noti l'insistenza sullo scenario di morte legato all'arte egiziana: rimandano infatti ai riti funebri egizi «le geometrie funerarie», «le architetture cifrate» e «le stele» che in alcune varianti, poi cassate, vengono definite «dal volto misterioso»,

⁴⁰⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 112.

⁴⁰¹ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 13r.

⁴⁰² *Ivi*, c. 14r. Alla c. 17r la strofa assume già la sua forma definitiva.

«dai volti identici», «impassibili dipinte» e «cieche». Nella seconda versione l'ambientazione cambia e si fa riferimento a delle «gallerie minerarie»: sono, come precisa un'annotazione a lato del testo, le «miniere inesplorate del destino», cunicoli che conducono alla scoperta di una dimensione sconosciuta e segreta, nascosta dall'apparenza delle cose. A precisare ulteriormente il senso di questi versi alla c. 14r si leggono due frasi cancellate: «Riconosco il gelo minerario dei tesori / inesplorati e incorrotti» e subito dopo «Riconosco la patria mineraria dei tesori». I tesori minerari sono inattingibili perché coperti dall' «oceano di sangue» della Storia: l'atrocità degli eventi storici e «la barbarie del mondo» nella sua «dimensione adulta» irrompevano più apertamente in questa prima versione del testo, ponendosi in stridente contrapposizione con l'innocenza dei ragazzini, rappresentata – nel primo abbozzo di questo componimento – dalla «sfida prometeica e puerile» dell' innocente «angelo canagliesco».

Nella quarta strofa continua la descrizione dei sintomi del delirio iniziata nella *Sera domenicale*, la nausea, le fiamme e il gelo, già presenti in *Matinée d'ivresse* di Rimbaud:

Moltiplicate dai ghiacci d'un'iride fissa
lungo le fulgide gallerie dello spettro
le figure perverse dei lari si perdono
nell'ultimo fuoco bianco che nega le forme.

Questa strofa subisce varie riscritture prima di assumere la sua forma definitiva.⁴⁰³ Accanto a «lari» compare inizialmente la parola «feticci»,⁴⁰⁴ che rimanda certamente alle stele funebri; il termine viene cassato a partire dalla c. 20r per essere sostituito dall'aggettivo «perverse» che accompagna «figure». La scelta

⁴⁰³ *Vitt. Em.* 1622/ *Cart.* II, cc. 17r-20r.

⁴⁰⁴ *Ivi*, c. 18r, 19r e 20r.

di questo termine si pone in linea con quella tendenza alla ripetizione di sostantivi e aggettivi che, enfatizzandone la significatività concettuale, consente alla scrittrice di tracciare una sottile linea d'unione tra le diverse parti del libro. In questo caso, «pervertito» era stato già definito il bastimento che, nelle prime stesure della *Sera domenicale*,⁴⁰⁵ avrebbe dovuto condurla attraverso i paradisi artificiali. Diverse anche le possibilità vagliate per l'ultimo verso antecedenti all'ultima stesura: «nella distesa di un polo che non è spaziale»;⁴⁰⁶ «per le distese di una negazione spaziale»; «nell'ultimo fuoco boreale che nega le forme».⁴⁰⁷ Alludendo a luoghi remoti e a una spazialità dai confini sfumati, Morante recupera l'esperienza di distorsione percettiva descritta da Huxley nel suo saggio. In una successiva fase dell'allucinazione, la dilatazione spaziale produce tuttavia una sensazione d'orrido snaturamento, come emerge dall'ultima strofa:

Lo spazio si snatura a dimensione d'orrore
ma è legge percorrere il campo. Il centro divelto
tende ai suoi raggi laceranti. Il corpo è cenere.
Unico punto il battito del cuore schiacciato
ancora vivo.⁴⁰⁸

Una prima versione di questi versi restituisce una realtà claustrofobica e senza vie di fuga:

Io vado in una dimensione che s'ingrandisce
smisurata oltre il potere dei respiri e della mente.
Correndo a impossibili uscite, ultimo punto è il battito
del cuore schiacciato e in cerca d'aiuto,

⁴⁰⁵ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. I, cc. 10r e 13r.

⁴⁰⁶ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 18r.

⁴⁰⁷ *Ivi*, c. 19r.

⁴⁰⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 112.

ancora vivo.⁴⁰⁹

Anche questa strofa è variamente rielaborata e in una delle stesure manoscritte si presenta molto vicina alla veste definitiva:

Dal centro snaturato io tendo ai raggi del campo
che s'ingrandisce fino alla dimensione dell'orrore.
Ogni mio nervo è bruciato, ultimo punto è il battito
ancora vivo del cuore schiacciato, in cerca d'aiuto.⁴¹⁰

La parola «campo» è di fortissima intensità semantica: la «dimensione dell'orrore» è quella dei campi di sterminio, dove ogni nervo umano è tragicamente «bruciato» (nella redazione finale Morante preferirà l'espressione «il mio corpo è cenere», ancora più evocativa in relazione al contesto). L'aggettivo «snaturato», qui riferito a «centro», sarà poi trasformato in verbo in una stesura successiva («Lo spazio si snatura»), a ulteriore testimonianza del costante lavoro morantiano di modifica, spostamento e rifunzionalizzazione di ogni parte del discorso.

Terzo componimento

Tutto questo testo, di sei quartine e una sestina, compare in una redazione quasi definitiva alla carta 29r della Cartella II. Da notare però che alcune varianti compaiono solo a partire dalla prima redazione dattiloscritta, tra queste l'ultimo verso della poesia «Aiutami aiutami sapore dolce»⁴¹¹, un' invocazione di fede al veleno di evidente ispirazione rimbaudiana. Le prime due strofe del componimento sono unite in una prima stesura:

⁴⁰⁹ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 18r.

⁴¹⁰ *Ivi*, c. 21r.

⁴¹¹ *Ivi*, c. 43r.

E tu mi rispondi dai nostri nidi vegetali
anteriori alle prime barbarie, dove tu e io fummo uno solo
né uomo né donna allegri nell'ignoranza della tragedia
finché non ci dividono per chiamarci alla loro strage.
Noi siamo meno che umani, ma serviamo agli umani
per consolare col gioco l'orrore del loro patto.⁴¹²

Nell'ultima redazione i versi appaiono in questa forma:

E tu accorri, eco d'un'eco, dai nostri nidi vegetali
anteriori alla prima barbarie, dove
tu e io siamo uno solo
né uomo né donna, un'allegria impubertà senza storia,
finché ci dividono, per chiamarci alla loro strage.

Noi, stati al di qua della morte, siamo inferiori ai mortali,
però serviamo al gioco dell'al di là, che li esalta.
Perché innocenti della rabbia che li ha legati alla ruota,
noi custodiamo il segreto, che loro a sé vietano.⁴¹³

Fin dalla prima versione si fa riferimento a una dimensione di completezza androginica anteriore al peccato originale. Hanna Serkowska ha riflettuto sul mito dell'androgino come «posizione ontologica fondamentale del pensiero morantiano»: il viaggio retrospettivo alla ricerca dell'Eden è qui anche un tentativo di ritorno a quell'unità «anteriore alla binarietà di genere».⁴¹⁴ Estendendo al *Mondo salvato* le considerazioni fatte da Manuele Gragnolati in relazione ad *Aracoeli*, si può

⁴¹² Ivi, c. 18r. Questi versi sono poi rielaborati alle cc. 22r, 24r e 25r in versioni molto più vicine alla definitiva.

⁴¹³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 113.

⁴¹⁴ SERKOWSKA Hanna, *Percorsi androgini. "Aracoeli": il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», XXXIII, 115, 2002, pp. 3-27, 5.

notare che anche qui Morante costruisce il ritratto di una soggettività originaria, «un sé dai confini fluidi»⁴¹⁵ ancora libero dalle normazioni dell'ordine simbolico.⁴¹⁶ Le riflessioni morantiane sull'androginia risentono certamente anche della lettura di Eliade e, in particolare, del già citato volume *Méphistophéles et l'androgynie*. Morante annota infatti nella sua edizione «IMPORTANTE !!!» a contrassegnare un passo del testo nel quale Eliade identifica la pienezza esistenziale in una fusione degli opposti, priva di alcuna distinzione costringente di genere: «On ne peut pas être excellemment quelque chose si l'on n'est pas simultanément la chose opposée, ou, plus exactement, si l'on est beaucoup d'autres choses en même temps».⁴¹⁷

Nei primi versi del terzo componimento risuona indubbiamente anche la filosofia orientale delle *Upanishad* secondo la quale l'anima (*atman*), nata dalle acque, in principio è una e poi si dualizza. L'«allegra impubertà senza storia» che precede la cacciata dal Paradiso terrestre viene dapprima definita «ignoranza della tragedia»: se *impubertà* è termine che efficacemente suggerisce la condizione dei *ragazzini* edenici chiamati a «consolare col gioco» le disgrazie, la *tragedia* è certamente quella della grande Storia che è anche «la tragedia della coscienza» cui allude il sottotitolo originario del libro. Incatenati alla ruota del supplizio,⁴¹⁸ gli uomini, gli *Infelici Molti*, non conoscono il segreto che a questa li lega. In una delle

⁴¹⁵ GRAGNOLATI Manuele, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013, p. 143.

⁴¹⁶ Per ulteriori considerazioni sulle modalità di rappresentazione di una corporeità primigenia e non binaria nelle opere di Morante si rimanda anche a DEUBER-MANKOWSKY Astrid, *Baubo — Another and Additional Name of Aracoeli: Morante's Queer Feminism*, in GRAGNOLATI Manuele e FORTUNA Sara (a cura di), *The power of disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, London, Routledge, 2017, pp. 73-83.

⁴¹⁷ ELIADE Mircea, *Méphistophéles et l'androgynie*, cit., p. 137.

«Non si può essere qualcosa di eccellente se non si è contemporaneamente la cosa opposta o, più esattamente, se non si è molte altre cose allo stesso tempo» (mia la traduzione).

⁴¹⁸ Tra le carte successive si trovano alcune varianti di questo verso che accentuano il senso di inconsapevolezza degli individui costretti a un destino di dolore: «Stranieri all'azione disperata che li ha legati alla ruota»; «Salvi dall'azione proterva che li ha legati alla ruota» (Vitt. Em. 1622/ Cart. II, cc. 24r-25r).

stesure degli ultimi versi Morante scrive: «Noi conosciamo l'ultimo segreto, ma loro intendono / che non vogliamo dirglielo. (Questo è il gioco)». ⁴¹⁹ Come si leggerà nel componimento successivo l'unico segreto è «che non c'è segreto»: ⁴²⁰ riprendendo una considerazione di Giorgio Agamben, quel tesoro sotterraneo cui si alludeva nei versi precedenti «è nascosto non perché qualcuno o qualcosa lo abbia sepolto o coperto, ma perché esso è ora esposto [...] nell'assoluta e disperata assenza di ogni segreto». ⁴²¹

Le due strofe successive sono ampiamente rielaborate nel passaggio dalle stesure manoscritte alla redazione finale. Una prima versione di questi versi, ancora non suddivisi in quartine, si legge alla carta 22r:

Scoprire il segreto da soli è il prezzo che loro devono
per la restituzione promessa e rinviata.
E come l'erede dello spettro ha chiamato i mimi
ci chiamano ancora eternamente a recitare il delitto.
Tu diviso da me, nello strappo sanguinoso
della nascita. S'imbandiscono le cene funebri, si alzano
le croci, si raccolgono le tribù.
E il figlio ucciso, la madre straziata.

Il modello letterario che ispira questa parte è *l'Amleto* shakespeariano, come appare evidente dall'esame delle due varianti del terzo verso: «Amleto chiamò i commedianti alla reggia omicida a recitare ancora il delitto, eternamente» ⁴²²; «Amleto il principe chiamò i mimi alla corte dell'incesto sanguinosa». Amleto è una figura molto cara a Morante che nell'articolo *I personaggi* ne fa l'archetipo di tutti i

⁴¹⁹ Ivi, cc. 22r-23r.

⁴²⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 115.

⁴²¹ AGAMBEN Giorgio, *La festa del tesoro nascosto*, in AGAMBEN Giorgio et al., *Per Elsa Morante*, cit., pp. 137-146, 145.

⁴²² Un altro appellativo utilizzato da Morante per Amleto è «il Danese», aggettivo soprascritto e poi cassato.

protagonisti di romanzi, tragedie e poemi successivi perché incarnazione di uno dei tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà: «a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere».⁴²³ La scena della tragedia cui si fa riferimento nel componimento è la seconda dell'Atto II. Qui Amleto, per essere certo che l'assassino del padre sia suo zio Claudio, chiede a degli attori ambulanti di recitare davanti al re e alla regina il dramma di un omicidio che simuli quello paterno:

Hem! io ho udito che persone colpevoli, assistendo a un dramma, sono state, per lo stesso artificio della scena, colpite così fino all'anima che subito han proclamato le loro malefatte; perché l'assassinio, benché non abbia lingua, parla con miracolosissimo organo. Io farò recitare a questi attori qualcosa di simile all'assassinio di mio padre innanzi a mio zio; osserverò il suo aspetto; lo saggerò sul vivo; se ha solo un fremito, io so quel che debbo fare. [...] Il dramma è la cosa in cui io accalappierò la coscienza del re.⁴²⁴

Come Edipo, («Quanta gente! Il teatro è pieno! / [...] Io recito perché mi pagano»),⁴²⁵ anche la poeta è chiamata «eternamente a recitare il delitto», a portare in scena il ciclico ripetersi della violenta lacerazione della nascita che strappa il figlio al ventre materno e lo espone allo spettacolo amaro dell'esistenza.

Si confrontino queste strofe nella redazione definitiva:

Ridomandare la risposta, e negarla in eterno,
è la loro scelta disperata. E come gli attori zingari
a smascherare l'infamia della reggia usurpata,
noi siamo chiamati nel tempo a recitare il delitto.

⁴²³ MORANTE Elsa, *I personaggi*, cit., p. 12.

⁴²⁴ La citazione è tratta dall'edizione italiana delle *Opere* di Shakespeare conservata nella biblioteca della scrittrice (SHAKESPEARE William, *Tutte le opere*, a cura di M. PRAZ, Firenze, Sansoni editore, 1964, p. 698). Dell'*Amleto* Morante possiede anche la traduzione italiana a cura di Eugenio Montale (SHAKESPEARE William, *Amleto principe di Danimarca*, trad. italiana di E. Montale, Milano, Cederna, 1949).

⁴²⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 64.

E io diviso da te, nello strappo sanguinoso
della nascita. S'imbandiscono le cene funebri, si alzano
le croci e le forche, si raccolgono le tribù.
E il figlio ucciso, la madre straziata.⁴²⁶

Il momento della nascita è anche l'atto fondante di una ritualità, che appare macabra e funerea. L'ultimo verso «E il figlio ucciso, la madre straziata» rinnova il mitologema della Madre pietosa: a partire da *Alibi*, ma poi soprattutto in *Addio*, «la vicenda dell'amore e della femminilità arcaica, primigenia e perenne della madre si fissa nell'icona cristiana della *mater* dolorosa» che piange la perdita del figlio-amante.⁴²⁷ Alla carta 26r questi versi sono riscritti ma senza varianti troppo significative; si noti soltanto che per definire la madre prima di scegliere il lemma «straziata» Morante annota «incenerita» (che evoca ancora i ben noti scenari di morte) e «piegata», a sottolineare ancora più brutalmente la sofferenza della madre addolorata.

La quinta strofa di questo componimento si presenta già nelle carte manoscritte nella sua forma definitiva:

Così ti perdo, e tu mi perdi, nella pestilenza
di questa città. Stravolti nel tempo comune,
ci scordiamo della nostra nazione festante
e dei giochi prenatali.⁴²⁸

Alla carta 27r si legge invece una prima versione delle strofe sei e sette:

Fino a che la pazienza capricciosa del destino

⁴²⁶ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 113.

⁴²⁷ AZZOLINI Paola, *Attraverso la poesia di Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», XXXIV, 74, 2007, pp. 429-439, 433.

⁴²⁸ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 26r.

non torni a decifrare nella lebbra dei sepolcri
le lettere misteriose da ricomporre
[per richiamarci] nel nostro unico nome;

e in te ci ricongiunga di nuovo, o stanza perduta,
altalena sospesa di qua della corrente
dove il mulino atroce di tutte le allucinazioni
ridiventa nient'altro che il tuo movimento arioso...

Il primo verso rivela l'influenza di un altro autore francese dell'Ottocento, Gérard de Nerval, e più precisamente del suo poemetto *Aurélia*, testo che la scrittrice legge nell'edizione Gallimard delle Oeuvres del 1960, come si deduce dalla presenza di numerose tracce di lettura. Nella sua onirica «descente aux enfers»,⁴²⁹ de Nerval attraversa una città paradisiaca abitata da una civiltà delle origini, «conservant les vertus naturelles des premiers jours du monde». Proprio a questo paragrafo (V) di *Aurélia* riconduce una tessera inserita nel primo verso del componimento: «la pazienza capricciosa» è prelievo diretto dal modello ed è la scrittrice stessa a sottolinearne la derivazione in un appunto.⁴³⁰ Così si legge in de Nerval:

Ça et là, des terrasses revêtues de treillages, des jardinets ménagés sur quelques espaces aplatis, des toits, des pavillons légèrement construits, peints et sculptés avec *une capricieuse patience*; des perspectives reliées par de longues traînées de verdure grimpantes séduisaient l'œil et plaisaient à l'esprit comme l'aspect d'une oasis délicieuse, d'une solitude ignorée au-dessus du tumulte et de ces bruits d'en bas, qui là n'étaient plus qu'un murmure.⁴³¹

⁴²⁹ DE NERVAL Gérard, *Oeuvres*, a cura di A. BEGUIN e J. RICHER, vol. I, Paris, Gallimard, 1960, p. 414.

⁴³⁰ Alla c. 25v la scrittrice trascrive a parte il verso e ne precisa la provenienza: «"una capricciosa pazienza" Nerval» (*Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 25v).

⁴³¹ DE NERVAL Gérard, *Oeuvres*, cit., p. 370.

«Qua e là terrazze rivestite di pergole, piccoli giardini fatti crescere su ogni spazio pianeggiante, tetti, padiglioni realizzati con un senso di straordinaria leggerezza, dipinti e scolpiti con capricciosa pazienza. Prospettive collegate da lunghe strisce di vegetazione rampicante seducevano l'occhio e ammaliavano lo spirito come l'aspetto di un'oasi deliziosa, di una solitudine ignorata al di sopra del tumulto e di quei rumori di sotto, che là non giungevano che sotto forma di brusio» (DE NERVAL Gérard, *Aurélia. Ovvero il sogno e la vita*, D'Anza Editore, 2019).

Nella sua edizione Morante mette in evidenza, con segni di richiamo, le parti del testo in cui de Nerval descrive il luogo mitico e la «race heureuse» incontrata in sogno, elencandone alcune caratteristiche che sembrano ritornare nelle visioni paradisiache di questo e altri componimenti della *Commedia chimica*: il biancore abbagliante, «un jeu de lumière où se confondaient les teintes ordinaires du prisme», che illumina questa sorta di «paradis perdu»; la bellezza e la grazia della comunità abitante, una «famille primitive et céleste» di individui «simples de mœurs, aimants et justes [...] pacifiquement vainqueurs des masses aveugles».⁴³²

La sesta e settima strofa vengono completate già alla c. 28r e così appaiono nella versione definitiva:

Fino a che la pazienza capricciosa del destino
non torni nella fossa del caso, a decifrarvi
le lettere sotterrate, da ricomporre
nel nostro unico nome

e ci renda alle nostre prime stanze arboree
altalene sospese di qua dalla corrente
dove il mulino atroce di tutte le allucinazioni
non è altro che il giro del nostro scherzo arioso.
Noi siamo meno che umani, puri
dal vizio della morte.⁴³³

Oltre all'aggiunta degli ultimi versi, due sono le varianti significative rispetto alla prima stesura: «fossa del caso» sostituisce «lebbra dei sepolcri», mentre le lettere da decifrare prima definite «misteriose» sono nell'ultima redazione «sotterrate». Sebbene l'espressione «lebbra dei sepolcri», evocando una lugubre atmosfera,

⁴³² Ivi, pp. 370-371.

«una famiglia primitiva e celeste», «semplicemente, amorevoli e secondo giustizia [...] e pacifici vincitori delle masse cieche» (DE NERVAL Gérard, *Aurélia. Ovvero il sogno e la vita*, cit.)

⁴³³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 113-114.

consentisse anche di stabilire un legame con i testi precedenti e successivi (in *Addio*: «Voglio [...] /mendicarti dalla lebbra impossibile»⁴³⁴ e nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.*, nel parlare di Weil: «tu / la sindone materna tessitura di fresco amore sul corpo della lebbra»),⁴³⁵ l'idea di una verità sepolta da dissotterrare trova più nitida espressione nel passaggio alla redazione finale.

Il desiderio di regressione a quella che Di Fazio ha chiamato «una preistoria incorrotta»⁴³⁶, perché non contaminata dalla colpa e dal «vizio della morte», è reso chiaro dagli ultimi versi che sembrano descrivere il giardino biblico: le «prime stanze arboree / altalene sospese di qua della corrente» rimandano infatti al paradiso della *Mia bella cartolina*, quella «cabina sospesa in un'eterna quiete senza vento». In questo senso, «stanze arboree» è sintagma più adatto, rispetto al precedente «stanza perduta», per suggerire l'ambientazione edenica.

Quarto componimento

Il quarto testo della *Smania* non ha una struttura precisa perché costituito da sei strofe di lunghezza variabile in versi sciolti. Nel manoscritto vengono fissate le prime strofe in una forma molto simile alla definitiva:

Ma, eternamente richiamati, ritorniamo dentro il miraggio
dove essi ruotano, corrotti dalla droga della morte.
Ci sediamo ai loro sordidi banchetti tribali
dove l'angoscia della notte li raduna.

E coi nostri archi e flauti, voci ingenuie del primo giorno,

⁴³⁴ Ivi, p. 17.

⁴³⁵ Ivi, p. 139.

⁴³⁶ DI FAZIO Angela, *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Bologna, Pendragon, 2017, p. 134.

sempre alla loro domanda ripetiamo la nostra risposta:
che morte e vita sono una cosa sola
passaggi modulanti di uno stesso canto.

Il segreto unico è questo: che non c'è segreto.
Voi siete sempre rimasti nel giardino del primo giorno.
L'ignominia di forma che ve lo usurpa
non è che un teatro irrisorio della vostra demenza.⁴³⁷

Risuona ancora in questi versi la canzone di Edipo («E MORTE E NASCITA E MORTE [...]»)⁴³⁸ che l'io lirico e il suo doppio continuamente ripetono per salvare gli altri dall'«ignominia di forme» che mistifica la realtà. Luigia Stefani scrive a commento di questa parte:

L'uomo si è allontanato [...] dallo stato di libertà e di innocenza originarie mediante le allucinazioni deformanti, gli schemi falsificanti di uno sviluppo industriale inumano, che gli precludono la conoscenza del mondo nella sua vera e reale integrità.⁴³⁹

Compito del poeta, voce incorrotta «del primo giorno», diventa dunque restituire il segreto originario della felicità, mascherato dalla commedia della vita («teatro irrisorio») che rende ciechi alla rivelazione autentica. Le varianti «febbre perversa» e «perversione», inserite da Morante tra parentesi quadre come alternative per «demenza», creano un più immediato collegamento terminologico con *La sera domenicale*. Nella versione definitiva, invece, comparirà la parola «morgane» che, già utilizzata in un verso di *Addio* («Ogni ragazzo che passa è una morgana»), maggiormente rende la vanità e l'inganno di una realtà solo apparente.

⁴³⁷ Vitt. Em. 1622/ Cart. II, c. 28r. Sottolineatura originale che, nella redazione finale, corrisponderà al corsivo (cfr. MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 115).

⁴³⁸ Ivi, p. 65.

⁴³⁹ STEFANI Luigia, *Ritratti critici di contemporanei. Elsa Morante*, in «Belfagor», XXVI, 3, 1971, pp. 290-308, 306.

Nei dattiloscritti,⁴⁴⁰ dopo il verso «passaggi modulanti di uno stesso canto», Morante inserisce una citazione dal *Flauto magico* di Mozart: «Wie stark is nicht dein Zauberton / weil, holde Flöte...» («Come è potente la tua magia / caro flauto»). La frase, pronunciata da Tamino, restituisce l'immagine del poeta come cantore orfico che, con la sua parola magica, può risvegliare l'umanità dall'incoscienza.⁴⁴¹

La quinta e la sesta strofa sono riportate alla carta 30r in una forma sostanzialmente coincidente con quella finale:⁴⁴²

La durata dei vostri millenni
non è stata, in realtà, che un voletto delle nostre altalene.
Il vostro corpo e la mente sono strumenti truccati
per la deformazione e l'impostura.
Il vostro feudo è intatto.

Non abbiate paura della notte.
Lasciatevi alla [sua] guarigione [dal tempo e dalla memoria]
beati, come prima delle madri, quando
tutto il sangue terrestre è ancora una vena del mare.
La vostra misura non è il respiro.

Ritornano in queste strofe le parole d'addio che il fanciullo-amante rivolge alla poeta nel componimento d'apertura: «Sono venuto a darti la buona notte / Questa è l'ora della guarigione». Accettare la notte (chiaro il richiamo anche ai versi della poesia di Thomas *Do Not Go Gentle Into That Good Night*, citati tra le carte)⁴⁴³ significa liberarsi dalla prigione del tempo e della memoria e tornare «Beati, come prima

⁴⁴⁰ Vitt. Em. 1622/ Cart. II, c. 56r e , A.R.C. 52 I 4.3, c. 130r.

⁴⁴¹ Il personaggio di Tamino è una chiave interpretativa importante per diverse opere di Morante. Si ricordi che, in una lettera a Debenedetti del 18 febbraio del 1957, a proposito di Arturo aveva scritto «Per arrivare alla maturità deve passare attraverso diversi misteri, un po' come Tamino nel *Flauto Magico*» (MORANTE Daniele, *L'amata*, cit., p. 191).

⁴⁴² Sottolineatura originale. Cfr. MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 115.

⁴⁴³ Vitt. Em. 1622/ Cart. I, c. 32v.

delle madri», in una dimensione al di là della Storia. Il richiamo a *Addio* si fa ancora più esplicito in alcuni versi espunti della stessa carta:

Imparate l'ultimo valico della memoria.

Guariti del tempo e dei nomi e degli addii,

riconoscete il vostro feudo intatto.

Esclusi dalla tragedia, della prova e della scelta, noi torniamo alla vostra tragedia,
per amore di voi.

Morante scrive, accanto a quest'ultimo verso: «Noi siamo la scala di tutti i colori e di tutte le note / il punto del riposo». Interessante variante che recupera nuovamente l'immagine della scala sufita dei colori e la parola tematica *punto* che passerà alla strofa successiva nell'ultima redazione.

I versi finali nella prima stesura manoscritta hanno già una forma quasi definitiva:⁴⁴⁴

Per voi trascinati nei giri della vostra stella deforme,

lo specchio intero dell'iride è un vuoto orrore bianco.

Specchiatevi nel punto unico del riposo.

Riconoscete il vostro viso incolume

la freschezza dei vostri colori primi e supremi.

Il vostro corpo è invulnerabile.⁴⁴⁵

Questa stesura differisce dalla definitiva solo in pochi punti: a «trascinati» si sostituisce «rapiti» («Per voi, rapiti nei giri della vostra stella deforme»);⁴⁴⁶ gli attributi «primi e supremi» vengono eliminati e compare una citazione finale «LASS

⁴⁴⁴ Cfr. MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 116.

⁴⁴⁵ *Vitt. Em.* 1622/ Cart I, c. 31r. La sottolineatura è originale.

⁴⁴⁶ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 116.

DIE GLOCKEN KLINGEN KLINGEN», aggiunta a partire dalle carte dattiloscritte.⁴⁴⁷ Questa battuta, pronunciata da Papageno nel *Flauto magico* di Mozart («laß die Glöckchen klingen, klingen»), tradotta in italiano significa «che le campane suonino, suonino»: è un'esortazione alla rinascita e non è casuale che tramite di questo messaggio ottimistico sia proprio Papageno, uccellatore girovago «dall'aspetto estroso e fanciullesco»,⁴⁴⁸ che qui diviene voce fiabesca del soggetto lirico. La riflessione sul personaggio di Papageno è centrale per Morante, come conferma anche un appunto ritrovato sul suo volume di *Mythes, rêves et mystères* di Eliade. In corrispondenza di un passaggio, in cui Eliade parla di leggende relative «aux hommes-oiseaux (ou munis de plumes d'oiseaux)» che intraprendono voli magici, si interroga infatti sull'uccellatore mozartiano annotando a lato del testo «anche Papageno?».⁴⁴⁹

Quinto componimento

La quinta poesia è strutturata in quattro quartine e un distico finale. Sono riconducibili a questa parte alcuni versi riportati nelle carte manoscritte e non confluiti nell'edizione definitiva:

Noi, risparmiati dalla prova impossibile
torniamo inermi e nudi, nella corsia dei vostri deliri
perché vi amiamo. Credete alla testimonianza dell'amore.
Ascoltate le nostre voci finché siamo in mezzo a voi.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Vitt. Em. 1622/ Cart. VI/a, c. 45r. Nel dattiloscritto conservato in A.R.C. 52 I 4.3, alla c. 143r, compare la citazione però inserita all'interno del quarto componimento che, in questo stadio redazionale, inizia con il verso «Non abbiate paura della notte» e include le prime tre quartine del successivo.

⁴⁴⁸ ARDENI Viola, *L'espressione della dicotomia tra artista e società nella Smania dello scandalo di Elsa Morante*, cit., p. 127.

⁴⁴⁹ ELIADE MIRCEA, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 136.

⁴⁵⁰ Vitt. Em. 1622/ Cart I, c. 32r.

Le «voci incorrotte» sono quelle della coppia protagonista che, per amore degli altri viventi, sceglie di tornare in quella «corsia dei [...] deliri», evidente rimando alle «corsie malate»⁴⁵¹ della *Sera domenicale* e al reparto dove è ricoverato Edipo nella *Serata*. Emerge da questi versi, come messo in luce da Cazalè Berard, la fondamentale convinzione morantiana, ereditata probabilmente da Weil «che l'origine - e il fine ultimo - di ogni *quête* conoscitiva sia l'amore».⁴⁵² La «testimonianza d'amore» cui si allude in questi versi è infatti quella dei poeti che, solo in virtù di questo sentimento, possono comprendere gli altri e dare forma alla loro esistenza. Già nel saggio *Il poeta di tutta la vita*, Morante aveva espresso questo concetto nel riflettere sull'amore come unico strumento dato a chi scrive per conoscere e trasmettere «le forme della vita»:

L'uomo e il suo universo, sono compresi da Saba con irrimediabile simpatia, anzi amore: per fortuna di Saba! Giacché una legge irrimediabile dell'arte e della natura ha stabilito che non ci sia altro mezzo per trarre le forme della vita dall'informe della morte. E la simpatia amorosa di Saba intenerisce e magnifica ogni cosa vivente: rendendo a ogni cosa un sentimento definitivo di gratitudine e di perdono.⁴⁵³

Se questi versi rimarranno inediti, le altre strofe del componimento si leggono già nelle carte in una forma quasi definitiva:⁴⁵⁴

Ma essi aggrappandosi alle loro macerie,
come larve di una popolazione assediata
che teme le offerte della pace più del proprio sterminio,
insultano e smentiscono le nostre voci straniere.

⁴⁵¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 31.

⁴⁵² CAZALÈ BERARD Claude, *Morante e Weil la scelta dell'attenzione e la verità della fiaba*, in «Testo e senso», 7, 2006; <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/100>.

⁴⁵³ MORANTE Elsa, *Il poeta di tutta la vita*, cit., p. 36.

⁴⁵⁴ Cfr. MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 117.

Quali ostaggi di una anarchia senza nome
a cui si nega la fiducia del riscatto,
noi siamo la preda lasciata alla loro vendetta puerile.
io per le piaghe, tu per la pietà.

Disarmati all'ordalia del supplizio e della morte,
noi due siamo l'estremo paragone del loro scandalo.
Noi dobbiamo giustificare il valore del loro campo
con lo spettacolo della nostra povera agonia.

E il sogno agisce. Nella convulsione e nel sudore
noi stessi rinneghiamo la nostra differenza.
Rotti e dispersi fra i loro cenci mortuari
ci arrendiamo alla terra.⁴⁵⁵

Il termine *ordalia*, di cui si è già trattato, si carica qui di ulteriore pregnanza perché allude alla prova dolorosa che il soggetto lirico e il suo doppio devono affrontare «disarmati»⁴⁵⁶ o «inermi»⁴⁵⁷ come si dirà nella redazione finale. Le loro «voci straniere», rese mute perché inascoltate da coloro che non riescono a liberarsi da un mondo in macerie, li condannano all'emarginazione e alla derisione. L'ottavo verso, «io per le piaghe, tu per la pietà», merita alcune considerazioni. Prima di scegliere questa forma Morante sperimenta diverse possibilità: «Io per la morte, tu per il pianto»; «Io per la degradazione, tu per la separazione»; «Tu per il dolore, io per la morte». È in particolare interessante l'ultima alternativa citata perché in corrispondenza di «morte» si leggono diverse varianti: «strage», «[degradazione]», «piaghe», «[ferite]», «addii dei figli dei ragazzi». L'allusione ai principali nuclei tematici dei precedenti componimenti, soprattutto all' *addio* del figlio-ragazzo, era

⁴⁵⁵ *Vitt. Em.* 1622/ Cart I, c. 33r.

⁴⁵⁶ Diverse sono le varianti che Morante annota in alternativa a «disarmati», «[smascherati]», «[indifesi]», «[impuri]», che ben sottolineano il senso di esclusione e isolamento dei poeti nel relazionarsi a un'umanità cieca (*Vitt. Em.* 1622/ Cart I, c. 33r).

⁴⁵⁷ *Ibid.*

in questa versione molto scoperta, mentre resta più cifrata nella redazione definitiva.

Nel verso «noi due siamo l'estremo paragone del loro scandalo» è contenuta la giustificazione del titolo dell'intera sezione. La *mania dello scandalo* è infatti l'urgenza del poeta di testimoniare una possibilità di salvezza per un'umanità vittima dell'irrealtà. Tra le pagine del saggio *Pro o contro la bomba atomica* questi concetti qui espressi in versi trovano una trasposizione in prosa:

Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è – abbiamo veduto – in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciosa dei suoi contemporanei, e ha diviso il loro rischio e riconosciuto la loro paura (paura della morte); da solo ha dovuto, come scrittore, fissare, per così dire, in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza. È un fatto che, nel sistema organizzato della irrealtà, la presenza dello scrittore (cioè della realtà) è sempre uno scandalo, anche se viene tollerata, durante i periodi della tregua sociale. Tollerata, e perfino corteggiata e lusingata. Ma in fondo alle lusinghe e ai corteggiamenti rimane sempre un dispetto, che ha poi le sue radici in un senso di colpa vendicativo e anche in una inconsapevole invidia. Difatti (e qui si salva ancora la speranza), la realtà, e non l'irrealtà, rimane il paradiso naturale di tutte le persone umane, almeno finché non si siano trasformate nella struttura stessa visibile dei loro corpi.⁴⁵⁸

Il tentativo di affrontare lo scandalo dell'irrealtà si rivela però, in questo componimento, fallimentare. Nell'ultima quartina onirica, infatti, l'io lirico e il suo doppio, insultati e respinti dagli altri («rotti e dispersi fra i loro cenci mortuari») rinnegano il valore della loro testimonianza di realtà. Ancora in *Pro e contro la bomba atomica* si trova una chiave interpretativa per questi versi:

E se il mondo, nella enormità della sua massa, corresse alla disintegrazione come al proprio bene supremo, che cosa resterebbe da fare a un artista [...] il quale, se è tale veramente, tende all'integrità (alla realtà) come all'unica condizione liberatoria, festosa,

⁴⁵⁸ MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, pp. 106-110.

della sua coscienza? Non gli resterebbe che scegliere. O si convince di essere lui nel torto. [...] In questo caso, sentirà scadere irrimediabilmente la sua funzione, la quale anzi gli risulterà peggio che vana, disgustosa, come il delirio di un drogato.⁴⁵⁹

La chiusa «NINNA OH NANNA OH / NINNA NINNA NINNA» viene aggiunta a partire dalla prima redazione dattiloscritta.⁴⁶⁰ La scelta di inserire qui una filastrocca infantile dopo le due citazioni colte (Rimbaud e Mozart) dei precedenti componimenti è rivelatrice del metodo di scrittura di Morante che assembla materiali estremamente eterogenei combinandoli a fini comunicativi.

Sesto componimento

Il sesto componimento è formato da sette strofe di diversa lunghezza. La prima è nella sua forma definitiva già all'altezza della prima stesura:

O ambiguità, provocazione di due voci in una,
che con la tua canzoncina divertivi la morte,
la tua polvere è poca per saziare la morte.
La loro morte ha fame. La loro morte si annoia.⁴⁶¹

Il verso «La tua polvere è poca per saziare la morte», una morte qui umanizzata che si diverte, «ha fame», «si annoia», sembra rimandare al passo della Genesi (3,19) «povere sei ed in polvere tornerai», parole che Dio rivolge ad Adamo cacciandolo dall'Eden. Ma in queste parole si cela anche un altro richiamo letterario, nuovamente a Shakespeare, stavolta alla tragedia *Macbeth*. Siamo all'inizio dell'atto V, scena quinta, quando a Macbeth viene annunciata la morte della regina. Altre parti di questo passo vengono riprese da Morante: «Domani / e domani e domani e

⁴⁵⁹ Ivi, p. 103.

⁴⁶⁰ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 46r.

⁴⁶¹ Ivi, c. 33r.

domani e domani e» si legge nella parte finale di questo componimento, mentre «SPEGNITI SPEGNITI CANDELINA» è citazione inserita all'interno del successivo:

Avrebbe dovuto morire più tardi; non sarebbe mancato il momento opportuno per udire una simile parola. Domani, poi domani, poi domani: così, da un giorno all'altro, a piccoli passi, ogni domani striscia via fino all'ultima sillaba del tempo prescritto; e tutti i nostri ieri hanno rischiarato, a degli stolti, la via che conduce alla polvere della morte. Spengiti, spengiti, breve candela! La vita non è che un'ombra che cammina; un povero commediante che si pavoneggia e si agita, sulla scena del mondo, per la sua ora e poi non se ne parla più; una favola raccontata da un idiota, piena di rumore e di furore, che non significa nulla.⁴⁶²

L'idea degli uomini come commedianti che ciclicamente recitano sul palcoscenico del mondo una parte vuota di significato è centrale fin dal monologo di Edipo, cui rimanda anche l'invocazione del primo verso «O ambiguità, provocazione di due voci in una» («O ambiguità favolosa» aveva detto Edipo rivolgendosi al dio).

Una prima versione della seconda strofa, totalmente espunta, si trova alla carta 34v:

E il coro vociferante delle loro stragi e degli addii
sciama continuo sulla mia piccola pietra
ma il riposo del tempo e della memoria è sordo. Non c'è risposta.

Ma subito dopo, nella stessa carta, la strofa viene riscritta in una forma coincidente con la definitiva:

Il ballo rabbioso delle stragi
non si quietava mai sulla mia piccola pietra.
Ma il riposo dal tempo e dalla memoria è sordo.
Ebbe ormai requie pure il tuo pianto.

⁴⁶² SHAKESPEARE William, *Tutte le opere*, cit., p. 972.

Tu pure sei fatta pietra.
Non c'è risposta.⁴⁶³

Se «il coro vociferante delle loro stragi e degli addii» della prima redazione sembra collegarsi maggiormente ai testi precedenti, l'espressione «ballo rabbioso delle stragi» sembra enfatizzare più crudamente la violenza di una sofferenza universale.

Anche le due strofe successive nella versione manoscritta⁴⁶⁴ non differiscono da quella a stampa:

Almeno fino a un'altra genesi. Domani
da un oriente anonimo, da un lazzaretto da un ghetto
da un harlem, si rileva un vagito.
«È nato un maschio». E tu radiosa chini
il tuo sorriso amputato sopra di me.

Nessuno riconosce i nostri occhi
illesi dalla morte.
Le ali del primo giorno battono implumi e sperdute.
La canzone dell'amore ritornante
è appena un gorgoglio nella gola.⁴⁶⁵

A partire da questa strofa, si iniziano a tracciare i contorni di «un'altra genesi» con la nascita del *divino fanciullo* che, venuto al mondo in una condizione di dolorosa emarginazione (in un «oriente anonimo», «un lazzaretto» o «un ghetto»), simboleggi l'avvento di una nuova età dell'oro e riscatti l'umanità dalle tragedie vissute. Così prosegue il componimento alla c. 36r:

⁴⁶³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 118.

⁴⁶⁴ Le due strofe si trovano, rispettivamente, alle c. 33r e 34r-36r (*Vitt. Em.* 1622/ Cart. II).

⁴⁶⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 118.

Perché la strage sia consumata
bisogna che l'ospite arrivi ignaro e spoglio
È [uno] fra i nomi dei bastardi iscritti negli ospedali.
È un involto di stracci, nascosto in un dormitorio di donne,
dentro un campo spinato.
Anche se le guardie del campo gli danno la caccia
non possono trovarlo
È presto ancora.

Deve maturarsi; ignorante.
Per divertire la noia della loro morte
dovrà recitare innocente una commedia perversa
dove il segreto ultimo che confida
sembri infine a lui stesso una favola e un tradimento.
Dovrà riconoscere la sua diversità come una smorfia
e arrendersi, come alla grazia,
al loro vizio comune
e invocare la cecità come un perdono.
Domani
e domani
e domani.

Questa redazione differisce dalla definitiva solo per pochissime varianti:⁴⁶⁶ significativo appare che, a partire dalla prima redazione dattiloscritta, venga inserito il sintagma «festa solare» a sostituzione di «strage», scelta che sembra offrire un supporto alla possibilità, espressa da di Fazio, di individuare nella «festa rivoluzionaria» una chiave ermeneutica fondamentale per la comprensione del testo.⁴⁶⁷ Il fanciullo soterico è una figura messianica che potrebbe essere Cristo, ma anche una delle sue reincarnazioni, uno qualsiasi dei *felici pochi* di ogni tempo, «bastardo» nato in un ospedale o «in un dormitorio di donne / dentro un campo

⁴⁶⁶ Cfr. MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 118-119.

⁴⁶⁷ Non si ritiene necessario approfondire la questione che è ampiamente trattata in DI FAZIO Angela, *Tra crisi e riscatto*, cit.

spinato». L'allusione al contesto del lager è ancora una volta indicativa della volontà autoriale di storicizzare un testo che solo apparentemente si colloca in una dimensione allucinata e quasi favolistica. Si noti inoltre che, come riporta Bardini, nella scheda biografica per l'edizione «Oscar» del 1966 di *Menzogna e sortilegio*, viene segnalata tra i progetti editoriali «una singolare raccolta di poesie, fra la lirica e il dramma, sotto il titolo *Il campo spinato*»:⁴⁶⁸ sebbene non sembri esserci traccia di questo titolo tra le carte, questa nota è emblematica della centralità strutturante che in quest'opera ricopre il trauma dell'Olocausto.

Nell'ultima strofa il fanciullo innocente che, divenuto adulto, deve recitare «una commedia pervertita» sembra identificarsi con il poeta: colui che, respinto nella sua «diversità»,⁴⁶⁹ deve arrendersi alla cecità collettiva per sopravvivere. In questa direzione si colloca la citazione che, dalle carte dattiloscritte in poi, chiude il componimento, ancora una delle *illuminazioni* rimbaudiane, *Nocturne vulgaire*: «ICI VA-T-ON SIFFLER POUR L'ORAGE, ET LES SODOMES ET LES/ SOLYMES, ET LES BÊTES FÉROCES ET LES ARMÉES».⁴⁷⁰ In questo testo Rimbaud descrive un'allucinazione che lo fa precipitare in un «bosco delle origini»,⁴⁷¹ dove la violenza della natura, degli animali e della Storia non fa più paura. La nostalgia retrospettiva dell'Eden coincide qui, per Rimbaud come per Morante, con quello che Sergio Solmi ha definito «un Oriente immemoriale, con le Origini, con un mondo finalmente

⁴⁶⁸ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 600.

⁴⁶⁹ Nella poesia scritta per Pasolini il 13 febbraio 1976 e intitolata *In nessun posto*, Morante tornerà sull'inscindibile legame tra «poesia», come capacità eccezionale di sentire la realtà, e «diversità»: Ma in verità in verità in verità / quello per cui tu stesso ti credevi un diverso / non era la tua vera diversità. / La tua vera diversità era la poesia» (sui significati e il percorso redazionale di questo testo si cfr. OLIVA Cecilia, «La tua vera diversità era la poesia». *Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, in «Studium», 5, 2015, pp. 706-717).

⁴⁷⁰ RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere*, cit., p. 288.

«Forse qui fischieranno per il temporale, e le Sodome – e le Solime, – e le bestie feroci e gli eserciti» (ivi, p. 289).

⁴⁷¹ DELL'AIA Lucia, *La presenza di Rimbaud nel «Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante»*, op. cit., p. 21.

accettabile»⁴⁷² al di là della contingenza storica. Nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.* saranno significativamente definiti *Felici Pochi* proprio coloro che, capaci di una felicità primitiva, intraprendono un viaggio a ritroso verso «certi orienti (barbari)», dove le voci dei poeti non sono condannate al silenzio:

Ma assai più spesso tornano
in certi orienti (barbari) e oscure zone (deprese)
dove non s'ha il vizio d'assassinare i profeti
né di sterminare
i poeti.⁴⁷³

Settimo componimento

La suggestione di un tempo originario pare tradursi nella *Smania dello scandalo* non solo in «un misterioso legame con le età arcaiche e barbariche, quando la vita era regolata da ritmi magici e da una visione sacrale e religiosa del mondo»,⁴⁷⁴ ma anche – come si è detto – nel tentativo di recupero di una condizione prenatale. Nel settimo componimento, che consta di due strofe di dodici e tredici versi, si legge:

Però stavolta una voce materna, gelata e ansante
è accorsa, eco d'un'eco,
a lui, nel suo venir meno
sul polo dei solstizi nativi
e gli ha detto: «Non nascere più. Strappa ogni nervo
dallo strumento pulsante, che t'inchioda
ancora a questo incrocio dei raggi spaziali.
E lasciati nella vela che ti riavvolge
per calarti dormiente al tuo nido
finché la tua ferita sia richiusa.
Guarisci dalla memoria. Sciògliti

⁴⁷² SOLMI Sergio, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, Torino, 1974, p. 39.

⁴⁷³ Ivi, p. 132.

⁴⁷⁴ SGORLON Carlo, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 24.

da ogni altro domani».

SPEGNITI SPEGNITI CANDELINA.⁴⁷⁵

La voce materna «gelata e ansante» è quella ancestrale della «Madre Mediterranea»⁴⁷⁶ che continua a tenere il figlio legato al suo ventre, prigioniero della nostalgia insanabile del paradiso uterino. Una prima redazione di questa strofa, completamente cassata, figura alla c. 37r:⁴⁷⁷

Però una volta, nel polo dei raggi spaziali
una voce materna, gelata ed ansante,
è accorsa a dirgli: “Ragazzo, non nascere.
Questo è l’incrocio. Il loro asilo vaneggiante
è ancora al di là, più lontano delle galassie.

Segue nella stessa carta un’altra stesura che si avvicina maggiormente alla definitiva:

Però una volta, una voce materna, gelata e ansante,
eco d’un’eco
è accorsa a lui, nel suo venir meno
sul polo del solstizio nativo, a dirgli: “Ragazzo non nascere”,
Torna indietro
Lascia che loro si disperdano in fuga come tignola.

Il vocabolo «tignola», qui espunto, viene riutilizzato nella *Sera domenicale* e l’intero verso riscritto nel passaggio all’edizione a stampa: «[...] Strappa ogni nervo / dello strumento pulsante, che t’inchioda / ancora a quest’incrocio dei raggi

⁴⁷⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 120.

⁴⁷⁶ Si cfr. BERNHARD Ernst, *Il complesso della Grande Madre. Problemi e possibilità della psicologia analitica in Italia*, in ID., *Mitobiografia*, a cura di H. ERBA TISSOT, Milano, Adelphi, 1969, pp. 168-179.

⁴⁷⁷ Già alla c. 35r si leggono alcuni versi di questa strofa ma, essendo ancora allo stato di abbozzo, non sembra opportuno prenderli in considerazione.

spaziali». ⁴⁷⁸ L'ultima variante è certamente più significativa nella ripresa della simbologia della croce e nel riproporre, ancora una volta, l'immagine dell'uomo inchiodato al centro della ruota cosmica.

Su questa stessa carta si legge l'appunto, di cui si è già parlato, «segue sull'altro quaderno» che rimanda al Quaderno II dove Morante trascrive il seguito del componimento, già in una forma molto simile alla definitiva:

Ma lui si è difeso da questa voce tentante
come da una ladra spettrale.
Ha chiesto aiuto, lacerando il lenzuolo marino
che già lo chiudeva per il riposo.
E la sua voce puerile ha gridato: Io li amo.
Forse la risposta che loro aspettavano
era più difficile della mia canzone immatura.
L'oggetto delle loro parole è una merce precaria
che loro si scambiano con falsa moneta.
Io sono il paragone dell'oro
Finché non saprò inventare altre parole in paragone dell'oro
Non posso rifiutarmi al giudizio
Il loro giudizio è giusto
E non posso guarire dalla memoria
è mia la colpa. ⁴⁷⁹

Il verso «Forse la risposta che loro aspettavano /era più difficile della mia canzone immatura» è oggetto di diverse riscritture: «Forse la parola che loro aspettano / devo ancora ritrovarla» / «Non voglio guarire dalla memoria»; «Voglio tornare da loro. Devo ancora trovare la parola che loro aspettano»; «Non voglio lasciarli senza la mia risposta»; «non ho trovato ancora per loro la parola delle spiegazioni», «non ho trovato ancora per loro la parola che loro aspettano»; «Forse l'unica parola della

⁴⁷⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 120.

⁴⁷⁹ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, cc. 2r-3r.

guarigione che loro aspettano»; «Devo rispondere ancora alla loro domanda»; «Non voglio guarire dalla memoria finché non avrò ricordato l'unica parola».⁴⁸⁰ L'intenso lavoro su questo verso ne testimonia l'importanza: «le parole dell'oro» che la poeta, facendosi capro espiatorio, deve trovare sono le uniche in grado di riscattare la colpa dell'umanità. Nell'edizione Einaudi gli ultimi versi di questa strofa sono leggermente modificati: «lo sono il paragone dell'oro. / Finché non avrò inventato le parole dell'oro / io devo ritornare al processo. / È mia la colpa».⁴⁸¹ La citazione rimbaudiana «Ô SAISONS, Ô CHÂTEAUX»,⁴⁸² tratta da *Alchimie du verbe*, dal dattiloscritto in poi conclude il componimento e fa luce sul finale. Al di là della dimensione mistico-esoterica di questo testo, che sicuramente Morante condivide con Rimbaud, al centro di *Ô saisons* c'è «la leggera ebrezza esilarante di un vagabondaggio in dormiveglia sulla prim'alba, un momento di semiconscia smarrita adesione al cosmo»;⁴⁸³ ed è proprio questa l'atmosfera che l'autrice vuole evocare. La «voce puerile», che si difende dal richiamo materno a ricucire lo strappo della nascita e sciogliersi «da ogni altro domani», si può leggere come quella del poeta-fanciullo di *Ô SAISONS, Ô CHÂTEAUX*, che – con i suoi versi – si è fatto «paragone dell'oro» («Je ferai de l'or» aveva scritto Rimbaud in *Nuit de l'enfer*).⁴⁸⁴

Ottavo componimento

Unica strofa di diciassette versi con terzina conclusiva, l'ottavo testo della *Smania* si presenta fin dai manoscritti nella sua veste pressoché definitiva.

⁴⁸⁰ Ivi, c. 2r.

⁴⁸¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 120.

⁴⁸² RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere*, cit., p. 232.

⁴⁸³ SOLMI Sergio, *Saggio su Rimbaud*, cit., p. 25.

⁴⁸⁴ RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere*, cit., p. 214.

E così di nuovo il grido infantile si mescola
al battito del sangue.
Il grumo della ferita lièvita. Il cerchio di ghiaccio
si muta nel calore di un grembo.
Alla prima luce selvaggia, l'alchimia capovolta
che muta nell'incarnazione la sostanza dei limbi
si spiega uguale all'altra, che pare alla seconda Luce
il guasto della morte.
Ecco la dissoluzione, la polvere delle rocce
che si disfa nel mare sanguinoso
e la putrefazione meravigliosa dei licheni
fra i coralli brulicanti e il montare delle meduse
e le stelle che muovono i petali
assaggiando con le antenne la luce su dai crepuscoli.
Sul piccolo estuario
si quietava in un lamento di bolle la saliva di schiume.
È nata una rosa.⁴⁸⁵

Il paesaggio materico e in decomposizione qui descritto suggerisce un'atmosfera dalle tinte fortemente apocalittiche; eppure proprio in questo scenario di polvere e di macerie, nasce «una rosa». In un testo contemporaneo, *Madrigale a forma di gatto*, scritto per Pasolini nel 1964 in risposta a *Poesia in forma di rosa*, è contenuta un'indiretta spiegazione di quest'ultimo verso:

La rosa è la forma delle beatitudini.
Beata l'angoscia in forma di rosa.
Beato il disordine e la libidine sanguinosa
la passione di sé invereconda gli eccessi di velocità e
le orge funebri
il nero rifiuto dello sposalizio le bandiere dell'oltranza
le corazze dell'ignoranza
i vari equivoci dell'egoismo le mascherate degli stracci
le carità pretestuose le immondizie deificate
i pregiudizi di casta l'alibi storicistico

⁴⁸⁵ Vitt. Em. 1622/ Qd. II, cc. 3r-4r.

le complicità attuali, l'adorazione ai padri farisei, la
paura della castrazione
[...]
beate le secrezioni i visceri della letteratura l'oratorio
la mistificazione
quando finalmente s'aprono in forma di rosa!
Il ragazzo che si intende protagonista del mondo
(protagonista anche se bandito, anzi di più perché bandito...)
starà sempre beato al centro della rosa.⁴⁸⁶

La rosa è «la forma delle beatitudini»: il *ragazzino*, vero «protagonista del mondo», è la creatura felice che, di fronte alle brutture, le mistificazioni, gli inganni di una realtà che lo esclude, eternamente rinasce «beato al centro della rosa». La terzina conclusiva, assente nelle carte manoscritte, riprende la leggerezza di quest'ultimo verso e si pone eccentricamente in contrasto, per la musicalità e il tono scanzonato, con la crudezza delle immagini iniziali. I versi «QUANNO MAMMETA T'HA FATTO / VO' SAPE' CHE CE METTETTE? / MIELE ZUCCHERO E CANNELLA MIELE ZUCCHERO E CANNELLA»⁴⁸⁷ sono infatti tratti da *Comme facette mammeta*, canto folkloristico napoletano scritto da Salvatore Gambardella e Giuseppe Capaldo nel 1908. Ardeni, nel riflettere sul motivo dell'inserimento di una canzone popolare, osserva che il porre «a voce d'*auctoritas* un verso dialettale»⁴⁸⁸ non fa che confermare quella fascinazione di Morante per un mondo autentico che trovi espressione in una lingua immediata e comunicativa.

⁴⁸⁶ La poesia è riportata in MORANTE Daniele, *L'amata*, cit., pp. 451-452.

⁴⁸⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 121.

⁴⁸⁸ ARDENI Viola, *L'espressione della dicotomia tra artista e società nella Smania dello scandalo di Elsa Morante*, cit., p. 131.

Nono componimento

Il nono testo della *Smania*, costituito da due strofe di dieci o undici versi e una terzina, continua la narrazione del componimento precedente. Una prima versione della strofa d'apertura si legge alla carta 4r:

E torno ragazza. Riconosco
la bocca protesa, gli occhi interroganti,
le mani in forma di carezza. Alla nuova vista
ancora non contaminata, il colore
di quella fanciullezza, è tornato
nel mio specchio presenza eterna.
Il corpo d'amore è pronto per la promessa
e l'aspettazione.

Interamente cassati, questi versi vengono riscritti sulla stessa carta con l'aggiunta di altri che li avvicinano all'ultima redazione dove la strofa così si presenta:

E così torno ragazza. Riconosco
la bocca protesa e il colore scontroso
gli occhi ancora bagnati di fango celeste
l'impossibilità di piangere
il tenero pugno animalesco che non lascia la presa
l'allegria del petto nudo sotto il grembiule di scuola
la coscia incontaminata dal fuoco di luglio
il ventre incestuoso e infantile.
Per l'ambigua visitazione
il corpo d'amore è pronto.⁴⁸⁹

Con le formule «gli occhi interroganti» e «le mani in forma di carezza» della prima stesura Morante adotta i codici espressivi della comunicazione erotica e ribadisce la centralità di un tema ricorrente nella sua produzione, quello della

⁴⁸⁹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 122.

sofferta richiesta d'amore. Nel testo definitivo, ai versi afferenti al campo semantico della religione («gli occhi ancora bagnati di fango celeste», chiaro riferimento alla creazione divina; «l'ambigua visitazione» che allude all'episodio del primo riconoscimento di Cristo come Messia da parte di Elisabetta), se ne affiancano altri che Renzo Paris ha definito di un linguaggio «creaturale, orale, quasi carnale»⁴⁹⁰ («il tenero pugno animalesco che non lascia la presa / l'allegria del petto nudo sotto il grembiule di scuola / la coscia incontaminata dal fuoco di luglio / il ventre incestuoso e infantile»). Il contrasto tra sfera del sacro e del profano, tra componenti evangeliche e erotizzanti conferma l'ecllettismo delle suggestioni morantiane e l'impossibilità di fornire un'interpretazione univoca e monodirezionale a testi così eterogenei.

Della seconda strofa si conservano due stesure manoscritte, ma interessante è soprattutto la prima:

Il testo delle domeniche suburbane
le insegne la preghiera dell'aspettazione.
Ma la sua stella in forma d'aquilone una mezzanotte
si stacca dal carro di Boote
e la incammina ai teatri della commedia fanciullesca
dove le prostituzioni e le fami e i massacri
e le bestemmie adoranti.⁴⁹¹

In alternativa all'espressione «ai teatri della commedia fanciullesca», Morante appunta diverse varianti: «alla commedia fanciullesca del disordine e della bestemmia»; «disperato adorante al teatro dell'empietà fanciullesca»; «al teatro della tragedia fanciullesca». La lettura delle varianti chiarisce meglio il senso di

⁴⁹⁰ PARIS Renzo, *La guardiana della notte*, in J.N. SCHIFANO e T. NOTARBARTOLO (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993, pp. 32-38, 36.

⁴⁹¹ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. I, c. 5r.

questi versi: la commedia della fanciullezza è in realtà una tragedia, una recita crudele sul palcoscenico del «teatro dell'empietà». Questa strofa viene totalmente riscritta alla c. 6r e il testo fissato per intero con minime differenze rispetto alla redazione finale che qui si riporta:

E si leverà la preghiera dell'aspettazione
sillabata nelle processioni suburbane.
La barbara piaga virginea mischierà le sue febbri
con le infezioni del quartiere umiliato.
Chiagneva sempe ca durmeva sola ...
I mandolini
saranno massacrati nel grand-guignol fanciullesco
delle rivoluzioni, delle erbe assassine e delle fami,
quando una mezzanotte, fra bestemmie adoranti,
la stella in forma d'aquilone si staccherà
dal carro di Boote.

O adolescenti, buffoni di Dio!
Anche le gale piratesche della prostituzione
saranno domeniche puerili.⁴⁹²

Le «domeniche» della prima stesura diventano «processioni suburbane» attraverso un «quartiere umiliato» che quasi anticipa il quartiere disumanizzato e violato su cui si apre la *Storia*. Vengono poi inseriti i versi della straziante canzone *Fenesta ca lucive*,⁴⁹³ tratta da una romanza osco-napoletana del 1600, ma i «mandolini» che dovrebbero accompagnarla saranno invece «massacrati nel grand-guignol fanciullesco / delle rivoluzioni, delle erbe assassine e delle fami».⁴⁹⁴ Le

⁴⁹² MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 122.

⁴⁹³ Si noti che la canzone è anche nella colonna sonora dei film *Accattone*, *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury* di Pier Paolo Pasolini.

⁴⁹⁴ Alla c. 6r si legge un'interessante variante per «erbe assassine»: «tossici assassini». Si intende qui *assassini* nel significato etimologico di «consumatori di hascisc» sulla scia di Rimbaud che in *Matinée d'ivresse* aveva scritto «Voici le temps des assassins» (RIMBAUD Arthur, *Oeuvres*, cit., p. 268).

«parole dell'oro» della poeta, nel dar voce ai suoi *ragazzini*, gli «adolescenti, buffoni di Dio» apostrofati nell'ultima terzina, prefigurano anche l'unica possibilità di redenzione di fronte alle storture di un mondo infetto. Nell'ultimo verso, la «domenica con la demenza»⁴⁹⁵ della *Sera domenicale* lascia il posto alle «domeniche puerili»: alle esperienze estatiche di evasione si sostituisce una possibilità di concreto, e rivoluzionario, intervento nella realtà.

Decimo componimento

Il penultimo testo della *Smania dello scandalo* presenta sette strofe di varia lunghezza (dai cinque ai sedici versi); le prime due così appaiono nell'edizione Einaudi:

E il povero lettuccio delle venti lire
è diventato un'isola misteriosa che si sveglia.
Lei può uscire sola: tanto, è invisibile.
Sulla porta, arrivato dall'Africa, un piccolo arcangelo camuso
le bisbiglia all'orecchio in confidenza
una profezia che non significa niente.
L'isola appena nascente è ancora una palude di lava.
Fra poco è il primo giorno.

E coi suoi piedi alati lei s'incammina
sopra la palude ribollente senza sfiorarla.
Nella morte fermentante del vapore celeste
che rinasce terre e lune, lo specchio della scala iridata
si moltiplica nelle bolle di lava, linfe native
di frutteti e diademi. Lei, con le sue braccia scherzanti
è una delle maie, che stendono
le loro variopinte sciarpe nuziali
sul pudore della prima luce.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 31.

⁴⁹⁶ Ivi, cit., p. 123.

In una delle carte che contiene il componimento precedente si leggono dei versi che vengono qui riutilizzati:

E arriverà dall’Africa un piccolo arcangelo camuso
a bisbigliare all’orecchio come una confidenza
la mia profezia indecifrabile.
La gala meravigliosa della prostituzione
ha i colori delle feste infantili.

E il povero lettuccio delle quindici lire
è diventato un’isola misteriosa che si sveglia.
Lei può uscire sola tanto è invisibile.⁴⁹⁷

I primi e gli ultimi tre versi confluiranno nell’ultima redazione del decimo componimento; gli ultimi due saranno posti in conclusione del nono, ma con una variante («domeniche puerili» al posto di «feste infantili»). Si può osservare che l’aggettivo «indecifrabile» riferito a «profezia» verrà poi sciolto in «che non significa niente», ancora citazione dal suddetto passo di *Macbeth* («signifying nothing»), come specifica da una notazione autografa.⁴⁹⁸

Alla carta 7r queste due parti vengono combinate insieme a formare la prima strofa. La successiva, invece, è già trascritta qui nella sua veste definitiva, fatta eccezione per la lezione «colorate» come attributo per «sciarpe». Da rilevare l’evoluzione degli ultimi versi di questa strofa («le loro colorate sciarpe nuziali / sul pudore della prima luce») che presentano numerose riscritture: «come un pudore nuziale / i colori istoriati»; «come un pudore nuziale / le luci istoriate»; «come un pudore la trama istoriata della luce» e infine «le sciarpe istoriate della luce». Tutte contengono il lemma *istoriato*, aggettivo dalla patina anticata, che qui viene eliminato per poi essere probabilmente inserito nella *Serata a Colono* («e tutte le

⁴⁹⁷ Vitt. Em. 1622/ Qd. II, c. 6r.

⁴⁹⁸ Alla c. 7r accanto a «non significa nulla» appunta «[signifying nothing]» (Vitt. Em. 1622/ Qd. II).

parole della mia canzone, istoriata /di circhi e cavalli e isole e tombe e arturi e madri»). Questo conferma l'ormai nota attenzione morantiana per la preliminare selezione delle parole che, come nel caso degli elenchi di termini scartati, talvolta prescinde dalla loro collocazione nel testo.

Il testo della terza strofa e di una parte della quarta, a parte alcune trascurabili differenze, è nel manoscritto coincidente con l'edizione definitiva:

L'incendio dei crateri sommersi
brucia sugli orli orientali, dove già s'alzano
le torri nere della lava calcinata.
Fumano le pozzanghere di zolfo
di qua dalla cresta nera, che scoscende
sul freddo ancora notturno della marina,
e prime creature gli eucalipti
tremano ancora umidi sulla baia
finché in una eruzione assordante di stelle
si accende il giorno estivo.

Impaurita dai sassi infocati che dirompono
per lapidarla, dal cratere solare,
lei corre al paradiso degli eucalipti
dove per le arborescenze già si spiega
il trapasso alle forme di nuove creature mattiniere.⁴⁹⁹

Alla carta 9r continua la quarta strofa con il racconto della visione; i versi, in una forma distante dalla finale, sono integralmente espunti:

e giocanti.
Des bêtes d'une élégance fabuleuse.
Dalle gemme dei tronchi gli occhi screziati, le zampe dai fusti e le corna dai rami,
la famiglia selvatica
è balzata in una corsa
zoccoli come un altro scoppio di stelle.

⁴⁹⁹ Vitt. Em. 1622/ Qd. II, c. 8r.

Mentre che sulle foglie bislunghe si profilano
i piccoli corpi alati degli uccelli, vibrando
per le nervature che si gonfiano di piume.
E se le scogliere giganti ancora trattengono
le forme visibili

Riscritti alla carta 10r, assumono un aspetto quasi definitivo:

e giocanti. le bestie d'una eleganza favolosa!
Le gemme dei tronchi aprono le palpebre
stupite dal sonno sui loro occhi screziati
e dai rami ancora freschi le corna zodiacali
si levano in corone barbariche sui musci di corteccia
che s'intenerisce nella prima pelurie. Sciolte dai fusti
le allegre zampe slanciate trasaliscono un poco
nei dolci nodi dei muscoli ma già in corsa.
Battono cento echi di zoccoli silvestri
come un altro scoppio di stelle.

In questo decimo componimento, ancora una «parodia seria»⁵⁰⁰ in questo caso di episodi biblici (l'Annunciazione, la Genesi), Morante rievoca un'«infanzia del mondo»⁵⁰¹ che unisca in una totalità indistinta natura, bestie e, come si vedrà nell'ultima strofa, il primo uomo. Nell'ultima redazione il verso «le bestie d'una eleganza favolosa» è scritto con carattere tipografico diverso per facilitare l'identificazione della citazione: un verso di un altro poema rimbaudiano, *Enfance* («Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient»)⁵⁰².

⁵⁰⁰ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 121.

⁵⁰¹ DELL'AIA Lucia, *La presenza di Rimbaud nel «Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante»*, cit., p. 22.

⁵⁰² La citazione è tratta dalla seconda parte di *Enfance* (RIMBAUD Arthur, *Oeuvres*, cit., p. 256).
«Circolavano bestie d'un'eleganza favolosa» (ivi, p. 257).

Le ultime tre strofe, fin dalla prima stesura, si avvicinano molto allo stadio redazionale conclusivo, anche se in questa fase non sono ancora separate ma costituiscono una narrazione continuativa:

E nelle foglie bislunghe piccoli corpi alati
si profilano vibrando per le nervature che si gonfiano di piume. E dal corpo gigantesco
della scogliera si spiegano le forme degli elefanti
e dei sauri primordiali, statue ancora imprigionate
nel nero minerario.
Sull'orizzonte, l'arca semita dei diluvi
varca il cielo acquatico
sotto un arcobaleno doppio incrociato.
La piccola selva d'eucalipti, cerchia bastante
a malapena ai giochi d'un bambino,
è un paradiso immenso. Essa vi ha perso
le proprie tracce. Aveva
un cappello di paglia una sciarpetta
lasciati sollo un albero di eucalipto
ma gli eucalipti sono croci germoglianti tutte uguali
tortuosità senza fine. L'arcobaleno incrociato
spiega le sue ali di piume palpitanti
calando in un volo sull'isola.⁵⁰³

Le differenze rispetto all'edizione Einaudi non sono particolarmente rimarcabili.⁵⁰⁴ Il «paradiso immenso» diventa più genericamente nel primo dattiloscritto «una vallata enorme»⁵⁰⁵ e le «tortuosità» sono sostituite, con una correzione a penna, da «labirinti senza fine».⁵⁰⁶ Inoltre, per accentuare l'elemento della luminosità che, come si è detto, è fondamentale nella descrizione della visione

⁵⁰³ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, cc. 10r-11r.

⁵⁰⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 124-125.

⁵⁰⁵ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 52r.

⁵⁰⁶ *Ivi*, c. 53r.

narcotica, Morante aggiunge nel primo dattiloscritto alcuni versi: «Il terreno è tutta una pubescenza luminosa»; «Le squame e le elitre della luce / si sfarinano in una nebbia pullulante di faville / nel sole narcotico pomeridiano».⁵⁰⁷ L'immagine dei «piccoli corpi alati» che «si profilano vibrando per le nervature che si gonfiano di piume» e dell'arcobaleno paragonato a un uccello che «spiega le sue ali di piume palpitanti / calando in un volo sull'isola» si possono comprendere facendo riferimento alle riflessioni platoniche sul volo dell'anima. In particolare, potrebbe essere chiarificatore un passo sottolineato da Morante nel già citato volume di Eliade *Mythes, rêves et mystères* dove il filosofo, facendo riferimento all'idea, espressa nel *Fedro*, dell'anima originariamente coperta di piume, precisa: «Or la chaleur magique et l'ascension grâce à des plumes d'oiseaux se rangent parmi les plus anciens éléments chamaniques».⁵⁰⁸ Durante l'estasi, l'anima può sollevarsi in volo come un uccello piumato e raggiungere luoghi paradisiaci. «Il passaggio della ragazza «dai piedi alati» attraverso il fiorire di una natura magica e primigenia, mentre all'orizzonte «l'arca semita dei diluvi / sotto un arcobaleno doppio incrociato/ varca la striscia acquatica del cielo»,⁵⁰⁹ ha inoltre ancora una sua corrispondenza nella prima parte di *Enfance* che evoca un *locus amoenus* di arcobaleni, fiori e mare, dove una «fanciulla dalle labbra d'arancia» siede con «le ginocchia incrociate nel chiaro diluvio che sgorga dai prati»:

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ « Il calore magico e l'ascesa con le piume degli uccelli sono tra gli elementi sciamanici più antichi» (mia la traduzione).

Morante inserisce anche una data in corrispondenza di questo passaggio del testo di Eliade: «ric. dic. 1961», che consente di datarne la lettura in prossimità degli anni di stesura della *Smania dello scandalo*, cronologicamente uno dei primi testi del *Mondo salvato* (ELIADE MIRCEA, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 54, n. I).

⁵⁰⁹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 124.

À la lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, – la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.⁵¹⁰

L'ultima strofa di questa poesia, che già alla carta 12r appare nella sua veste definitiva, così si presenta nell'edizione a stampa:

Lei ride lei ride
perché, staccandosi da una croce,
le viene incontro,
fresco assolato ridente
il ragazzo Adamo.⁵¹¹

L'uomo del primo giorno, il «ridente ragazzo Adamo», significativamente si stacca da una croce. Azzolini ha letto questi versi come «l'elegia rovente della giovinezza e dell'amore»:

[...] su un paesaggio esotico, alla maniera di Rousseau Le Douganier, un Eden tripudiante di vita accoglie una giovane donna che incontra il suo Adamo. Ma questo Adamo si stacca da una croce. È forse questo l'abbraccio di Cristo con una sua Maddalena, popolare e romana, che ripercorre le tappe della sua giovinezza perduta, dell'amore e della sessualità, finalmente redenta?⁵¹²

Sebbene il discorso sull'eros sia ben presente in tutta *La smania dello scandalo*, si potrebbe anche vedere in Adamo uno dei *ragazzini* morantiani; sperimentata su di sé la sofferenza nella crocifissione e libero finalmente dalla colpa, il fanciullo solare

⁵¹⁰ RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere*, cit., p. 254.

«All'orlo della foresta – i fiori di sogno squillano, scoppiano, illuminano, – la fanciulla dal labbro d'arancia, colle ginocchia incrociate nel chiaro diluvio che sgorga dai prati, nudità ombreggiata, attraversata e vestita dagli arcobaleni, dalla flora, dal mare» (ivi, p. 255).

⁵¹¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 125.

⁵¹² AZZOLINI Paola, *Attraverso la poesia di Elsa Morante*, cit., p. 436.

rinasce e introduce tutte le successive figure cristologiche che, nelle parole della poeta, troveranno voce.

Undicesimo componimento

L'undicesima e ultima poesia è costituita da soli sette versi divisi in due strofe.

E le frutta raccolte dalle nuvole esperidi
saranno bevute sulla terrazza nella vicinanza della sera
quando la pace d'esser nati si celebra
come dopo una vittoria

EN EFFET ILS FURENT ROIS TOUTE UNE MATINÉE, OÙ
LES TENTURES CARMINÉES SE RELEVÈRENT SUR LES
MAISONS, ET TOUTE L'APRÈS-MIDJ, OÙ ILS S'AVANCÈRENT DU CÔTÉ DES
JARDINS DES PALMES.⁵¹³

Questa parte viene aggiunta solo a partire dal secondo dattiloscritto.⁵¹⁴ La voce del poeta francese chiude anche l'ultima visione de *La smania dello scandalo*:⁵¹⁵ la conclusione del viaggio iniziatico è suggellata dalle parole di *Royauté*⁵¹⁶ che, recuperando un immaginario evangelico (Giovanni 12, 12-16), preludono al

⁵¹³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 126.

⁵¹⁴ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 53r.

⁵¹⁵ Ceracchini nota che questa citazione «deve essere stata particolarmente cara a Morante, perché utilizzata nella sua prima parte (“ils furent rois...tout l’après Midi”) come epigrafe, prima della definitiva “O flots abracadabrantésques”, nelle carte dell’*Isola di Arturo*» (CERACCHINI Silvia, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della ‘Commedia chimica’*, cit., p. 88).

⁵¹⁶ Nella sua copia francese delle opere di Rimbaud, Morante sottolinea i versi che decide poi di riportare nella *Smania dello scandalo* (RIMBAUD, *Oeuvres*, cit., p. 175); nell’edizione in lingua italiana, invece, si ritrovano numerosi segni di lettura in corrispondenza della traduzione di questo testo (RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere*, cit., p. 266).

delinearsi della parabola cristologica dei *felici pochi* nell'ultima sezione. Stefani così interpreta questi versi:

La smania dello scandalo si chiude con immagini-simbolo di speranza e di attesa: una stella in forma di aquilone, una rosa che nasce, anticipatrici del finale ritrovamento del bene bene perduto in un universo lussureggiante e pullulante di vita nascente, mitica prefigurazione del regno della libertà che dovrà succedere a quello della necessità.⁵¹⁷

Alla fine di questo *excursus* sulla *Commedia chimica* si possono collocare alcune considerazioni di Zanardo sul significato che l'assunzione di sostanze psicotrope ha nella produzione creativa di Morante:

La questione è controversa: se da una parte Elsa Morante sembra suggerire nelle sostanze stupefacenti una via d'accesso a forme di conoscenza superiori, dall'altra sembra deprecare l'annullamento e la distruzione dell'integrità della coscienza [...]. L'atteggiamento di Elsa Morante oscilla tra l'adesione a uno sperimentalismo *maudit* di matrice romantica e riferito a Rimbaud (dove le sostanze stupefacenti aprono a una dimensione superiore) e, al contrario, l'individuazione della droga come ultima debolezza, atto quasi di misericordia che plachi la tortura della ragione. [...] Nell'impossibilità di percepire la reale sostanza del paradiso (cosa possibile a Usepepe, in modo istintivo) inteso come assenza di spazio e tempo e unità del molteplice, l'unica modalità per un ritorno temporaneo risiede nelle droghe. Si tratta, tuttavia, di un compromesso, che rende tanto più lacerante la ricollocazione nell'Irrealtà.⁵¹⁸

L'oscillazione tra i due poli che Zanardo individua (fuga in una dimensione *altra* e angosciante ricollocarsi nell'Irrealtà) appare fondante di tutta la parte centrale del *Mondo salvato* e soprattutto di quest'ultima sezione. Tuttavia, il doloroso scacco esistenziale originato dal riconoscimento dell'impossibilità di recuperare attraverso le droghe il paradiso perduto, può indicare anche la strada per la ricerca di un

⁵¹⁷ STEFANI Luigia, *Ritratti critici di contemporanei*, cit., p. 306.

⁵¹⁸ ZANARDO Monica, *Il poeta e la grazia*, cit., p. 155.

nuovo Eden. Come sottolinea Fofi in una lettera del 1970, la nostalgia di un'edenica età dell'oro è infatti anche il sentimento da cui deriva «la spinta alla rivoluzione e alla 'sovversione'»,⁵¹⁹ e proprio su questa possibile palingenesi si chiude la parte centrale del *Mondo salvato dai ragazzini*. Per citare ancora *Matinée d'ivresse* e attribuire a questi versi un significato ulteriore, «cela commença sous les rires des enfants, cela finira par eux»:⁵²⁰ il rimbaudiano riso infantile prodotto dalle visioni, su cui si apre *La commedia chimica*, è anche quello che attraverso l'immagine del «ridente» ragazzo Adamo la conclude, lasciando spazio all'«Allegro»⁵²¹ della terza parte, la più liberatoria e ottimistica dell'opera.

⁵¹⁹ MORANTE Daniele, *L'amata*, cit., p. 561.

⁵²⁰ RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere*, cit., p. 268.

⁵²¹ MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, cit., p. VI.

III

LA BIBLIOTECA DI ELSA MORANTE

Ché forse tutto l'inventare è ricordare.

(Elsa Morante, 23 gennaio 1948)

1. Echi, rimandi e suggestioni nel *Mondo salvato dai ragazzini*

In una delle sue più note, al tempo stesso contrastate, considerazioni su Elsa Morante, Garboli scrisse che come scrittrice «letterariamente, non si sa da dove viene».⁵²² In realtà, come ha ampiamente dimostrato il convegno del 2012 sulle «Fonti di Elsa Morante» organizzato da Enrico Palandri e Hanna Serkowska, molteplici sono gli incontri, le suggestioni, i modelli che plasmano il suo universo letterario. È d'altro canto indubbio che per le opere di Morante non si può parlare mai di filiazione diretta da una o più fonti; l'autrice stessa nel 1961, in un'intervista a Francine Virduzzo per la rivista «Afrique-Action», aveva dichiarato:

Je ne peux vraiment pas dire d'avoir subi l'influence d'un écrivain quelconque, – d'un musicien oui: Mozart est mon maître. Il est l'unique auteur que je puisse reconnaître comme Maître. De lui, j'ai appris bien de choses que je n'avais pas réussi à comprendre.⁵²³

⁵²² GARBOLI Cesare, *Il gioco segreto*, cit., p. 19.

⁵²³ CECCHI Carlo, GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., LXXIV.

«Non posso dire di essere stata influenzata da nessuno scrittore, ma posso dire di essere stata influenzata da un musicista: Mozart è il mio maestro. È l'unico autore che posso riconoscere come maestro. Da lui ho imparato molte cose che non ero riuscita a comprendere» (mia la traduzione). Anche in un'intervista a Lino del Fra, in occasione della vincita del premio Strega, aveva dichiarato: «Debbo dire che nel mio lavoro non ho avuto nessun maestro, nessun modello» (DEL FRA Lino, *Elsa Morante Premio Strega*, in «L'Italia che scrive», 40, 7-8, luglio-agosto 1957, p. 135).

Tuttavia, pur nell'impossibilità di riconoscere l'influenza di singoli autori sulla produzione morantiana, certamente si possono rintracciare nei suoi testi molteplici reminiscenze letterarie, filosofiche, artistiche, e direi persino musicali. D'Angeli a tal proposito scrive:

Si tratta piuttosto di un recupero "dall'interno", per così dire, del nucleo delle scritture altrui o del pensiero di alcuni filosofi – cioè del riconoscimento di una consonanza profonda il quale produce, verso l'opera di riferimento una fruizione libera, che talvolta può essere anche fraintendimento, ma che certo ne preserva la vitalità [...]. In questo senso l'originalità di scrittura, che la Morante ha sempre rivendicato per sé e della quale è necessario darle atto, trova la sua origine proprio nell'atteggiamento insieme umile e aggressivo mantenuto verso il passato culturale e nel modo, non puntiglioso ma padronale, di comportarsi verso la tradizione: un modo fatto di libertà, spregiudicatezza, competenza, ma anche di ammirazione, e di orgoglio di appartenere a quella tradizione, e di riconoscervisi.⁵²⁴

Il rapporto di Morante con i suoi modelli non è dunque mai di servile adesione o indistinta appropriazione; si tratta piuttosto di un'interazione dialogante per cui singole suggestioni della scrittura altrui, se coerenti con la prospettiva della scrittrice, vengono recuperati, rimaneggiati, spesso in una veste poco aderente all'originale ma «rispettosa di una verità comunicativa profonda».⁵²⁵ È il caso dei versi di autori, come Dylan Thomas, citati nelle carte in una forma diversa da quella autoriale o di traduzioni poco fedeli.

Orientarsi in questo intricato reticolo di rimandi e citazioni che è *Il mondo salvato dai ragazzini* è ancor più complesso soprattutto per l'ambivalente tendenza morantiana, già messa in luce da Nadia Setti, a «occultare e insieme rivelare i propri affetti letterari (affinità elettive), dissimulare ma anche esplicitare i riferimenti e i

⁵²⁴ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 12-13.

⁵²⁵ ZANARDO Monica, *Il poeta e la grazia*, cit., p. 46.

prestati più o meno diretti».⁵²⁶ Al fine di una proporre una, seppur parziale, ricostruzione dei suoi referenti letterari e culturali in genere è sicuramente utilissimo analizzare il palinsesto dell'opera: tra le carte manoscritte e dattiloscritte numerose sono infatti le citazioni da altri autori (Sofocle, Rimbaud, Ginsberg, Thomas, Cvetaeva) o da testi di vario genere e provenienza. Quando queste citazioni sono inserite nel corpo dell'opera vengono spesso segnalate dal ricorso a diversi caratteri tipografici o isolate da bianchi orizzontali. Per questa ragione Dominique Budor, nel parlare dell'intertestualità in Morante, usa la felice espressione «geografia citazionale» ponendo così l'enfasi sulla spazialità della citazione «collocata per isolamento nel paratesto o per inclusione nel testo, segnalata con un ricco polimorfismo tipografico che crea tempi diversi e sfumature nella ricezione».⁵²⁷ Tuttavia, non tutti le frasi o i versi disseminati tra le carte confluiscono nell'edizione a stampa, oppure vi giungono in forme stravolte e irriconoscibili. Tentare di tracciare un cammino tra autori e opere di riferimento basandosi soltanto sulle notazioni autografe sarebbe quindi ostico e condurrebbe, in ogni caso, a risultati estremamente relativi: non necessariamente, infatti, i testi citati sono stati letti dall'autrice durante la stesura dell'opera condizionandone così alcuni aspetti ideativi; invece molti altri, di cui non si fa menzione, esercitano una più significativa influenza sulla progettazione narrativa. Appare quindi molto utile poter consultare la parte disponibile del patrimonio librario della scrittrice, oggi catalogato come *Fondo Morante* della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Molti dei libri di Elsa Morante sono stati donati dagli eredi in due fasi, nel 2006 e nel 2013, insieme alla discografia e agli arredi del suo studio personale (tra questi anche

⁵²⁶ SETTI Nadia, *Palinsesto, autorialità e genealogia in Menzogna e sortilegio*, in PALANDRI Enrico e SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 35-42, 40.

⁵²⁷ BUDOR Dominique, *La geografia citazionale di Elsa Morante*, in A. DEI e R. GUERRICCHIO (a cura di), *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, Atti del convegno di Studi, Firenze, 25-26 ottobre 2001, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 143-154, 146.

alcuni quadri di Morrow). La consultazione di questi volumi consente di riflettere sulla prassi di lettura di Morante: i libri presentano spesso sottolineature con matite o penne di diverso colore; alcuni passi di particolare interesse sono messi in evidenza da linee verticali sui margini o da segni paragrafematici di richiamo. Uno dei segni di lettura più ricorrenti è la stella di Davide, utilizzata per contrassegnare quei punti del testo ritenuti dalla scrittrice degni di maggiore attenzione sul piano estetico o di contenuto. In altri casi, per marcare l'importanza di intere pagine, viene inserita una piegatura in corrispondenza dell'angolo superiore o inferiore del foglio o dei segnalibri (che possono essere anche foglietti di carta stracciati, scontrini e simili). Molti di questi volumi sono densamente postillati con appunti di varia natura: proposte di traduzione o correzioni delle traduzioni esistenti nel caso di opere in lingua straniera;⁵²⁸ datazioni; considerazioni personali, integrazioni; rimandi intratestuali o extratestuali. Morante sembra talvolta discutere con l'autore, commentandone le parole e confermandone o confutandone le ipotesi. Sono emblematici, a tal proposito, gli appunti ai *Cahiers* di Weil che appaiono come risposte agli interrogativi suggeriti dal testo: «questo risponde esattamente a quanto più volte ho pensato io stessa con convinzione»⁵²⁹ scrive ad esempio in corrispondenza di una frase del terzo quaderno della filosofa francese.

Come si evincerà dai prossimi paragrafi, l'aver potuto visionare i libri della biblioteca aiuterà a definire lo spazio di scrittura morantiano inseribile in un sistema relazionale con alti testi, ideati in altre epoche, in altre lingue e provenienti da culture molto distanti. È opportuno, tuttavia, mantenere ben saldo il presupposto secondo il quale non si può parlare per *Il mondo salvato* di prelievi formali o tematici da fonti note e ben individuabili, ma di innesti, adattamenti, personali

⁵²⁸ Rappresentativo il caso della poesia *Ignù* di Ginsberg. Accanto alla versione in italiano della poesia annota: «questa traduzione è piena di sbagli» (GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, traduzione italiana di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1965).

⁵²⁹ WEIL Simone, *Cahiers*, vol. III, Paris, Plon, 1956, p. 9.

risemantizzazioni. Tener presente il retroterra entro cui si origina la creatività morantiana rimane, in ogni modo, imprescindibile e l'autrice stessa sottolinea la necessità di indagare i «percorsi» di autori a lei precedenti e contemporanei, considerandoli sempre come un «arricchimento» e non un vincolo che ingabbi la libertà della sua scrittura:

Al romanziere (più che a qualsiasi altro artista) occorre oggi in special modo, la consapevolezza dei percorsi compiuti prima di lui, e del punto di vista presente dal quale si muove. E deve aver assimilato in sé la verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei. Avere assimilato, però, significa un arricchimento e non un'intossicazione, un ingorgo.⁵³⁰

2. Allen Ginsberg e la *Beat Generation*

Il primo incontro di Morante con i poeti della *beat generation* avviene negli anni Sessanta attraverso la mediazione di Bill Morrow e l'interesse per questo filone di poesia americana si rinnova ulteriormente nell'autunno del 1965 durante un viaggio a New York, dove si reca prima di raggiungere il fratello in Messico. Gli scrittori e poeti Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso, Neal Cassady, Lucien Carr, Lewis Barrett Welch, Bob Kaufman, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, e i loro predecessori Salinger e Jack Kerouac, prendono l'appellativo *beat* da una definizione di Kerouac che contiene in sé molteplici significati: il senso mistico di *beato*, poetico di *ritmo* e, ultimo ma più rilevante, quello umano di *sconfitta*. Fernanda Pivano, nella *Prefazione* all'edizione 1968 di *Jukebox all'idrogeno*, sottolinea la priorità di quest'ultimo significato sugli altri, considerando la sconfitta «quella dell'uomo moderno di fronte alla falsa comunicazione, all'avidità di denaro, alla sete di potere, all'amore della violenza».⁵³¹ È evidente che le grandi questioni affrontate dalla

⁵³⁰ MORANTE Elsa, *Sul romanzo*, cit., p. 55.

⁵³¹ PIVANO Fernanda, *Introduzione*, in GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, traduzione italiana di F. Pivano, Parma, Guanda, 2001, pp. 7-92, p. 18.

poesia *beat* sono le stesse che affollano il pensiero di Morante negli anni di stesura del *Mondo salvato*; i principali assi tematici individuati da Bernabò nelle liriche americane sono infatti prossimi a quelli ricorrenti nella scrittura dell'autrice romana:

[...] lo sfrontato e disumano bellicismo; la corsa sfrenata ai consumi e all'acquisizione di una ricchezza che andava di pari passo con la perdita di ogni identità e con l'indifferenza verso la miseria dei diseredati che popolavano i molti e squallidi ghetti; il razzismo violento e pervicace che impediva una vera uguaglianza alle persone di colore, a dispetto dei valori ufficiali di democrazia; [...] una psichiatria e persino una psicanalisi degradate, che spingevano all'omologazione e al sonno delle coscienze piuttosto che al loro risveglio; la crescente manipolazione dell'informazione da parte dei mass media.⁵³²

Morante condivide con i poeti americani anche i modelli letterari di riferimento (Whitman, Rimbaud, i surrealisti), ma ancor di più le referenze culturali, in particolare la predilezione per i culti esoterici, per le dottrine della Cabala, per le religioni orientali. C'è inoltre un altro aspetto che non può essere ignorato ossia la comune sperimentazione di sostanze psicotrope. Far riferimento a questo non è semplice biografismo che sicuramente isterilirebbe il significato di tali considerazioni, ma ricerca di una correlazione tra esperienza privata e produzione creativa. Aiutano a far luce su questo le parole di Gregory Corso sulle pagine della rivista *Gemini*:

Il lavoro sociale politico poetico emotivo – richiesto dall'alterazione della coscienza – è reso necessario dall'alterazione dei fatti: l'arrivo sul mondo della grande bomba dell'apocalisse [...] L'alterazione è resa necessaria da una nuova assoluta percezione della possibile disumanizzazione dell'uomo... La molteplice distruttività della bomba odiosa, i

⁵³² BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema*, cit., pp. 164-165.

campi di concentramento [...] la propaganda di massa, la dittatura di massa, il lavaggio mentale di massa.⁵³³

L'alterazione coscienziale e la meditazione chimicamente indotta è, per la generazione della protesta, anche una risposta ai massacri, all'automizzazione e allo svuotamento esistenziale prodotto dal presente atomico. Il rapporto di Morante con le sostanze allucinogene è, come si è visto, differente e più ambiguo ma resta di fondo l'idea di un artificiale spazio di evasione che sia fuga, seppur insoddisfacente, da una realtà di lutti personali e angosce collettive.

La prossimità di Morante con gli scrittori della *beat generation* è confermata dai diversi libri conservati nella sua biblioteca: oltre a moltissimi libri in prosa di Kerouac,⁵³⁴ vi si ritrovano *Pictures of the Gone World* di Ferlinghetti, *Gasoline* di Corso, *Howl and Other Poems* e *Kaddish and Other Poems* di Ginsberg e il già citato *Jukebox all'idrogeno*.

Jukebox all'idrogeno è il testo di Ginsberg che presenta più numerose tracce di lettura;⁵³⁵ in particolare Morante interviene sulle traduzioni di Fernanda Pivano, segnalando eventuali errori e proponendo personali alternative. Esemplificative di questo modo di procedere sono due correzioni inserite, rispettivamente *a latere* del testo di *In the Baggage Room at Greyhound* e di *Howl*, come alternative alla traduzione di Pivano. Nel primo caso, Morante interviene a precisare una scelta lessicale e, in corrispondenza della parola «heaven» nel verso «worrying about eternity over the Post Office roof in the night-time red downtown heaven»,⁵³⁶ annota «paradiso», termine dalla forte pregnanza simbolica, espressivamente più potente del

⁵³³ L'articolo di Corso, pubblicato in «Gemini», II, 6, 1959, è riportato da Pivano (PIVANO Fernanda, *Introduzione*, cit., p. 17).

⁵³⁴ Cfr. Appendice 2.

⁵³⁵ Vd. Tavola 12.

⁵³⁶ GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, traduzione italiana di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1965, p. 174.

metaforico «cielo» scelto da Pivano nella sua traduzione. Nel secondo caso, invece, il verso in questione tratto dalla poesia *Howl* è «who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan angels staggering on tenement roofs illuminated»,⁵³⁷ con il quale Ginsberg si rivolge ai giovani disperati e ribelli della sua generazione. L'espressione «bared their brains», tradotta da Pivano con «che si squarciavano cervelli», diviene nella proposta di traduzione di Morante «che si denudavano cervelli»: la scelta del verbo, oltre ad essere molto più vicina all'originale, estende anche alla mente quell'idea di una corporeità degradata e violata da una società brutale che tanta rilevanza ha anche nelle contemporanee riflessioni di Morante. Indubbiamente *Howl* è una delle poesie più postillate, divenuta manifesto del movimento *beat* dopo il celebre reading tenuto da Ginsberg a San Francisco nel 1955. Questo testo influenza profondamente il primo componimento del *Mondo salvato dai ragazzini*. La «cadenza mistico-liturgica» di *Addio*,⁵³⁸ con il suo andamento cantilenante e le ripetizioni ossessive, certamente risente dell'influsso di Ginsberg che grida in versi la sua rabbia contro un mondo disumanizzato attraverso quello stesso meccanismo anaforico cui ricorre Morante per dar dare espressione al suo urlo contro la società autocratica e spersonalizzante dei padri, responsabili di aver edificato la terribile «fabbrica della morte»:⁵³⁹

Quaggiù i difficili ragazzetti, dopo un pomeriggio d'angosce strazianti,
possono ancora ridere a una barzelletta.

O nel noioso quartiere, una domenica di noia,
d'un tratto trasfigurarsi alla vista d'una piuma
e correre a ritrarla in un dipinto, ingigantita tragedia di colori
che fa straripare il sangue del dolore adulto
fino ai firmamenti fanciulleschi.

[...]

⁵³⁷ Ivi, p. 113.

⁵³⁸ BORIO Maria, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Padova, Marsilio, 2018, p. 52.

⁵³⁹ MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, cit., p. VII.

Qua si può discutere di Cristo e di Budda
e della ignominia occidentale detta classe media
e della rivoluzione di Cuba
e dei bianchi, pieni di soldi, benpensanti e benlavati, che puzzano di cesso
e dei negri poveri che odorano di fiore
e delle immonde guerre dei padri e delle loro squallide paci
e delle loro istituzioni speculazioni missioni invenzioni provvidenze sanzioni
tutte stronzate di vacca.
E della realtà, e della vista pura, e del CAPIRE,
e delle dimensioni multiple
e dei colori
e della morte.⁵⁴⁰

Il lessico *dell'angoscia* di *Addio* rinvia a *Howl*, ma aspetti condivisi sono anche le immagini dissacranti, il gergo colloquiale, la ritmicità dissonante della versificazione. L'energia contestatoria di Ginsberg si condensa in quel *who* ripetuto che anticipa il *qua* morantiano e contiene in sé i drammi e le speranze di una generazione di «ragazzetti celesti»⁵⁴¹ e di poeti:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical
naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,
[...]
who studied Plotinus Poe St. John of the Cross telepathy and bop kabbalah because the
cosmos instinctively vibrated at their feet in Kansas,
who loned it through the streets of Idaho seeking visionary indian angels who were
visionary indian angels,
who thought they were only mad when Baltimore gleamed in supernatural ecstasy,
who jumped in limousines with the Chinaman of Oklahoma on the impulse of winter
midnight streetlight smalltown rain,
who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or soup, and
followed the brilliant Spaniard to converse about America and Eternity, a
hopeless task, and so took ship to Africa,

⁵⁴⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 16.

⁵⁴¹ Ivi, pp. 11-17.

[...]

who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed, and
trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the
elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping
with sensation of Pater Omnipotens Aeterne Deus
to recreate the syntax and measure of poor human prose and stand before you speechless
and intelligent and shaking with shame, rejected yet confessing out the soul to
conform to the rhythm of thought in his naked and endless head,
the madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here what might
be left to say in time come after death,
and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band
and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma
lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio
with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat
a thousand years.⁵⁴²

Molte delle immagini di *Howl* che evocano la quotidianità di una generazione ritornano in *Addio* e la morte tragica del giovane Morrow sembra assimilarsi a quella di tanti altri *ragazzini* americani «who created great suicidal dramas on the

⁵⁴² GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, cit., pp. 102-120.

«Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia, affamate nude isteriche, / trascinarsi per strade di negri all'alba in cerca di droga rabbiosa / [...] / che studiavano Plotino Poe Sangiovanni della Croce telepatia e cabala del bop perché il cosmos vibrava istintivamente ai loro piedi nel Kansas, / soli per le strade dello Idaho in cerca di visionari angeli indiani che erano visionari visionari angeli indiani, / che credevano di essere soltanto matti quando Baltimore luccicava in un'estasi soprannaturale, / che sobbalzavano in limousine col Cinese dell'Oklahoma sotto un impulso di inverno mezzanotte luce stradale provincia, pioggia, / che indugiavano affamati e soli a Houston in cerca di jazz o sesso o minestra, e seguivano il brillante Spagnolo per chiacchierare sull'America e sull'Eternità, causa persa, e così si imbarcavano per l'Africa / [...] / che sognavano e facevano abissi incarnati nel Tempo e lo Spazio mediante immagini contrapposte e intrappolavano l'arcangelo dell'anima tra 2 immagini visive e univano i verbi elementari e sistemavano insieme il sostantivo e il trattino della coscienza sobbalzando alla sensazione del Pater Omnipotens Aeterne Deus / per ricreare la sintassi e la misura della povera prosa umana e fermarsi di fronte muti e intelligenti e tremanti di vergogna / il povero vagabondo e angelo battuto nel Tempo, sconosciuto, ma dicendo qui ciò che si potrebbe lasciar da dire nel tempo dopo la morte, / e si alzavano reincarnati nei vestiti spettrali del jazz all'ombra della tromba d'oro della banda e suonavano la sofferenza per amore della nuda mente d'America in un urlo di sassofono elai elai lamma lamma sabacthani che faceva tremare le città fino all'ultima radio / col cuore assoluto della poesia della vita macellato dai loro corpi buoni da mangiare per mille anni» (*ibid.*).

apartment cliff-banks of the Hudson under the wartime blue floodlight of the moon [...] / [...] and walked away unknown and forgotten».⁵⁴³

Al pari di Morante, Ginsberg adotta un'intonazione salmodiata, di ispirazione biblica (significativa l'invocazione «eli eli lamma lamma sabacthani», citazione del Salmo 22 che, come si è visto, anche Morante inserisce nella *Sera domenicale*), ma «la immerge nella realtà sociale e poetica più drammaticamente contemporanea».⁵⁴⁴ Il ritmo iterativo e litanico di *Addio* diventa così strumento per esprimere, attraverso una musicalità percussiva, gli incubi, le fissazioni e le psicosi ossessionanti della società. In un'altra poesia di Ginsberg, *Hymn*, scritta nel 1959 e dedicata alla madre, la ripetizione riguarda proprio il sostantivo *addio*: quel *farewell* ossessivamente pronunciato sembra scandire le tappe di una separazione lancinante che anticipa quella vissuta dalla poeta con la contemporanea perdita dell'amato e della madre.⁵⁴⁵

O mother
farewell
with a long black shoe
farewell
with Communist Party and a broken stocking
farewell
with six dark eyes on the wen of your breast
farewell
with your old dress and a long black beard around the vagina
farewell
with your sagging belly
with your fear of Hitler
with your mouth of bad short stories

⁵⁴³ GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, cit., pp. 112-115.

«che creavano grandi drammi suicidi in appartamenti a picco sullo Hudson sotto azzurri fasci antiaerei di luce lunare [...] / [...] e se ne andavano sconosciuti e dimenticati» (*ibid.*).

⁵⁴⁴ PIVANO Fernanda, *Introduzione*, cit., p. 38.

⁵⁴⁵ *Kaddish*, canto ebraico sulla madre, è un testo di Ginsberg molto caro a Morante che, nel parlare con Carlo Cecchi, lo aveva considerato tra i suoi testi poetici preferiti (questa informazione è riportata in BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema*, cit., p. 168).

with your fingers of rotten mandolines
[...]
with your eyes alone
with your eyes
with your eyes
with your Death full of Flowers.⁵⁴⁶

Il riferimento alla figura materna permette di introdurre un secondo richiamo a Ginsberg presente nel *Mondo salvato* alla fine della *Serata a Colono*:

sí sí
era questo
che io volevo
sempre
io volevo
tornare al corpo
*dove sono nato.*⁵⁴⁷

La straniata citazione dei versi di SONG «I always wanted, / to return / to the body / where I was born»⁵⁴⁸ ha una funzione precisa: se il «riferimento edipico» è, come nota D'Angeli, innegabile nella strofa conclusiva della canzone di Ginsberg e «proviene direttamente dal tema sessuale intorno al quale la poesia si articola e che svolge con particolare riguardo ai suoi tratti di vitalità, di gioia e di consolazione»,⁵⁴⁹ in Morante i richiami alla componente sessuale sono sovvertiti. Come nel caso della

⁵⁴⁶ GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, cit., pp. 259-263.

«O mamma / addio / con una lunga scarpa nera / addio / col Partito Comunista e una calza rotta / addio / coi sei peli neri sul porro del tuo seno / addio / col tuo vecchio vestito e una lunga barba nera intorno alla vagina / addio / con la tua pancia afflosciata / con la tua paura di Hitler / con la tua bocca di brutti racconti / con le tue dita di mandolini in rovina / [...] / coi tuoi occhi sola / coi tuoi occhi / coi tuoi occhi / con la tua Morte piena di Fiori» (*ibid.*).

⁵⁴⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 107. Il corsivo è originale.

⁵⁴⁸ GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, cit., p. 179. Morante annota i versi di Ginsberg in lingua originale su un foglio contenuto nella terza Cartella (*Vitt. Em.* 1622/ Cart. III, c. 16r). Vd. Tavola 13.

⁵⁴⁹ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 139.

lirica di Hölderlin, la componente erotica diviene tramite per la manifestazione del desiderio regressivo di Edipo e in questo ambito, ma impossibile, ritorno al grembo materno si consuma il suo definitivo annientamento. Non c'è dunque nulla di vitalistico nei versi morantiani e le parole di Ginsberg, fatte pronunciare da un personaggio di tragedia, assumono ancora maggiore potenza: il lamento disperato di Edipo acquista, attraverso questo prestito letterario, maggiore intensità espressiva per comunicare il dramma della prima, e più dolorosa, separazione amorosa.

Attraverso l'analisi del rapporto con Ginsberg è dunque emerso come Morante si nutra della cultura del dissenso *beat* e dei suoi linguaggi, pur personalizzandoli attraverso una soggettiva interpretazione dei testi e dei contesti di riferimento. Nei versi di Morante soprattutto riecheggia quel senso di necessità espressiva e la ricerca di una voce poetica che liberi le coscienze. Pivano ricorda che i *poeti beat* in India sono chiamati *hungry generation*:⁵⁵⁰ una generazione affamata come quella dei *ragazzini* morantiani, coloro che hanno «fame di esistere»⁵⁵¹ e che fanno dei ritmi dirompenti e delle parole sliricizzate dei poeti il loro eversivo manifesto.

2. Una rilettura delle tragedie greche: *La serata a Colono*

La Serata a Colono, come si è già detto, si presenta come una stratificata rete di rimandi, suggestioni, prelievi diretti dalle fonti letterarie. D'Angeli osserva che nel testo teatrale Morante ha voluto sfruttare un doppio registro utilizzando «sia il piano connotativo – e dunque raccontando la storia di un poveraccio che si chiama Edipo e muore in un ospedale psichiatrico in preda alle allucinazioni – sia il piano denotativo – e dunque connettendo strettamente il dramma alla tragedia greca».⁵⁵²

⁵⁵⁰ PIVANO Fernanda, *Introduzione*, cit., p. 12.

⁵⁵¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 141.

⁵⁵² D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 120.

Alla base vi sono ovviamente le tragedie di Sofocle ed Euripide: non soltanto le più rapportabili *Edipo re*, *Edipo a Colono* e *Antigone*, ma anche *Le Trachinie*, *Filottete*, *Le Fenicie*, lette da Morante nell'edizione francese di *Les belles lettres* fittamente sottolineata e annotata.⁵⁵³ La scrittrice mutua da Sofocle l'idea che l'origine delle peregrinazioni di Edipo debba essere rintracciata più che nella maledizione del *ghénos* dei Labdacidi nella volontà imperscrutabile del dio che lo condanna ad essere assassino, incestuoso e peste per la sua città. La colpa di Edipo, come nell'*Edipo re sofocleo*, è l'impulso a indagare il progetto divino; proprio questo desiderio di conoscenza lo farà divenire capro espiatorio dei mali di un'intera *pólis*. Così in Sofocle:

O giovani degni di pietà,
conosco, e non lo ignoro, che cosa vi aspettate da me:
so bene che soffrite tutti ma, per quanto soffriate,
nessuno di voi soffre quanto me.
Perché il vostro strazio si abbatte su uno soltanto:
soltanto su di lui, e nessun altro.
Ma io piango a un tempo per me stesso, per te, per la città!⁵⁵⁴

E in Morante:

Ma il punto del dolore continuo
che per le corde inestirpate dei tendini m'inchioda al centro della ruota,
è sempre là, uno, sempre
lo stesso: la città
della peste.⁵⁵⁵

⁵⁵³ Cfr. Appendice 2. Sulla base di alcuni appunti autografi, Morante possedeva anche un'edizione Garnier delle opere di Sofocle, che riteneva la «traduzione più fedele e migliore» (*Vitt. Em.* 1622/ Qd. III, c. 29v), e probabilmente anche un'edizione in lingua greca. Questi libri non sono però stati donati alla Biblioteca Nazionale di Roma e non è stato dunque possibile visionarli.

⁵⁵⁴ SOFOCLE, *Le tragedie*, a cura di A. TONELLI Angelo, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 268-269.

⁵⁵⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 66.

Nella *pièce* morantiana Edipo è già cieco, mentre nella prima parte dell'*Edipo re*, prima dello svelamento della tragica verità, ancora vede. In realtà, la cecità è più che altro simbolica: anche nell'originale greco Edipo, seppur vedente, non sa guardare alla verità traumatica della sua vicenda e del destino di tutto il popolo rifiutando le parole di Tiresia che tenta di aprirgli gli occhi. Dopo l'accecamento anche l'Edipo sofocleo sarà «inchiodato»⁵⁵⁶ alla croce della colpa e al rimorso:

ÍÓ nube di tenebra ripugnante, senza nome
che incombe su di me, indomabile, funesta!
ÓIMOI
ÓIMOI ancora!
Come m'inchioda dentro
il tormento di questi aculei
e il ricordo dello strazio!⁵⁵⁷

Tra le tragedie sofoclee, tuttavia, quella che offre la partitura fondamentale per il testo morantiano è chiaramente la tragedia omonima, *l'Edipo a Colono* che Angelo Tondelli ha definito «tragedia mistica e rituale».⁵⁵⁸ Il dialogo iniziale tra Edipo e Antigone è interamente ricalcato sull'*incipit* della tragedia sofoclea:

Antigone, figlia di un vecchio cieco,
dove siamo giunti, a quale città, tra quali uomini?
Chi, in questo giorno, accoglierà con scarsi doni Edipo errante,
che domanda poco e riceve ancora meno
di quel poco, ma gli basta?⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Ivi, p. 76.

⁵⁵⁷ SOFOCLE, *Le tragedie*, cit., p. 305.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 70.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 306.

Qui Edipo chiama Antigone «figlia» e, in tutta la tragedia, usa sempre un tono paterno, quasi affettuoso nel rivolgersi a lei; Morante invece, se aveva pensato di mantenere la reciproca confidenzialità tra i due personaggi in una prima stesura redazionale,⁵⁶⁰ elimina totalmente questo aspetto nell'edizione finale dove giunge a far dire a Edipo con le ultime battute del dramma: «Perché mi chiami padre? Nessuno è padre a un altro».⁵⁶¹ La risposta di Antigone agli interrogativi paterni introduce, nella tragedia di Sofocle, il luogo sacro dove si svolgerà il dramma:

O padre mio infelice,

Edipo!

A quanto vedo, in lontananza ci sono torri che difendono una città,
e forse è sacro, questo luogo, fiorente di allori, di olivi, di viti.⁵⁶²

L'Antigone morantiana conduce invece il padre in un ospedale, luogo di alienazione nel caos cittadino che non ha nulla di sacrale e di iniziatico; spazio chiuso senza alcuna apertura sull'esterno. Giunti qui, in virtù della *pietas* filiale, lo inganna facendogli credere di trovarsi dapprima in una «bella piazza forestiera»,⁵⁶³ poi in una «stanza che tiene una finestra col balconcino sulla strada».⁵⁶⁴ La figura di Antigone, eroica e depositaria del diritto naturale nella tragedia sofoclea, viene totalmente riscritta da Morante. D'Angeli suggerisce che la caratterizzazione di Antigone come «piccola idiota» proviene da Weil che, nel saggio del 1942-1943 *La personne et le sacré* aveva scritto:

⁵⁶⁰ Si confrontino le prime stesure manoscritte del dialogo incipitario (*Vitt. Em.* 1622/ Qd. II, c. 24r).

⁵⁶¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 95.

⁵⁶² SOFOCLE, *Le tragedie*, cit., p. 306.

⁵⁶³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 62.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 73.

La loi non écrite à laquelle obéissait cette petite fille, bien loin d'avoir quoi que ce fût de commun avec aucun droit ni avec rien de naturel, n'était pas autre chose que l'amour extrême, absurde, qui a poussé le Christ sur la Croix.⁵⁶⁵

L'eroismo dell'Antigone morantiana assume però una diversa forma: non è figura statuaria e audace come nel mito, ma ha il coraggio di un amore filiale primordiale e incorrotto. Per questa ragione Morante fa dire a lei parole consolanti che sembrano una risposta a quelle che in Sofocle pronuncia Edipo «Perché avrei dovuto vedere ancora, / se per me non c'è più niente di bello da vedere?»:⁵⁶⁶

e di me pa' non dubitate che io ci starò sempre vicino a voi
che pure se dovete restare senza la vista che fa! Tanto da vedere non c'è niente
e quando ci sta qualcosa di bello io ve lo dico
quando ci sta qualcosa di bello
da vedere.⁵⁶⁷

Antigone, nella sua ignoranza infantile e attraverso un linguaggio rustico, diventa guida del padre delirante oltre che cieco e, proprio questo aspetto compassionevole, lega maggiormente il testo morantiano a una tradizione di «infiniti travestimenti»⁵⁶⁸ subiti dal personaggio sofocleo.⁵⁶⁹ In particolare, senza la

⁵⁶⁵ WEIL Simone, *La personne et le sacré*, in EAD., *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 11-44, 25.

«La legge non scritta alla quale questa giovinetta obbediva, lontanissima dall'aver qualcosa in comune con un qualche diritto o con alcunché di naturale, non era altro che l'amore estremo, assurdo, che ha spinto il Cristo sulla croce» (WEIL Simone, *La persona e il sacro*, traduzione italiana di M. C. Sala, Milano, Adelphi, 2012, p. 31).

Morante, nella sua edizione di *Écrits de Londres et dernières lettres*, confermando le considerazioni di Weil, appunta a matita in corrispondenza del passo dedicato ad Antigone: «La loi non écrite n'est pas le droit naturel» (WEIL Simone, *La personne et le sacré*, cit., p. 26).

⁵⁶⁶ SOFOCLE, *Le tragedie*, cit., p. 306.

⁵⁶⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 95.

⁵⁶⁸ DONZELLI Elisa, *Edipo salvato da Antigone*, cit., p. 195.

⁵⁶⁹ Imprescindibili, per comprendere l'evoluzione del personaggio nei secoli (sul piano letterario, ma anche teatrale e cinematografico) e per una puntuale rassegna dei vari riadattamenti della tragedia, sono almeno STEINER Georges, *Antigones*, Oxford, Claredon Press, 1984 e PORCIANI Elena, *Nostra*

pretesa di ripercorrere tutte le rivisitazioni del personaggio, si deve tener conto di quella compiuta da Bertold Brecht nel 1948 e dal Living Theatre, su traduzione del testo brechtiano ad opera di Judith Malina, nel 1967. La prima rappresentazione di *Die Antigone des Sophokles* di Brecht basata sul testo dell'Antigone di Hölderlin (1804) era avvenuta il 15 febbraio 1948 a Berlino. In questa occasione l'autore tedesco aveva trasposto gli eventi della tragedia greca nella Berlino del 1945 durante la resistenza antinazista, assimilando di fatto Creonte a Hitler. Anche il testo brechtiano, come il modello sofocleo, si apriva in *medias res* con il dialogo serrato e concitato (che ritarda il momento dell'agnizione ovvero la scoperta del cadavere oltraggiato del fratello) tra le due sorelle Antigone e Ismene di ritorno a casa dal rifugio antiaereo. L'operazione morantiana è molto vicina a quella compiuta da Brecht: attualizzare il mito greco proiettandolo in un contesto storico riconoscibile e vicino. Se nel 1948 il drammaturgo aveva avuto l'urgenza di portare in scena la guerra e gli orrori del regime, ugualmente nel 1968 Morante ha ancora l'esigenza di parlare di un presente tragico. Per questo nel dramma di Edipo e Antigone appaiono concentrate non solo tutte le atrocità storiche del secondo Novecento (la guerra, le deportazioni, gli stermini), ma anche le nevrosi ossessive della società capitalistica. Quando il 18 febbraio 1967 Malina e Beck, in quegli anni impegnato nel ruolo di Tiresia nell'*Edipo re* di Pasolini,⁵⁷⁰ portano in scena *Antigone* a Krefeld, Morante aveva probabilmente già scritto il suo testo. Ma certamente la comune scelta di recupero di un testo antico è indice di una temperie culturale: attraverso la notorietà di quel mito, gli scrittori contemporanei cercano di proporre un teatro che sappia attivare un percorso di presa di coscienza della realtà e di conoscenza di sé e

sorella Antigone: disambientazioni di genere nel Novecento e oltre, Valverde, Villaggio maori, 2016. Sulle caratteristiche dell'Antigone brechtiana e sulla messa in scena del Living Theatre si veda invece MARINAI Eva, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014.

⁵⁷⁰ Morante possedeva nella sua biblioteca diversi scritti di Beck, molti dei quali regalati dall'autore (cfr. Appendice 2).

dell'altro. L'Antigone del Living Theatre, anarchica che parla con espressioni semplici e non sublimite, doveva avere infatti un preciso scopo, come dichiarato da Beck:

Facemmo Antigone nel 1967
affinché:
l'esempio di antigone
dopo 2500 anni di fallimenti
potesse finalmente spingere
un pubblico intellettuale e pagante
a mettersi in azione
prima che fosse
*troppo tardi.*⁵⁷¹

Nella tragedia brechtiana e in quella del Living Theatre il coro rivestiva un ruolo fondamentale. Brecht aveva inserito anche dei nuovi passi corali in aggiunta a quelli originali, convinto che proprio il carattere collettivo e in un certo senso popolare del coro potesse offrire al pubblico l'accesso a una realtà altrimenti elitaria. George Steiner sottolinea, nell'*Antigone* di Brecht, un'altra funzione fondamentale del coro che per il suo «autodistanziarsi dai terrori regali messi in scena davanti a lui» poteva servire a creare «quegli effetti di alienazione, di imparzialità critica» cui il drammaturgo tedesco aspirava.⁵⁷² Anche nel riadattamento di Beck e Malina il Coro, concerto di voci polifoniche, ha una funzione fondamentale. Gli attori, che costituiscono il corpo sonoro del Coro, agiscono sulla scena muovendosi in due direzioni: un primo gruppo forma una sorta di piramide umana con al vertice il tiranno Creonte, mentre un secondo gruppo insegue Antigone sul palcoscenico. Il canto e i movimenti del Coro conferiscono una ritmicità rituale alla tragedia: le

⁵⁷¹ BECK Julian, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo* (1972), a cura di F. QUADRI, traduzione italiana di G. Mantegna, Torino, Einaudi, 1975, p. 134.

⁵⁷² STEINER Georges, *Antigoni* (1984), traduzione italiana di N. Marini, Milano, Garzanti, 1995.

parole sonore, gridate come nel teatro di Antonin Artaud,⁵⁷³ fanno da corrispettivo a gesti simbolici che attribuiscono concretezza fisica e plasticità alla materia mitica. In alcune parti della rappresentazione, il Coro assume inoltre sonorità vicine al recitativo *blues*, alla musicalità jazz e talora diviene persino imitazione fonetica di canti orientali. Quest'ultimo punto consente di stabilire un legame immediato con il Coro della morantiana *Serata a Colono*. In una delle sue prime apparizioni, questo pronuncia frasi apparentemente del tutto irrelate con il contesto: «VA' ABBASSO NONNO / VA' GIU ABBASSO PADRONE DEL CIELO / E NON RISORGERE!».⁵⁷⁴ Come nota Pelo, «le variazioni dei corpi e dei caratteri tipografici (corsivo, maiuscolo maiuscoletto), [...] aiutano a individuare i brani citati, tradotti e rivisitati». ⁵⁷⁵ Siamo dunque di fronte a un prelievo testuale da un'altra opera che è possibile individuare soltanto facendo riferimento alle carte manoscritte. Infatti, in un appunto autografo riferito a questa parte si legge: «(«vecchio blues [texano] Ol' Hannah [dedicato] al sole che tramonta». ⁵⁷⁶ L'idea originaria di Morante era probabilmente di inserire il canto nella versione originale e perciò, in un'altra carta, annota: «(rivolto al sole) Go down, ol' Hannah – Well, Well, Well don't you rise no more (Canto di prigionieri nel Texas) [vd. Disco N. 1 della Collez. Jazz]». ⁵⁷⁷ Nelle parole del Coro morantiano risuonano dunque gli stessi ritmi *blues* dell'Antigone di Beck e Malina e anche l'autrice romana si interessa alle variazioni sonore dei versi corali, come si ricava da numerosi appunti autografi sulle diverse intonazioni del

⁵⁷³ Si tratta del *teatro della crudeltà* di Artaud, nuova forma di teatro fondata sul rifiuto della soggezione al testo a vantaggio di una rappresentazione integrale che comprenda gesto, parola, movimenti, luminosità. Ideata dal commediografo francese negli anni Trenta del Novecento, questa nuova concezione del teatro è descritta nell'opera del 1938 *Le Théâtre et son Double* e sarà di forte ispirazione per il Living Theatre o per registi teatrali come Jerzy Grotowski.

⁵⁷⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 62.

⁵⁷⁵ PELO Adriana, *La serata a Colono di Elsa Morante*, cit., p. 140.

⁵⁷⁶ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. III, c. 50r.

⁵⁷⁷ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. III, c. 31v.

Coro. Altri interventi del Coro ricalcano invece fedelmente il testo greco e Morante stessa segnala nelle carte la fonte, indicando le pagine dell'edizione francese delle *Tragedie* da cui provengono i versi citati.⁵⁷⁸ Alla fine del dramma il Coro, mentre dialoga con Edipo morente, diventa eco della sua voce e dice «ridendo rumorosamente»:

È PRONTA
QUESTA VESTE TESSUTA DALLE FURIE
CHE MI INVILUPPA
E MI SI ATTACCA COI SUOI FILI!⁵⁷⁹

E subito dopo, «fra risate smaniose e trionfali», ribadisce:

È PRONTO! È PRONTO QUESTO
VESTITO MORTUARIO! STA QUA, INCOLLATO A ME
CHE MI S'AGGRAPPA AI POLMONI, E RODE
COI SUOI FILI DENTATI
TUTTO IL CORPO BRUCIA
NEL MORSO DI QUESTA COSA
SENZA NOME!⁵⁸⁰

Nella sua edizione Morante indica, con un asterisco, il testo di riferimento:

[...] ce filet tissé par les Erinyes qui me fait mourir.
Il est là, collé à mes flancs, qui se gave de ma chair profonde
et va dévorant les branches où sont suspendus mes poumons.
Il a déjà humé tout mon sang frais,
et mon corps entier succombe sous l'emprise de ces liens sans nom.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Cfr. *ivi*, cc. 29v-30r.

⁵⁷⁹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 83.

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 84.

⁵⁸¹ SOPHOCLES, *Les Trachiniennes; Antigone*, a cura di D. ALPHONSE, traduzione francese di P. Mazon, Paris, Les belles lettres, 1955, pp. 52-53.

In un altro punto del testo il Coro parla ancora con parole sofoclee:

ECCO CHE RICOMINCIA
IL MALE INSOPPORTABILE FEROCO, ECCOLO
CHE TORNA ALL'ATTACCO!
INCOLLATO A ME, CHE MI SCAVA FIN DENTRO LE COSTOLE, E MI
/S' AGGRAPPA
AI BRONCHI, E
RODE...

[...]

E ANCORA ECCOMI
QUA NELLA TENAGLIA DI QUESTO MALE INSAZIABILE E RABBIOSO
CHE SI SFAMA SU DI ME, E NON LASCIA LA PRESA!
GUARDATELO TUTTI, QUESTO CORPO DI MISERIA! AH
LE MIE MANI, LE BRACCIA, CHE RESISTEVANO ALLE FATICHE
DEI GIGANTI! ECCOMI
SOPRAFFATTO DA UN DISASTRO AL DI LÀ DEI MIEI SENSI,
RIDOTTO A URLARE...⁵⁸²

La citazione è tratta questa volta dalle *Trachinie*: sono le parole che Eracle, avvolto dalla tunica avvelenata inconsapevolmente datogli dalla sposa Deianira, rivolge al figlio Illo prima di morire. Morante annota su una pagina di quaderno: «N.B. far dire dal Coro quando Edipo chiede la droga le frasi finali di Ercole al figlio (per intenderle come dette da Edipo a Antigone)».⁵⁸³

Ci sono dei casi in cui si verifica il processo contrario: parole pronunciate nell'originale dal Coro vengono utilizzate da altri personaggi della tragedia

«[...] questa rete tessuta dalle Erinne [...] / che mi uccide. / Si è incollata ai miei fianchi, mi divora le carni fino all'osso. / Mi si è insinuata dentro, a prosciugarmi le arterie dei polmoni, dopo essersi strafogata del mio sangue fresco. / Non ho parole: / tutto il mio corpo si è disfatto nella morsa di questo male (SOFOCLE, *Le tragedie*, cit.).

⁵⁸² MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 88-95.

⁵⁸³ *Vitt. Em.* 1622/ Qd. III, c. 29v.

morantiana. Emblematico è, in questo senso, il monologo di Edipo. La sua riflessione sul trauma della nascita e sulla vacuità dell'esistenza, contenuta in particolare nei versi «E MEGLIO PER ME SAREBBE NON ESSERE NATO, PIUTTOSTO CHE VIVERE / A QUESTO TRADIMENTO MALEDETTO»,⁵⁸⁴ oltre a recuperare un passo biblico (il lamento di Giobbe sulla sciagura di nascere),⁵⁸⁵ si rifà direttamente alla litania del Coro nella tragedia sofoclea sui medesimi temi pessimistici:

*Ne pas naitre, voilà ce qui vaut mieux que tout.
Ou encore, arrivé au jour,
retourner d'où l'on vient, au plus vite,
c'est le sort à mettre aussitôt après.*⁵⁸⁶

Un'ultima situazione si verifica quando personaggi minori del dramma morantiano, il Dottore e la Suora, si esprimono con i toni altisonanti della tragedia. Il Dottore, durante il suo dialogo con Edipo, «irrigidendosi d'improvviso come un fantoccio di legno, e con una voce sincopatica e meccanica, di timbro diverso dalla sua di prima», inizia a esprimersi con le parole del Teseo della tragedia greca («Tant de gens m'ont dit naguère / comment tu avais saccagé tes yeux, / que j'ai vu aussitôt qu'il s'agissait de toi, / ô fils de Laïos»):⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 90.

⁵⁸⁵ Nella sua edizione della *Bibbia* Morante segnala con un asterisco l'incipit del monologo di Giobbe: «Perisca il giorno in cui nacqui» (*La Sacra Bibbia*, cit., p. 578).

⁵⁸⁶ SOPHOCLES, *Ajax; Oedipe roi; Électre*, a cura di D. ALPHONSE, traduzione francese di P. Mazon Paris, Les belles lettres, 1958, p. 129.

«Molto meglio non essere nati. / Ma, una volta nati, / fare ritorno da dove si è venuti / è destino ancora migliore» (SOFOCLE, *Le tragedie*, cit.).

⁵⁸⁷ SOPHOCLES, *Ajax; Oedipe roi; Électre*, cit., p. 101.

«Mi hanno parlato in molti, nel passato, / dei tuoi occhi devastati, insanguinati, / e per questo ti ho riconosciuto, figlio di Laio» (SOFOCLE, *Le tragedie*, cit.).

Io sono il re di questo paese. Anch'io ti riconosco alle orbite svuotate e sanguinose dei tuoi occhi o punitore di te stesso, disgraziato figlio di Laio.
Da molti mi è stata riferita la tua scoria, con la notizia del tuo prossimo arrivo.⁵⁸⁸

La Suora, al suo ingresso, è invece assimilata da Edipo a Ismene in una citazione quasi letterale dall'originale («Vois là une femme se dirigeant vers nous. Elle monte une pouliche de l'Etna. / Sur sa tête, un chapeau de Thessalie protège ses traits du soleil»):⁵⁸⁹

Chi è quella donna, laggiú,
che si dirige verso di noi? ...
CAVALCA UNA MULA DELL'ETNA! ... UN GRANDE CAPPELLO
DI TESSAGLIA LA PROTEGGE DAL SOLE!... Ah,
non vorrei sbagliarmi... Ecco che mi fa segno... Ah,
(lietamente)
la riconosco! ...⁵⁹⁰

D'Angeli, riflettendo sulle battute dei personaggi secondari, nota che se abitualmente questi usano «un italiano-standard piuttosto sgradevole, nel quale, attraverso leggere sfumature di differenza, viene registrata la diversità non della cultura ma dell'appartenenza sociale dei parlanti», nel mettersi in relazione a Edipo cambiano identità «ritrovandone una corrispondente nel mondo mitico»⁵⁹¹ e mutano di conseguenza anche il linguaggio assumendone uno nobile e arricchito da citazioni colte. L'irrigidimento dell'atteggiamento e la deformazione metallica

⁵⁸⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 57.

⁵⁸⁹ SOPHOCLES, *Ajax; Oedipe roi; Électre*, cit., p. 90.

«Vedo avvicinarsi una donna su una puledra etnea. / Ha sul capo un cappello tessalo, che le ripara il viso dal sole» (SOPHOCLE, *Le tragedie*, cit.).

⁵⁹⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 74.

⁵⁹¹ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 125.

delle voci servono proprio a mettere in evidenza le interpolazioni del testo originale: «diventati miti, i personaggi si muovono come automi e negli atteggiamenti [...] straniati che assumono equivalgono a citazioni classiche che, senza integrarvisi del tutto, compaiono in una scrittura moderna».⁵⁹² Questo aspetto è fondamentale per l'autrice che lo segnala anche all'editore in una nota manoscritta: «N.B. Questi caratteri meccanici o irreali delle voci vi sono solo nei momenti in cui i personaggi si identificano con Edipo».⁵⁹³

L'attenzione a tutti questi aspetti legati alla rappresentatività dell'opera si spiega con l'intenzione morantiana di portarla in teatro; ma, nonostante un progetto di collaborazione con Eduardo De Filippo e Carmelo Bene, la trasposizione scenica fu continuamente rimandata. Il 15 gennaio 2013, circa sessant'anni dopo la sua stesura, al Teatro Carignano di Torino ha avuto luogo la prima della *Serata a Colono* di Elsa Morante, per la regia di Mario Martone e musica di Nicola Piovani, con protagonisti Carlo Cecchi (Edipo), Antonia Truppo (Antigone) e Angelica Ippolito (Suora). La problematicità del testo, «amalgama straniante di aspetti drammatici e speculativi»,⁵⁹⁴ e le difficoltà performative di alcune parti (senza dubbio i discorsi del Coro) hanno però reso difficile la sua rappresentazione teatrale, ragione per cui a questa prima prova non del tutto riuscita non sono seguiti ulteriori rifacimenti.

Pier Paolo Pasolini, che significativamente negli anni di stesura del *Mondo salvato* scrive il *Manifesto per un nuovo teatro*,⁵⁹⁵ distanziandosi al contempo da Brecht e dal Living Theatre, riesce invece a portare sullo schermo la tragedia di Edipo in un

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Vitt. Em.* 1622/ *Cart.* III, c. 206r.

⁵⁹⁴ DI FAZIO Angela, *Tra crisi e riscatto*, cit., p. 146. Di Fazio, a conferma dell'ambigua ricezione della rappresentazione teatrale, ricorda anche il giudizio di Massimo D'Amico su «La Stampa» il 28 gennaio 2013: «Il pubblico capisce poco – c'è poco da 'capire' – ma avverte la presenza della Poesia, e si abbandona al suo fascino» (p. 147).

⁵⁹⁵ PASOLINI Pierpaolo, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi argomenti», nuova serie, 9, gennaio-marzo 1968, pp. 6-22.

adattamento cinematografico che esce nel 1967. Non appare qui necessario un paragone puntuale tra le due trasposizioni del mito greco, ma ciò che è interessante è la lettura proposta da entrambi del testo postumo di Sofocle interpretato come tragedia della conoscenza, narrata «con il contrappunto di due figure barbariche, innocenti e incoscienti, il messaggero in Pasolini, Antigone in Elsa Morante», come ben evidenziato da Massimo Fusillo.⁵⁹⁶ Altro motivo che accomuna i due testi è la ritmicità martellante che evoca l'idea di ritualità. Il finale dell'*Edipo re*, dove risuona la musica del *Quartetto delle dissonanze* di Mozart che in tutto il film funge da «tema della madre»,⁵⁹⁷ comunica infatti, attraverso una melodia dissonante e ripetitiva, quell'idea di dolorosa ciclicità dell'esistenza che informa anche l'intera *pièce* morantiana.

4. «Sorelluccia inviolata»: mistica cristiana e impegno in Simone Weil

Si è già accennato, nei precedenti capitoli, al ruolo del pensiero di Simone Weil nella produzione di Elsa Morante a partire dagli anni Sessanta. Sebbene la critica abbia già individuato alcune puntuali corrispondenze tra le idee morantiane e i concetti espressi dalla filosofa francese nei suoi *Quaderni di Marsiglia*,⁵⁹⁸ si ritiene che anche per l'analisi del *Mondo salvato dai ragazzini* possa proporsi un approccio simile. Le riflessioni di Weil offrono spesso uno spunto alla meditazione morantiana sui temi dell'umano, del divino, della socialità e della funzione dell'intellettuale, in altri casi le due autrici sembrano approdare alle medesime conclusioni, attraverso cammini diversi e distanti nel tempo e nello spazio, per cui non si può semplicisticamente

⁵⁹⁶ FUSILLO Massimo, «Credo nelle chiacchiere dei barbari», cit., p. 121.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 125.

⁵⁹⁸ GARBOLI Cesare, *Prefazione*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. XI-XXVII; D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit.; CAZALÉ BERARD Claude, *Morante e Weil la scelta dell'attenzione e la verità della fiaba*, cit.; CAZALÉ BERARD Claude, *Donne tra memoria e scrittura*, cit.; BORGHESI Angela, *Una storia invisibile*, cit.

dire che la lettura dei testi della prima abbia soltanto esercitato un condizionamento diretto sul pensiero della seconda. La filosofia weiliana ruota attorno a due cardini fondamentali: la mistica cristiana, ibridata con la speculazione platonica e i culti orientali, e un *engagement* culturale che si traduce anche nella militanza anarchica e rivoluzionaria.⁵⁹⁹ Muovendosi entro questi due poli, un cristianesimo personalmente reinterpretato e un ideale di impegno sociale, si intende riattraversare il pensiero di una delle figure più importanti, e in parte sottovalutate, del Novecento francese, proiettandolo nel contesto esistenziale e letterario di una scrittrice sempre permeabile agli stimoli intellettuali più fecondi del suo tempo. La lettura proposta avrà come traccia fondamentale le sezioni postillate delle opere di Weil conservate nella biblioteca di Morante: tutti i principali nuclei concettuali cui si farà riferimento attraverso citazioni dai testi weiliani sono infatti sempre messi in evidenza o commentati dall'autrice durante la lettura.

Nel *Mondo salvato* la figura di Weil viene allusa in due occasioni: innanzitutto, è inserita nella croce dei *Felici Pochi* con l'appellativo «l'intelligenza della santità»⁶⁰⁰ poi, nella seconda parte della stessa *Canzone (Parentesi agli F.P.)*, è confidenzialmente chiamata «sorelluccia inviolata / ultima colomba dei diluvi stroncata / bellezza del Cantico dei Cantici camuffata in quei tuoi buffi occhiali da scolara miope».⁶⁰¹ Come sottolinea D'Angeli il riferimento al *Cantico dei Cantici* è molto importante⁶⁰² perché questa era la sezione della Bibbia preferita da Weil che considerava, invece, l'Antico testamento un coagulo di orrori.⁶⁰³ Si introduce così il riferimento a un altro aspetto fondamentale della biografia della Weil, la sua origine ebraica: condiviso con

⁶⁰⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 135.

⁶⁰¹ Ivi, p. 138.

⁶⁰² Si veda la bella lettura che Cazalè Berard dà di questo rimando morantiano al poetico testo biblico (CAZALÈ BERARD Claude, *Morante e Weil la scelta dell'attenzione e la verità della fiaba*, cit.).

⁶⁰³ D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 82.

Morante è dunque anche il trauma dell'appartenenza culturale e lo spettro della persecuzione religiosa:

Lo so
che per una ragazza partita all'ordalia della Croce
e approdata sola alla colpa delirante dell'esilio
è un orrido labirinto spinato il lettuccio straniero d'ospedale
dove il suo piccolo corpo ebreo si lascia
alla febbre suicida
per consumare in se stesso l'intera strage dei lager.⁶⁰⁴

La tragedia delle vittime dell'Olocausto rivive sul corpo della povera *sorelluccia* ebrea la cui morte, per tubercolosi e per inedia a soli 36 anni nel «lettuccio straniero» del sanatorio di Ashford, viene vista da Morante come espiazione di una colpa collettiva.⁶⁰⁵ La parola *ordalia* assume qui una fortissima pregnanza semantica: per Weil l'«ordalie»⁶⁰⁶ è la prova di sofferenza che l'anima deve affrontare addossandosi tutte le miserie umane per poter percepire, in esse, l'amore di Dio. L'associazione della sventura (*malheur*) al manifestarsi dell'amore divino è centrale nel pensiero di Weil; da qui il motivo della *croce* che l'uomo deve caricare su di sé per potersi sentire inchiodato al centro dell'universo:

Il faut se déraciner. Couper l'arbre et en faire une croix, et ensuite la porter tous les jours.

[...]

Il ne faut pas être *moi*, mais il faut encore moins être *nous*.

[...]

Prendre le sentiment d'être chez soi dans l'esile.

[...]

⁶⁰⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 139.

⁶⁰⁵ Si noti in questi versi la sintesi di molti dei motivi che attraversano tutto il libro (la Croce, la colpa, il letto d'ospedale dove si lascia morire una donna ebrea, il suicidio).

⁶⁰⁶ Cfr. WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, cit., p. 185.

Être enraciné dans l'absence de lieu.⁶⁰⁷

Nello sradicamento come liberazione dall'io («pas de je dans la plénitude de la joie»⁶⁰⁸ scrive nei *Cahiers*) sta l'adesione alla realtà. Il *malheur*, avvertito non come esperienza individuale ma come universale dolore umano, permette di sperimentare su sé stessi la passione di Cristo nell'atto simbolico di portare la croce del sacrificio:

En concevant le malheur de tel individu (moi ou un autre) en tant que misère humaine, et non pas en tant que malheur de tel individu, [...] et à ce moment tout homme devient le semblable du Christ. [...].⁶⁰⁹

L'idea espressa da Weil è dunque quella che poi si ritroverà tra le pagine della *Prefazione* all'edizione americana della *Storia*: la necessità di «uno straordinario sacrificio individuale e collettivo. Una grande ordalia, preceduta da un esame di coscienza radicale».⁶¹⁰ All'origine di questa prova dell'umanità sta la rinuncia all'egotismo e la volontà di sviluppare un atteggiamento compassionevole verso l'altro:⁶¹¹

⁶⁰⁷ WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, cit., pp. 242-244.

«È necessario sradicarsi. Tagliare l'albero e farne una croce e poi portarla tutti i giorni. [...] Non si deve essere io, ma ancor meno essere noi [...]. Essere radicati nell'assenza di luogo» (WEIL Simone, *Quaderni*, vol. II, cit., 1985, pp. 250-252).

⁶⁰⁸ WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, cit., p. 231.

«niente io nella pienezza della gioia» (WEIL Simone, *Quaderni*, vol. II, cit., p. 237).

⁶⁰⁹ Ivi, p. 216.

«Concependo la sventura di un individuo (me o un altro) in quanto miseria umana, e non in quanto sventura di quell'individuo, vi si legge la prigionia dello spirito nella carne, dell'immagine di Dio nella carne, e a questo punto ogni uomo diventa simile al Cristo» (WEIL Simone, *Quaderni*, vol. II, cit., p. 224).

⁶¹⁰ CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., p. LXXXIII.

⁶¹¹ Questa capacità di attenzione verso l'altro coincide con l'idea weiliana di carità. Anche Morante si interroga molto in questi anni sulla questione come rivela anche la data «24 nov. 1964», annotata nella sua edizione della Bibbia in corrispondenza di un emblematico punto della *Lettera ai Corinzi* (8,2): «Ma la scienza gonfia, mentre la carità edifica» (*La Sacra Bibbia*, cit., p. 1512).

La contemplation de sa propre misère en autrui est une contemplation. Mettre volontairement son propre moi dans le corps misérable qu'on a sous les yeux. [...] Mouvement analogue à l'incarnation; se vider de sa fausse divinité. Cela est surnaturel, parce qu'il est surnaturel de *descendre*: la pesanteur morale s'y oppose. [...] La conception de la nécessité, laquelle permet seule de souffrir en acceptant la souffrance, permet seule aussi de transférer par la pensée son propre moi dans un malheureux.⁶¹²

A sottolineare però la difficoltà dei più ad accettare una tale disposizione d'animo, Morante così chiosa questo passo del testo: «N.B. Da gente volgare una simile compassione per identificazione è considerata inferiore e negativa». Il principio della compassione è chiave interpretativa fondamentale per comprendere tutto il *Mondo salvato*: l'amore per l'altro, infatti, sarà alla fine della raccolta primaria chiave di superamento delle esperienze traumatiche da cui ha avuto origine. Si tornerà su questo punto nel prossimo capitolo. Ciò che è importante notare, in relazione a Weil, è la convinzione che alla base della compassione vi sia il concetto di *Atman*, ossia l'identificazione dell'anima individuale con l'intero universo :

S'identifier à l'univers même. Tout ce qui est moindre que l'univers est soumis à la souffrance. [...] Mais si l'univers est à mon âme comme un autre corps ma mort cesse d'avoir pour moi plus d'importance que celle d'un inconnu. De même mes souffrances.⁶¹³

⁶¹² WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, cit., p. 222.

«La contemplazione della propria miseria negli altri è una contemplazione. Mettere volontariamente il proprio io nel corpo miserabile che si ha sotto gli occhi [...]. Movimento analogo a quello dell'incarnazione; svuotarsi della propria falsa divinità. Questo è soprannaturale, perché è soprannaturale *discendere*: vi si oppone la gravità morale. [...] La concezione della necessità, la sola che permetta di soffrire accettando la sofferenza, è anche la sola che permetta di trasferire con il pensiero il proprio io in uno sventurato (WEIL Simone, *Quaderni*, vol. II, cit., p. 229).

⁶¹³ WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, cit., p. 160.

«Identificarsi all'universo. Tutto quello che è meno dell'universo è sottoposto alla sofferenza. Ma se l'universo è alla mia anima come un altro corpo, la mia morte cessa di aver per me più importanza di quella di uno sconosciuto. Così anche le mie sofferenze» (WEIL Simone, *L'ombra e la grazia*, traduzione italiana di F. Fortini, Milano, Edizioni di Comunità, p. 175).

Morante stessa esplicita quanto questo fosse il punto d'approdo della sua meditazione negli anni di elaborazione della raccolta poetica: «1262-63-64 (affievolimento attuale. Unica risorsa possibile. Tornare là)». Nel momento della lettura del libro, probabilmente di poco posteriore al periodo cui fa riferimento, ambisce a tornare a quegli anni drammatici nei quali aveva maturato la consapevolezza che l'identificazione con l'altro, come conseguenza del sentirsi parte dell'universo, potesse essere «unica risorsa possibile» per salvarsi.

L'accettazione del *malheur* è dunque per Weil ciò che permette il passaggio dalla *pesanteur* alla *grâce*, due estremi entro i quali si muove tutta la sua meditazione e che orientano anche il sostrato filosofico del *Mondo salvato*. Solo accettando il vuoto, e liberandosi dunque dall'attaccamento consolatorio ai condizionamenti terreni, l'uomo può far spazio alla grazia che trasfigura le sue sventure in manifestazioni d'amore («Ne souhaiter la disparition d'aucune de ses misères, mais la grâce qui la transfigure»).⁶¹⁴ Così nel già citato saggio *La personne et le sacré*, Weil precisa quest'idea di annientamento della soggettività e accettazione del vuoto che è poi, come si è visto, fondante nell'atto ultimo della vicenda di Edipo:

Seule l'opération surnaturelle de la grâce fait passer une âme à travers son propre anéantissement jusqu'au lieu où se cueille l'espèce d'attention qui seule permet d'être attentif à la vérité et au malheur. C'est la même pour les deux objets. C'est une attention intense, pure, sans mobile, gratuite, généreuse. Et cette attention est amour.⁶¹⁵

⁶¹⁴ WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, cit., p. 245.

«In generale, non augurarsi la sparizione di nessuna delle proprie miserie, ma la grazia che le trasfigura» (WEIL Simone, *Quaderni*, vol. II, cit., p. 254).

⁶¹⁵ WEIL Simone, *Écrits de Londres et dernières lettres*, cit., p. 36.

«Solo l'operazione soprannaturale della grazia fa sì che un'anima passi attraverso il proprio annientamento fino al luogo ove si accede a quel genere di attenzione che è la sola a permettere di essere attenti alla verità e alla sventura. È la medesima per i due oggetti. È un'attenzione intensa, pura, senza movente, gratuita, generosa. E questa attenzione è amore» (WEIL Simone, *La persona e il sacro*, cit., p. 45).

La distruzione dell'Io, che fa precipitare l'essere umano in quella che Weil chiama la «plénitude de la croix», produce nell'uomo la percezione di una sventura ancora più grande, l'abbandono di Dio. Nelle parole di Weil «Mon Dieu, mon dieu, pourquoi m'as tu abandonné?»⁶¹⁶ risuonano ancora una volta gli «Eli Eli senza risposta»⁶¹⁷ della *Sera domenicale*. Accettare di amare Dio, pur nell'assenza, è per Morante l'aspetto più tormentato e di difficile accoglimento della mistica weiliana, come rivela un'altra annotazione sul suo volume della *Pesanteur et la grâce* dove, in corrispondenza di un passo del testo in cui la filosofa ribadisce la sofferta esigenza di amare Dio anche senza avere la certezza della sua esistenza, appunta: «Esattamente le stesse, identiche convinzioni sicure a cui io sono arrivata (1962-63-64-65). Solo che io non ho la capacità di vivere conformemente. Miserabile io».⁶¹⁸

Già nel 1950 in un passo della *Connaissance surnaturelle*, la filosofa francese così spiegava la funzione dell'intelligenza che, se non può penetrare l'enigmaticità dell'esistenza, deve averne coscienza e accettare che esista nell'anima una facoltà superiore e inconoscibile razionalmente che è l'amore sovranaturale:

L'intelligence ne peut contrôler le mystère lui-même mais elle est parfaitement en possession du pouvoir de contrôle sur les chemins qui conduisent au mystère, qui y montent, et les chemins qui en redescendent. Elle reste ainsi absolument fidèle à elle-même en reconnaissant l'existence dans l'âme d'une faculté supérieure à elle-même et qui conduit la pensée au-dessus d'elle. Cette faculté est l'amour surnaturel.⁶¹⁹

⁶¹⁶ WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, cit., p. 102.

⁶¹⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 33.

⁶¹⁸ WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, cit., p. 18. Vd. Tavola 14. Cazalè Berard ricorda anche un appunto, ritrovato tra le carte di *Senza i conforti della religione*, in cui già si leggeva: «Evoluzione nel libro sulla mia idea di Dio: Nell'infanzia lo prego anche per mie minuzie, poi lo cerco nel nostro, mio e suo, silenzio». Probabilmente riferita ai pensieri di Giuseppe, protagonista dell'incompiuto romanzo, questa nota allude però anche a una crisi spirituale autobiograficamente vissuta (CAZALÉ BERARD Claude, *Donne tra memoria e scrittura*, cit., pp. 202-203).

⁶¹⁹ WEIL Simone, *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950, p. 80.

«L'intelligenza non può controllare il mistero stesso, ma possiede un perfetto potere di controllo sui percorsi che conducono al mistero, che salgono verso di esso, e sui percorsi che ne ridiscendono. Così essa resta assolutamente fedele a se stessa riconoscendo l'esistenza nell'anima di una facoltà

Morante postilla questo passaggio del testo precisando che «gli orientali invitano a soffrire l'intelligenza. Ma per gli occidentali questa della Weil è forse la sola via possibile». L'idea della sofferenza che, secondo le credenze orientali, è connessa al conoscere chiarisce meglio il senso della colpa di Edipo nella *Serata a Colono*: il suo tentativo di indagare, con l'intelletto, il mistero della creazione cercando disperatamente traccia della presenza del divino è destinato al fallimento; lo scacco esistenziale deriva dal voler capire con la ragione ciò che bisogna soltanto accettare in virtù della fiducia nell'esistenza di un disegno universale.

Queste considerazioni hanno messo in luce come la visione religiosa di Weil vada al di là della cultura ebraica di appartenenza e del cristianesimo secolarizzato: al pari di quello morantiano, il suo è un pensiero sincretico che fonde l'identità di diverse tradizioni, non con l'obiettivo di annullare le differenze reciproche, ma di individuarne la comune essenza. In questo senso, di fronte al fallimento delle rivoluzioni, contaminate dalle menzogne sociali, soltanto una è la morale accettabile, unica per tutte le culture, «la morale qui procède directement de la mystique» («la morale che deriva direttamente dalla mistica») e quindi l'idea dell'esistenza del bene radicato nella realtà, prova tangibile dell'esistenza divina:

Cette morale est inaltérable parce qu'elle est un reflet du bien absolu qui est situé hors de ce monde. Il est vrai que toutes les religions, sans exception, ont fait des mélanges impurs de cette morale et de la morale sociale, avec des dosages variables. Elle n'en constitue pas moins la preuve expérimentale ici-bas que le bien pur et transcendant est réel; en d'autres termes, la preuve expérimentale de l'existence de Dieu.⁶²⁰

superiore a se stessa che conduce il pensiero al di sopra di essa. Questa facoltà è l'amore soprannaturale» (WEIL Simone, *Quaderni*, vol. IV, a cura di G. GAETA, Milano, Adelphi, 1993, p. 165).

⁶²⁰ WEIL Simone, *Oppression et liberté*, cit., p. 210.

«Questa morale è inalterabile perché è un riflesso del bene assoluto che è situato al di fuori di questo mondo. È vero che tutte le religioni, senza eccezione, hanno fatto delle impure mescolanze di questa morale e della morale sociale, coi dosaggi più diversi; ma questo non indebolisce affatto la prova sperimentale che il bene puro e trascendente è reale; in altri termini, la prova dell'esistenza di Dio

Sono questi anche fondamenti del cristianesimo di Morante che, nell'adesione alla realtà e nell'accettazione del *malheur* come costitutivo dell'esistenza, vede l'unico mezzo per il raggiungimento del bene. Un'ulteriore nota autografa conferma la condivisione del pensiero weiliano, sentito come universalmente valido, pur nella difficoltà di trasporlo sul piano personale: «sono assolutamente le stesse cose che io sono arrivata a capire e a credere fermamente in questi anni (1961-62-63-64). Ma purtroppo non le merito».

Accanto a questo imprescindibile «senso d'urgenza per una vita spirituale»,⁶²¹ la lettura di Weil sicuramente ispira Morante anche da un altro punto di vista, più concreto e strettamente legato al ruolo dello scrittore nella contemporaneità: come già ben messo in luce da Giovanna Rosa, «l'opera accesamente ispirata di Simone Weil avvalorava l'antico umanesimo esistenzialistico per un più vigoroso impegno etico-politico».⁶²²

Compito dell'intellettuale, per Weil come per Morante, non è indagare il sovrannaturale ma il mondo.⁶²³ La quotidiana scelta di un «*enfer réel plutôt que le paradis imaginaire*»,⁶²⁴ da intendersi come accettazione di un'esistenza dolorosa ma reale e il rifiuto dell'evasione in artificiali paradisi prodotti dall'immaginazione (o dagli stupefacenti), è alla base anche di una ridefinizione della funzione della letteratura nella società. Weil precisa che l'oggetto della creazione artistica deve essere «*le beau sensible et contingent, perçu à travers le filet du hasard et du mal*».⁶²⁵

(WEIL Simone, *Oppressione e libertà*, traduzione italiana di C. Falconi, Milano, Edizioni di Comunità, 1956, pp. 127-128).

⁶²¹ BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 618, n. 4.

⁶²² ROSA Giovanna, *Elsa Morante*, cit., p. 103.

⁶²³ WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, cit.

⁶²⁴ WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, cit., p. 276.

«Bisogna preferire l'inferno reale piuttosto che il paradiso immaginario» (WEIL Simone, *Quaderni*, vol. II, cit., p. 279).

⁶²⁵ WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, cit., p. 170.

Ed è questa la convinzione radicata nell'opera morantiana, come chiarisce anche un appunto ritrovato tra le carte della *Serata a Colono*:

ARTE = REALTÀ

significa

è arte vera quella che sempre

sia pure in piccolo dà un

segno di Dio.

[...]

che la vita ogni giorno col suo mistero è al tempo stesso il simbolo del suo mistero e l'uomo non se ne accorge perché il suo stesso destino è questo cioè cecità sordità ecc.

Ma come finisce?

Sempre interrogativo.⁶²⁶

Sembrano qui riecheggiate le parole di Weil sul radicamento dello scrittore e dell'artista nel presente e sul suo porsi al contempo nello spazio dell'*entre, tra* una materialità esistenziale traumatica e la ricerca di un bene trasfigurante e sovranaturale:

L'arte di trasporre le verità è una delle più essenziali e delle meno conosciute. È difficile; in quanto, per praticarla, occorre mettersi al centro di una verità, averla posseduta nella sua nudità intera, al di là della forma particolare nella quale per caso sia esposta. E poi, la trasposizione è criterio di valutazione di una verità. Quel che non può essere trasposto non è vero; come non è un oggetto solido, ma soltanto un inganno, quello che non muta d'aspetto se viene guardato da lati differenti.⁶²⁷

Probabilmente suggestionata dalle influenze platoniche della scrittrice francese, Morante legge in questi anni anche il *Fedone* e vi ritrova una medesima riflessione

«il bello sensibile e contingente, percepito attraverso la rete del caso e del male» (WEIL Simone, *L'ombra e la grazia*, cit., p. 182).

⁶²⁶ Vitt. Em. 1622/ Cart. III, cc. 2r-3r. Vd. Tavola 15.

⁶²⁷ WEIL Simone, *La prima radice*, trad. italiana di F. Fortini, Milano, Edizioni SE, 1990, p. 42.

sull'origine divina del bene e sull'incapacità degli uomini, accecati da falsi idoli e da forme di potere autoritario, di comprenderne l'esistenza:

Ma quel potere onde cielo e terra si trovano oggi disposti come fu possibile un giorno fossero disposti nel modo migliore, codesto potere né lo ricercano essi né credono abbia alcuna sua forza divina; bensì credono di poter ritrovare un Atlante assai più forte e immortale e ciò che è il bene, che è ciò che lega ogni cosa al suo fine, non pensano affatto né che veramente colleghi cosa veruna né che la contenga.⁶²⁸

È interessante notare come queste considerazioni vengano calate dall'autrice nella sua contemporaneità. Annotando «anno 1967 idem» a *latere* di questa parte di testo,⁶²⁹ allude agli *Infelici Molti* del suo tempo, un'umanità ancora irretita da ingannevoli mitologie, da Atlanti sempre più forti che le impediscono di guardare al bene. La funzione del poeta, in questo contesto di distorsione delle coscienze, diventa quindi «cercare una risposta»⁶³⁰ per sé e per gli altri cogliendo, per citare ancora un altro libro di Weil (*Oppression et liberté*), «toutes les occasions de réveiller un peu la pensée partout où ils le peuvent».⁶³¹

⁶²⁸ PLATONE, *Eutifrone; Apologia di Socrate; Critone; Fedone; Cratilo; Teeteto*, traduzione italiana di M. Valgimigli, in ID., *Dialoghi*, vol. I, Bari, Laterza, 1931, p. 155.

⁶²⁹ Vd. Tavola 16.

⁶³⁰ MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, p. V.

⁶³¹ «Dans une pareille situation, que peuvent faire ceux qui s'obstinent encore, envers et contre tout, à respecter la dignité humaine en eux-mêmes et chez autrui? Rien, sinon s'efforcer de mettre en peu de jeu dans la machine qui nous broie; saisir toutes les occasions de réveiller un peu la pensée partout où ils le peuvent» (WEIL Simone, *Oppression et liberté*, Gallimard, Paris 1955, p. 158).

«In una situazione del genere, che cosa possono fare quanti si ostinano ancora, a dispetto di tutto, a rispettare la dignità umana in se stessi e negli altri? Niente, se non sforzarsi di allentare un poco gli ingranaggi della macchina che ci stritola; cogliere tutte le occasioni per risvegliare un poco il pensiero ovunque possono» WEIL Simone, *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'opinione sociale* (1983), traduzione italiana di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 2011, p. 126).

Emblematica la data «1968» con cui Morante contrassegna, nella sua edizione francese, questo punto del testo. Vd. Tavola 17.

Nell'aprile del 1968, in un'intervista a Michel David per «Le Monde», così Morante dichiarava:

J'ai l'illusion qu'il y a encore quelque possibilité de salut. C'est l'illusion dont je vis, sinon aujourd'hui je renoncerais à la vie, car franchement je n'en ai eu aucun plaisir. De la peine seulement. A part quelques moments de grande santé, à la mer, avec mes chats, je ne vis que parce que j'espère pouvoir transmettre ce que je comprends de la vérité à quelqu'un qui me lira, à deux ou trois personnes peut-être tout au plus. Mais cela suffirait. Tâcher de comprendre, regarder la réalité, cela seul compte pour moi aujourd'hui.⁶³²

Il destino della poeta è identificarsi con i drammi della collettività e, pur nell'impossibilità di comprendere gli abissi insondabili dell'esistenza, saper guardare la realtà nella sua crudezza per trasmettere ciò che è afferrabile della verità anche solo a quei pochissimi, i ragazzini analfabeti che leggeranno i suoi versi. Rivive chiaramente in Morante quell'«attivismo gnoseologico e politico»⁶³³ di Weil che permette di riscoprire l'attualità di una filosofa ancora troppo poco ricordata. L'esperienza del trauma razziale e un'intelligenza probabilmente «scomoda, paradossale»⁶³⁴ le avvicinano, donando una profonda intensità poetica e una straordinaria forza rivoluzionaria alle loro parole.

⁶³² Questo frammento dell'intervista si legge in BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 602.

«Ho l'illusione che ci sia ancora una possibilità di salvezza. È questa l'illusione in cui vivo, altrimenti oggi rinuncierei alla vita, perché francamente non ne ho tratto alcun piacere. Solo dolore. A parte qualche momento di grande salute, al mare, con i miei gatti, vivo solo perché spero di poter trasmettere quello che capisco della verità a qualcuno che mi leggerà, forse due o tre persone al massimo. Ma sarebbe sufficiente. Cercare di capire, guardare la realtà, questo è tutto ciò che conta per me oggi» (mia la traduzione).

⁶³³ FORNI ROSA Giuseppe, *Simone Weil: politica e mistica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009, p. 62.

⁶³⁴ PEZZINI Armida, *Pensare la soglia. La riflessione di Simone Weil tra filosofia e mistica*, Siena, Edizioni Cantagallo, 2007, p. 50.

4. Morante lettrice di De Martino: *Apocalissi culturali e psicopatologiche* tra *Il mondo salvato dai ragazzini* e *Aracoeli*

L'ultimo romanzo di Elsa Morante è, secondo una bellissima definizione di Giovanna Rosa, «l'affresco iperrealistico di un mondo avviato alla catastrofe».⁶³⁵ Si legge infatti in una nota autografa contenuta nei quaderni manoscritti di *Aracoeli*: «Significati – La discesa di Orfeo agli Inferi – (Aracoeli) creatura che si vendica inconsapevolmente dei delitti collettivi con la propria degradazione e distruzione – Decadenza e rovina della civiltà borghese. Le madri e la morte – Chiusura dei cicli (nelle quattro dimensioni) – la fine del mondo – ecc.».⁶³⁶ La cattedrale romanzesca di *Aracoeli*, costruita sul viaggio di Manuele, moderno *nostos* dell'orfano sradicato, «un finto Ulisse di terra»⁶³⁷ alla ricerca del ricongiungimento primigenio con la madre, offre perciò – per citare Franco Fortini – una tragica rappresentazione dell'«apocalisse prossima e ventura con disperazione crescente e alla fine ossessiva».⁶³⁸ La narrazione della *fine* nel romanzo del 1982 si muove su due piani: la vicenda personale di Manuele, e della madre andalusa Aracoeli, e gli eventi storici collettivi (la guerra civile spagnola e il secondo conflitto mondiale) ai quali la catastrofe individuale si sovrappone.⁶³⁹ Quest'idea di un'incombente apocalisse è

⁶³⁵ ROSA Giovanna, *Elsa Morante*, cit., p. 142. Una prima riflessione su alcuni dei nodi interpretativi nevralgici di *Aracoeli* è contenuta in RUBINACCI Antonella, «Come prima delle madri»: echi morantiani in *Simona Vinci*, in «Narrativa», *Scrittrici italiane degli anni Duemila*, a cura di M. ROSSI SEBASTIANO e A. RUBINACCI, 44, 2022, pp. 185-200.

⁶³⁶ L'appunto citato si trova sul recto di un foglio dell'ultima cartella che contiene gli autografi di *Aracoeli* (Vitt. Em. 1621/ B.3, c. 83r).

⁶³⁷ MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 152.

⁶³⁸ FORTINI Franco, *Aracoeli*, in ID., *Nuovi Saggi italiani*, vol. II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 240-247, 244.

⁶³⁹ Queste questioni sono state affrontate anche da Elisiana Fratocchi in occasione del convegno *Omaggio ad Elsa Morante: per i quarant'anni di Aracoeli*, tenutosi presso l'Università degli Studi di Cagliari il 19-20 maggio 2022 di cui sono in uscita gli atti.

certamente già nel *Mondo salvato dai ragazzini* dove pure l'ordalia di singoli personaggi (da Edipo a Simone Weil) diviene paradigma di un'angoscia collettiva. C'è un'immagine ossessiva e ritornante che fa da *trait d'union* tra *Il mondo salvato e Aracoeli*: quella della cammella «cieca e folle». Così si legge in *Addio*:

La ladra delle notti è una cammella cieca e folle
che gira per Sahara incantati, fuori d'ogni pista.
L'itinerario è lunatico, non c'è destinazione.
Le sabbie dis fanno le tracce dei suoi furti.

Le sue pupille bianche fanno crescere miraggi
dai corpi lacerati che lei semina per le sabbie.
E i miraggi si spostano a distanze moltiplicate
irraggiungibili nei loro campi solitari.⁶⁴⁰

La «Donna-cammello» tornerà in *Aracoeli* e sarà colei che strapperà a Manuele sua madre, colpita da una violenta erotomania autodistruttiva, facendola entrare in un bordello. La figura della cammella sarà poi associata dal protagonista al lugubre presagio della morte di Aracoeli, degradata agli occhi del figlio da una duplice corruzione corporea, la ninfomania e il cancro come «forma più estrema di decomposizione corporale».⁶⁴¹

E su tutta l'area del mio incubo si stendeva un Sahara informe, debolmente illuminato dal riverbero color ocre delle sabbie che si alzavano al vento lunare. 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.⁶⁴²

⁶⁴⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 10.

⁶⁴¹ MENGALDO Pier Vincenzo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», XXI, 47-48, 1994, pp. 11-36, 33.

⁶⁴² MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 339.

In entrambe le citazioni emerge la rappresentazione di una corporeità disforica e degradata: i «corpi lacerati» sono quelli dell'amato fanciullo di *Addio* e della madre-niña Aracoeli,⁶⁴³ creature quasi barbare, originarie, nel loro vitalismo autentico e primitivo. Ma la decomposizione del corpo è anche un dissolversi dei ricordi, inghiottiti da un deserto che anestetizza anche il dolore:

Nessun valico per i passi attraverso quelle dune
rovinose e fameliche. Nessun luogo d'acqua per le navi.
Nessun luogo d'aria per le voci.

Ma quando la memoria è masticata dalle sabbie
anche la pulsazione del dolore è troncata.⁶⁴⁴

Paesaggi petrosi e desertici, nei quali risuona l'assenza della persona amata, sono lo scenario entro cui si muovono la poeta e Manuele alla ricerca di un eden perduto. Un mondo in dissoluzione, devastato dagli *scandali* della Storia, diviene così corrispettivo della decomposizione corporea. Le immagini legate alla reclusione, alla prigione di un'esistenza privata di senso («Così, per l'avarizia della tua felicità, / mi consegnavi alla polizia della strage / per la normale procedura degradante: / il carcere la bruttezza il decadimento»),⁶⁴⁵ sono ricorrenti tanto in *Aracoeli* quanto nelle prime due parti del *Mondo salvato dai ragazzini*. La ripetizione della parola *campo* in quest'ultimo libro vale da martellante monito a una presa di coscienza della tragedia della più crudele delle carceri. Tuttavia, come si esplicita in *Aracoeli*, anche

⁶⁴³ Maria Morelli, nella sua rilettura di *Aracoeli* nell'ottica dei Queer Studies, vede nella degradazione del corpo della madre andalusa il necessario passaggio che prelude alla sua rinascita in un corpo rinnovato e androgino, finalmente lontano da ogni categorizzazione binaria: «What characterizes the grotesque body is the collapse of the binary (old and young; holy and sacrilegious; earth and heaven and so forth) through the coexistence of seemingly antithetical pairings, which translates into the liberation from a dualistic vision of the world» (MORELLI Maria, *Queer(ing) Gender in Italian Women's Writing*. Maraini, Sapienza, Morante, Oxford, Peter Lang, 2021, p. 91).

⁶⁴⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 21.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 20.

«fuori, di là dal Lager» il mondo è mortifero e nessuna sopravvivenza autentica appare in alcun modo possibile:

E il recinto del Lager è una semplice rete di fili, carichi di una corrente letale. Basterebbe toccarli con un dito, e si è fuori, di là dal Lager. Ma di là c'è l'orrore supremo della morte, che li rende, per i più, intoccabili. E dunque si rimane dentro il carcere senza uscita, murati fra due orrori: la sopravvivenza e la morte, l'una e l'altra impossibili.⁶⁴⁶

L'intreccio tra trauma privato e grande Storia, affrontato in chiave apocalittica, risente molto in Morante della lettura dei libri di Ernesto De Martino (ne possiede diversi nella sua biblioteca),⁶⁴⁷ soprattutto del saggio *Apocalissi culturali e psicopatologiche*, uscito su «Nuovi argomenti» nel 1964⁶⁴⁸ e poi confluito nel volume postumo *La fine del mondo*.⁶⁴⁹ A tal proposito Tiziana de Rogatis, rileggendo *La Storia* come «il grande romanzo della migrazione interna»,⁶⁵⁰ scrive:

Il raccordo tra la macrostoria della guerra atomica e la microstoria di Ida e Ueseppe va individuato appunto nel trauma: una categoria che arriva a Morante, e proprio in chiave intrecciata di apocalisse nucleare e sradicamento migratorio, da un saggio di Ernesto De Martino.⁶⁵¹

Nel confronto tra il *Mondo salvato dai ragazzini* e *Aracoeli*, questo saggio offre inoltre la possibilità di chiarire i diversi termini della narrativizzazione della fine

⁶⁴⁶ MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 196.

⁶⁴⁷ Vd. Appendice 2.

⁶⁴⁸ Sull'influenza dell'antropologo ed etnologo sulla formazione di Morante cfr. DI FAZIO Angela, *Tra crisi e riscatto*, cit.

⁶⁴⁹ Anche questo volume è conservato nella biblioteca personale della scrittrice che, come si deduce dalla presenza di alcune tracce di lettura e dall'inserimento di segnalibri tra le pagine, certamente lo consulta (DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. C. GIALLINI, Torino, Einaudi, 1977).

⁶⁵⁰ Cfr. DE ROGATIS Tiziana, *La Storia di Elsa Morante. Il grande romanzo della migrazione interna*, cit.

⁶⁵¹ Ivi, p. 82.

nell'opera morantiana. Se nel *Mondo salvato dai ragazzini*, infatti, è messa in scena quella che De Martino definirebbe «un'apocalisse culturale», in *Aracoeli* l'apocalisse è intensamente distruttiva e «psicopatologica». L'antropologo, nel definire le caratteristiche delle apocalissi culturali, afferma che queste prevedono, dopo il momento di crisi (intesa come fine sociale e politica di un certo mondo storico), un «ethos del trascendimento» ossia «il dover essere nel mondo come apertura alla valorizzazione della vita, alla progettazione comunitaria dell'operabile secondo forme di coerenza culturale».⁶⁵² L'apocalisse diventerebbe così culturale solo nel momento in cui «una serie di pratiche rituali ne mediano la forza distruttiva e ricavano dalla perdita un senso condiviso di creatività»⁶⁵³ e intersoggettiva cooperazione. È ciò che accade nell'ultima parte del *Mondo salvato* dove l'entusiasmo dei *ragazzini* diventa inno corale di una rivolta che, per la sua epicità, può avere voce soltanto nella poesia.

Completamente diversa sarà invece la parabola esistenziale del *ragazzino* Manuele, soggetto psicopatologico che manifesta la «crisi della presenza», una condizione di spaesamento e rifiuto del domestico associata a disposizioni deliranti. Si tratta di quelli che Kark Jaspers ha individuato come vissuti deliranti primari dai quali si origina la crisi psicotica e ai quali si connettono i vissuti di alienazione, derealizzazione e depersonalizzazione:⁶⁵⁴

La crisi ha un inizio repentino, inaugurandosi con una semplice «disposizione delirante» (*Wahnstimmung*) in cui tutto a un tratto il mondo quotidiano dell'abitudinario e dell'appaesato, dell'ovvio e del familiare, diventa problematico, segnalando un mutamento

⁶⁵² DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo*, cit., p. 9.

⁶⁵³ DE ROGATIS Tiziana, *La Storia di Elsa Morante*, cit., p. 83.

⁶⁵⁴ Si noti che Morante, nella sua edizione della *Fine del mondo*, inserisce una piegatura del foglio e un segnalibro in corrispondenza delle pagine in cui si tratta dei vissuti di alienazione connessi al «crollo dell'ethos del trascendimento valorizzante» (DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo*, cit., p. 16).

oscuro di significato che si pone in modo non eludibile e che tuttavia resta senza soluzione.⁶⁵⁵

De Martino, prendendo in prestito le parole di Camus nel *Mythe de Sisyphe*, sottolinea che l'episodio da cui scaturisce la crisi è «derisorio», «miserabile»⁶⁵⁶ l'irruzione di un evento banale che altera la percezione della quotidianità. Per Manuele l'episodio scatenante è la visita dall'oculista e la conseguente prescrizione di indossare gli occhiali: gli occhiali non sono infatti per lui strumento di percezione della fattualità del reale, ma primo momento di presa di coscienza del rifiuto materno e inizio di quel processo di problematizzazione e disarticolazione del presente:

«Non gli stanno bene», la udii protestare, rivolta all'impiegato che, tutto cerimonioso e soddisfatto, mi aveva appena sistemato gli occhiali sul naso. Nella sua protesta, impigliata fra la timidezza e la passione, fiatava un'autentica, furente ferocia; e qua, d'un tratto, una percezione strana mi avvertì che non l'occhialaio soltanto era oggetto della sua rabbia; ma anch'io! [...]. Per una violenza - si direbbe - fuori dalla sua volontà, essa mi scrutava, e i suoi tratti parevano scomporsi, quasi invecchiati dalla sorpresa e dalla delusione, come alla scoperta di un tradimento.⁶⁵⁷

Da quel momento in poi l'ottica entro cui viene raffigurata la realtà nel romanzo è sempre distorta dal delirio psicopatologico della fine. Gli occhi semiciechi di Manuele sono come quelli di Edipo, altro «canuto Narciso che non crepa»,⁶⁵⁸ il cui

⁶⁵⁵ DE MARTINO Ernesto, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in «Nuovi argomenti», 69-71, 1964, p. 105-141, p. 126.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 130.

⁶⁵⁷ MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 203.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 125.

sguardo è incapace di volgersi alla realtà senza averne una percezione allucinata, deformata e mostruosa:

Gli aspetti del mondo avevano preso, ai miei occhi, una chiarezza e un rilievo inusitati, che me li accusavano come un'unica violenza proteiforme. Non m'ero accorto mai, prima, di quanto fossero duri e brutali i segni sulle facce umane. Le loro pelli sembravano tutte conciate, e ostentavano rughe feroci, simili a sfregi incruditi con la sgorbia e anneriti con catrami. Fra l'uno e l'altro marciapiede, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze, spaventosi occhioni bistrati e bocche tinte a sangue di macello. Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte. E sul marciapiedi di fronte, le vetrine esponevano busti decollati, lame bifide, cotenne capellute, forbici e coltelli, giacche gesticolanti senza mani, gambe tagliate, cinti erniari, ventriere e denti.⁶⁵⁹

Si può perciò parlare di apocalisse psicopatologica non solo in relazione ai vissuti deliranti di Aracoeli, già indagati da Di Fazio⁶⁶⁰ che ha notato anche la prossimità onomastica tra la malata di Jaspers Celina e il modo in cui la Donna-cammelo chiama Aracoeli nel momento della sua compiuta metamorfosi («Cielina»);⁶⁶¹ anche lo spossamento di Manuele si caratterizza per il rifiuto di ogni ordine mondano sostituito da rappresentazioni euforiche o disforiche della crisi:

Qui dunque noi siamo di fronte all'apocalisse come riconoscimento di non poterci essere in nessun mondo possibile, in nessuna operosità storicamente e culturalmente validabile, in nessuna intersoggettività comunicante e comunicabile.⁶⁶²

⁶⁵⁹ Ivi, p. 204.

⁶⁶⁰ DI FAZIO Angela, *Tra crisi e riscatto*, cit., pp. 203-205.

⁶⁶¹ MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 295.

⁶⁶² DE MARTINO Ernesto, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 112.

Così se l'apocalisse di *Aracoeli* è un'apocalisse «senza escaton»,⁶⁶³ quella del *Mondo salvato dai ragazzini* è un'apocalisse culturale che nasce da una crisi traumatica ma individua, nella scrittura, anche gli strumenti per il suo superamento. De Martino sottolinea come «il pensiero della fine del mondo, per essere fecondo, deve includere un progetto di vita, deve mediare una lotta contro la morte, anzi, in ultima istanza, deve essere questo stesso progetto e questa stessa lotta».⁶⁶⁴ Ed è questa anche la convinzione di Morante al momento della stesura del libro:

Sono gli anni cruciali del grande movimento giovanile contro le funebri macchinazioni del mondo attuale organizzato: e la corrispondenza non è casuale. Un'analoga rivolta disperata e inarrestabile (che si definisce, secondo i suoi termini reali, «rivolta contro la morte») è alle origini di questo libro.⁶⁶⁵

Se, come ha notato de Rogatis, alla fine della *Storia* può ancora germogliare un «seme di rinascita»,⁶⁶⁶ nonostante la morte di Useppe – ultimo dei *pazzarielli* morantiani ucciso dal Grande Male – in *Aracoeli* il «male senza nome di Manuele»⁶⁶⁷ è simbolo del vanificarsi delle ultime aspirazioni di un utopismo che si rivela ormai apocalittico. Così, se nel 1968 Morante poteva credere che «l'utopia è il motore del mondo e la sola, reale, giustificazione della Storia», nel 1982 anche la fiducia sessantottina è tramontata e l'«eterna rivoluzione fantastica» dei Felici Pochi «che

⁶⁶³ DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo*, cit., p. 465.

⁶⁶⁴ DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di G. CHARUTY, D. FABRE, M. MASSENZIO, Torino, Einaudi, 2019, p. 208.

⁶⁶⁵ MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, cit., p. VI.

⁶⁶⁶ Cfr. DE ROGATIS Tiziana, *La Storia di Elsa Morante. Il grande romanzo della migrazione interna*, cit., p. 96.

⁶⁶⁷ MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 15.

cresce allegra / come un girasole»⁶⁶⁸ ha lasciato il posto al deserto di speranze dell'ultimo romanzo, «un'entropia dell'universo e del corpo».⁶⁶⁹

Nell'elaborazione del *sensu della fine* morantiano esercita anche un'influenza il già ripetutamente citato Rimbaud. C'è in particolare un punto del libro di De Martino dove si fa riferimento a *Une saison en enfer* che Morante contrassegna con una piegatura del foglio:

Ma dopo l'abbandono alla visione, Rimbaud ne riconosce la vanità e l'impossibilità, e ritorna a quella realtà "rugosa" che aveva creduto di superare, e che ora l'accoglie desolante e brutale. Di questa sofferta smentita è testimonianza *Une saison en enfer*.⁶⁷⁰

Nel suo volume delle *Oeuvres*, Morante inserisce la notazione «Dec. 1975», anno in cui inizia la stesura di *Aracoeli*,⁶⁷¹ accanto a questo passo di *Alchimie du Verbe*:

Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. [...]

Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau. Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel. Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver: ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté.⁶⁷²

⁶⁶⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 145.

⁶⁶⁹ SCARPA Domenico, *L'amante, il paradiso e il tiranno*, in AGAMBen G. et al., *Per Elsa Morante*, a cura, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 173-183, 182.

⁶⁷⁰ DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo*, cit., p. 568.

⁶⁷¹ In una delle cartelle contenenti le prime carte autografe di *Aracoeli* si leggono due appunti di mano dell'autrice che recano la data «21 settembre 1975» (*Vitt. Em.* 1621/ B.1, cc. 12r-13r).

⁶⁷² RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere*, cit., p. 232.

«La mia salute fu minacciata. Sopraggiungeva il terrore. Cadevo in sonni di parecchi giorni e, da sveglio, continuavo i sogni più tristi [...]. Dovetti viaggiare, distrarre gli incantesimi accumulati sul mio cervello. Sul mare, che io amavo come se avesse dovuto lavarmi da qualche sozzura, vedevo innalzarsi la croce consolatrice. Ero stato dannato dall'arcobaleno. La felicità era la mia fatalità, il mio rimorso, il mio tarlo: la mia vita sarebbe stata sempre troppo immensa per dedicarsi alla forza e alla bellezza» (ivi, p. 233).

Alchimie du verbe è l'espressione di uno scacco: il viaggio delirante del poeta visionario che ambisce a recuperare – per usare le parole di Ivos Margoni – lo «stadio precosciente dell'esistenza»,⁶⁷³ si è rivelato un fallimento con tutti i suoi ingannevoli e mistificanti miti. L'ultimo componimento della *Stagione all'inferno* rimbaudiana si intitola significativamente *Adieu* e il paesaggio apocalittico e pestilenziale che vi viene evocato sembra essere specchio dell'impossibile approdo del poeta a definitive risposte:

Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue. Ah! les haillons pourris, le pain trempé de pluie, l'ivresse, les mille amours qui m'ont crucifié! Elle ne finira donc point cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts et qui seront jugés! Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi les inconnus sans âge, sans sentiment... J'aurais pu y mourir...L'affreuse évocation! J'exècre la misère.⁶⁷⁴

Adieu chiude *Une saison* in perfetta circolarità con l'*Addio* di apertura del *Mondo salvato* Morante: il viaggio di Rimbaud si è rivelato vano, come quello di Manuele. Il tentativo di ritorno alla preistoria materna, mosso da quella lacerante «nostalgia del paradiso dell'utero»,⁶⁷⁵ si è trasformato in una *nekyia*, «caduta negli inferi, senza ritorno»⁶⁷⁶ che, come per l'io lirico di *Une saison en enfer*, non conduce ad alcuna

⁶⁷³ Ivi, p. 442. Da notare che, in corrispondenza di questo passo del commento al testo di Margoni, Morante inserisce un'orecchia.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 240.

«La nostra barca, alta fra le brume immobili, si volge verso il porto della miseria, verso la città enorme dal cielo chiazzato di fuoco e di fango. Ah! gli stracci putridi, il pane inzuppato di pioggia, l'ubriachezza, i mille amori che mi hanno crocifisso! Non la smetterà dunque mai questa làmia, regina di milioni d'anime e di corpi morti e che saranno giudicati! Mi rivedo con la pelle corrosa dal fango e dalla peste, coi capelli e le ascelle pieni di vermi e con vermi ancor più grossi nel cuore, disteso fra gli sconosciuti senza età, senza sentimento... Avrei potuto morirci...Spaventosa evocazione! Esecro la miseria» (ivi, p. 241).

⁶⁷⁵ GRAGNOLATI Manuele, *Amor che move*, cit., p. 123.

⁶⁷⁶ DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo*, cit., p. 473.

rivelazione. All'immagine sacralizzata della patria materna si è sostituita una sassaia arida e deserta e lo scacco esistenziale di Manuele, tutto contenuto nell'aporia dell'ultima affermazione materna: «Ma niño mio chiquito non c'è niente da capire»,⁶⁷⁷ è riflesso di una catastrofe sovra-individuale che ha colpito l'umanità intera. Anche la «lingua materna», fagocitata dalle «tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazioni della Gerusalemme industriale»,⁶⁷⁸ sembra scontrarsi con una realtà che non prevede riscatto e la rende muta. *Aracoeli* è l'ultimo atto di quell'epopea degli ultimi che dal *Mondo salvato dai ragazzini* arriva alla *Storia*: «la fine degradante degli eroi»⁶⁷⁹ sancisce per Morante l'impossibilità di una rinascita palingenetica. Nel deserto apocalittico delle stragi della *Storia* si concentra tutto il significato del suo disperato e «ultimo romanzo andaluso»:⁶⁸⁰

Mi vedo qui, a correre su una pista tracciata in un deserto, fra miraggi assurdi, segnali falsi e scenari vuoti; e ancora una volta mi ripeto che le chiamate di *Aracoeli* sono state, esse pure, un falso segnale; e il mio povero, ultimo romanzo andaluso una fabbrica d'ombre equivoche, per trastullo dei miei giorni vani. Dal mondo, in cui pretendo d'incontrare *Aracoeli*, a me sale la consueta, unica risposta: 'Che cosa cerchi, e chi? non c'è nessuno. E tanto vale che tu ti tolga gli occhiali. Da vedere non c'è niente'.⁶⁸¹

⁶⁷⁷ MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 359.

⁶⁷⁸ MORANTE Elsa, *Il beato propagandista del Paradiso*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., pp. 119-138, 122. Il saggio figura anche come prefazione nel volume *Beato Angelico* pubblicato nel 1970 da Rizzoli per la collezione *Classici dell'arte*.

⁶⁷⁹ CAZALÉ BERARD Claude, *Donne tra memoria e scrittura*, cit., p. 202.

⁶⁸⁰ MORANTE Elsa, *Aracoeli*, cit., p. 151.

⁶⁸¹ *Ibid.*

IV

NARRARE IN VERSI IL TRAUMA

Non è il libro che è triste, è il secolo che è tale.

(Elsa Morante, 1974)

1. Tra trauma individuale e collettivo

Rileggere *Il mondo salvato dai ragazzini* nell'ottica dei *trauma studies*, una linea interpretativa che Tiziana de Rogatis e Katrin Wehling-Giorgi⁶⁸² hanno inaugurato in relazione a *La Storia*, appare fondamentale per comprenderne più a fondo i significati. Nella *Nota Introduttiva* all'edizione Einaudi del 1971 così Morante definisce l'opera:

In una serie di poesie, poemi e canzoni, una coscienza di poeta, partendo da un'esperienza individuale (*Addio* nella Prima Parte), attraverso una esperienza totale che si riconosce anche nel passato millenario e nel futuro confuso (poesie della Seconda Parte, e in particolare il poema, in forma di dramma *La serata a Colono*) tenta la sua proposta di realtà comune e unica (*Canzoni* della Terza Parte). Si capisce allora perché Elsa Morante definisca, fra l'altro, il suo libro romanzo e autobiografia: non intendendo questi come un seguito di fatti particolari o personali; ma come l'avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra.⁶⁸³

Questo libro, quasi commedia dantesca nell'idea di un viaggio che da un iniziale inferno esistenziale approda alla salvezza, ripercorre le tappe di un itinerario poetico che scava nella profondità dei traumi di una generazione e di un'epoca. È

⁶⁸² DE ROGATIS Tiziana e WEHLING-GIORGI Katrin (a cura di), *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, cit.

⁶⁸³ MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, cit., p. VI.

significativo inoltre che, di fronte alla necessità di dare forma letteraria ad esperienze angoscianti e luttuose di immediata contemporaneità, Morante scelga di ricorrere ai versi, veicolo privilegiato per narrare l'indicibile.

Come ripetutamente emerso dai precedenti capitoli, in *Addio* il trauma è una ferita personale: l'improvvisa e tragica perdita di Bill Morrow. Il lutto vissuto dalla poeta diviene però qui «metastasi d'un antico trauma»:⁶⁸⁴ la rottura del legame e amniotico e fusionale con la madre, aspetto che, come ben sottolineato da Wehling-Giorgi,⁶⁸⁵ informa tutte le opere della scrittrice dai racconti giovanili, passando per il *Diario 1938*, fino all'ultimo grande romanzo *Aracoeli*. Giuseppe Leonelli ha messo in luce che il «mitologema» al centro del primo componimento è «una figura di Madre, di grande Dea, cui è stato strappato il figlio-amante», il suo è «il pianto di Cibele per Attis o dell'Aurora per Mnemone».⁶⁸⁶ Ed infatti Morante si rivolge a Morrow, che compare sotto forma di fantasma secondo una topica figurazione del ritorno del rimosso, come se egli fosse un fanciullo, il *puer aeternus* junghiano, che «vive solo in quanto è radicato nel corpo materno»:⁶⁸⁷

Tu sei partito credendo di giocare alla fuga.
Era per fare il bravo, la tua smorfia d'addio.
Al solito! Che poi ti bandisci nella tua stanzuccia
minaccioso dietro le pone sbarrate
come un gran capitano nel suo forte supremo.
Guai per l'audace che si arrischi all'assedio!
Ma ti conosco. Che invece se nessuno si arrischia

⁶⁸⁴ NAVA Giuseppe, *Il 'gioco segreto' di Elsa Morante: i modi del racconto*, in «Studi novecenteschi», XXI, 47-48, 1994, pp. 53-78, 54.

⁶⁸⁵ WEHLING-GIORGI KATRIN, *"Tuo scandalo, tuo splendore": the Split Mother in Morante's Works from Diario 1938 to Aracoeli*, in S. LUCAMANTE (a cura di), *Elsa Morante's politics of writing: rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, pp. 193-203.

⁶⁸⁶ LEONELLI Giuseppe, *Variazione su due addii*, cit., p. 167.

⁶⁸⁷ JUNG Carl Gustav, *La libido. Simboli e trasformazioni* (1912), traduzione di italiana di R. Raho, Torino, Boringhieri, 1965, p. 257.

ci strazi, e piangi nella tua rabbia infantile
perché non c'è amore al mondo e ti lasciano solo.

E adesso io qua sola in questa veglia di secoli
seduta nell'angolo della stanza presso all'uscio
dietro la finestra illuminata nella notte
aspetto l'ora del tuo ritorno a casa.

Non posso lasciarmi al sonno, finché tu tardi.
Voglio riaverti qua vicino, sentire il tuo fiato
e medicarti della lebbra impossibile
che ha sfigurato l'allegria dei tuoi occhi.

[...]

E così non ho udito il tuo passo, né il tintinnio
del mazzetto delle chiavi, né l'aprirsi dell'uscio
mentre tu rincasi. Due mani fanciullesche
mi solleticano la nuca.

Riconosco, vicino alla mia faccia, il sapore di nido
delle tue ciocche. Intravedo, con le mie pupille confuse,
le ombre luminose dei tuoi occhi, del colore di un mare stellato.

«Ah, teppista! Ci sei, finalmente! A quest'ora, si torna?
Potevi almeno dirmelo, ieri sera, che facevi nottata!
Che hai fatto? Forse è successo qualcosa? una lite? chi t'ha offeso?
Oppure un malore... t'hanno fatto bere, di nuovo! sei caduto?...
ti sei ferito? dove hai male?» ...⁶⁸⁸

Risuonano in questi versi le parole di *Alibi*: anche in quella poesia lo sconosciuto amante appariva «non più che un fanciullo», paragonato ad un «angelo» come il protagonista di *Addio* e, al pari di lui, «solo e scontento» nel suo esiliarsi dalla vita:

Come un diamante è il tuo palazzo
che in ogni stanza ha un tesoro

⁶⁸⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 9-18.

e tutte le finestre accese.

[...]

Ma tu in esilio vai, solo e scontento.

Il mio ragazzo non ha casa

né paese.

[...]

La folla aureovestita del tuo bel gioco di specchi

a te è deserto e impostura.

Ma dove vai? che mai cerchi? invano, gatta-fanciulla,

il passaggio d'Edipo sul tuo cammino aspetti.

O favolosa domanda, al tuo delirio

non v'è risposta umana.

Riposa un poco vicino a chi t'ama

angelo mio.

Quando mi sei vicino, non più che un fanciullo m'appari.

Le mie braccia rinchiuso bastano a farti nido

e per dormire un lettuccio ti basta.

Ma quando sei lontano, immane per me diventi.

[...]

Sperdi i miei neri futili giorni

come l'uragano la sabbia nera.

Corro gridando i tuoi diversi nomi

lungo il sordo golfo della morte.⁶⁸⁹

Tuttavia, se in *Alibi* il fanciullo è solo scomparso, nel primo componimento del *Mondo salvato dai ragazzini* ci si trova di fronte ad una forma della scrittura morantiana che, muovendosi in una dimensione onirica e allucinatoria, fa ritornare i morti: è quella che Nava chiama «scrittura medianica, in cui lo scrittore funge da tramite a una storia, che preesiste alla sua intenzione cosciente e viene dal profondo, dove accanto alle pulsioni dell'eros albergano le pulsioni di morte».⁶⁹⁰ È anche interessante notare, riprendendo una considerazione che Elisa Gambaro fa a

⁶⁸⁹ MORANTE Elsa, *Alibi*, cit., pp. 50-51.

⁶⁹⁰ NAVA Giuseppe, *Il 'gioco segreto' di Elsa Morante: i modi del racconto*, in «Studi novecenteschi», XXI, 47-48, 1994, pp. 53-78, 72.

proposito delle trascrizioni dei sogni fatte da Morante nel *Diario 1938*, come in *Addio* «la sintassi onirica rappresenta istinti e pulsioni [...] che rimandano alla costellazione antropologica del materno, del corpo e della casa».⁶⁹¹ Dai versi immediatamente successivi, infatti, emerge una rappresentazione disforica dell'invecchiamento corporeo e della decadenza fisica. Questi motivi sono centrali nella scrittura morantiana⁶⁹² che contrappone sempre a figure di giovani donne dal potere rigenerativo, come la Carlottina che chiude il libro, esempi di femminilità sfigurata, insterilita, segnata dalla lacerazione traumatica. Come nelle pagine del *Diario*, anche qui è «una stanza a contenere immagini di fisicità umiliata e disfacimento carnale»⁶⁹³ e a farsi ambientazione di un dialogo muto ed impossibile con l'amato:

«Non sono ferito. Non ho nessun male.
Guardami, sono sano. Guarda, il mio corpo è intatto.
Ma tu, quanto vecchia ti sei fatta! sei perfino rimpicciolita!
Hai tutti i capelli bianchi! Pure le ciglia bianche!

Nel sorridere, la tua faccia si fa ancora più rugosa!
Povera buffa vecchiarella carina.
Sono venuto a darti la buona notte.
Questa è l'ora della guarigione.⁶⁹⁴

Il verso «Sono venuto a darti la buonanotte» è un rimando alla già citata poesia di Dylan Thomas *Do Not Go Gentle Into That Good Night*, pubblicata per la prima

⁶⁹¹ GAMBARO Elisa, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, p. 78.

⁶⁹² Già il 17 febbraio 1938 Morante, allora giovanissima, nel riportare sul *Diario* un sogno aveva manifestato il terrore dello sfiorire fisico connesso alla vecchiaia: «La mia bellezza che ancora sembra adolescente come afferrare tutto in tempo? Mi fa paura la vecchiaia la morte» (MORANTE Elsa, *Diario 1938*, cit., p. 35).

⁶⁹³ GAMBARO Elisa, *Diventare autrice*, cit., p. 79.

⁶⁹⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 19.

volta su Botteghe Oscure nel 1951, testo che Morante cita ripetutamente nei suoi manoscritti⁶⁹⁵ e da cui qui recupera lo schema del rapporto genitore-figlio ma rovesciandolo. In Thomas, infatti, è il figlio a chiedere disperatamente al padre agonizzante di non abbandonarsi alla notte della morte; in Morante il figlio-amante si rivolge invece alla madre e la prega di accettare la sua «buona notte», la fine della vita come «momento della guarigione».⁶⁹⁶ Lo schema di ripetizioni, nelle invocazioni martellanti e percussive della *mater dolorosa* all'amato assente, e la visionarietà delle immagini evocate, mi sembra possono consentire di avvicinare questo testo anche ad alcuni componimenti di Amelia Rosselli che con Morante condivide l'appartenenza allo stesso ambiente romano e i modelli letterari di riferimento (tra i quali lo stesso Thomas e Rimbaud). Nello specifico nella *Libellula* – poemetto lungo del 1958 – risuona la stessa «voce di sirena» della prima parte di *Addio* («La tua morte è una voce di sirena» è qui lapidaria chiusa di due strofe):⁶⁹⁷

Ed io ti chiamo ti chiamo ti chiamo,
sirena, ci sono solo io. E tu suoni e risuoni e
risuoni e risuoni o chimera. E perciò io ti chiamo
e ti chiamo e ti chiamo chimera. E io ti chiamo
e ti chiamo e ti chiamo sirena.⁶⁹⁸

Anche i versi di *Addio* marcano l'idea dell'assenza e della perdita di una quotidianità, ormai destituita di senso, attraverso uno schema di ripetizioni che, conferendo un andamento iterativo al testo, suggerisce «an obsessive fixation on the

⁶⁹⁵ Cfr. A.R.C. 52 I 6.1, cc. 3r-4r, 6r. Qui Morante offre una traduzione integrale della villanella del poeta gallese. Si veda anche *Vitt. Em.* 1622/ Cart. I, c. 32v dove si leggono diversi esperimenti di traduzione italiana dei versi che così appaiono nell'ultima versione: «poiché nessun lampo illuminante è scoccato dalla loro parola».

⁶⁹⁶ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 19.

⁶⁹⁷ Ivi, p. 6.

⁶⁹⁸ ROSSELLI Amelia, *Serie ospedaliera*, Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 14.

object in melancholy».⁶⁹⁹ Si può, in questo senso, estendere a Morante la considerazione di Maria Pia De Paulis sulla scrittura traumatica di Curzio Malaparte nella quale l'elencazione, il ritmo percussivo, «l'accentuazione su particolari 'presentificati', l'enumerazione e la variazione ossessive»⁷⁰⁰ diventano segno tangibile di un linguaggio incapace di esprimere uno shock.⁷⁰¹

Non estranea alla resa di questo stato di *melancholia* è sicuramente l'influenza che le letture freudiane esercitano su Morante negli anni di stesura del *Mondo salvato*. Tra i numerosi volumi di Freud posseduti dalla scrittrice figura *Inibizione, Sintomo e angoscia* del 1926, testo che legge nella traduzione italiana di Emilio Servadio e annota e sottolinea fittamente, evidenziando in particolare un passaggio:

Se l'Io è stato impegnato in un compito psichico particolarmente difficile, come p. es. un lutto, o in una importante repressione di affetti, e ha trovato necessario trattenere fantasie sessuali continuamente insorgenti, allora s'impoverisce talmente in fatto di energia disponibile che il suo dispendio deve altresì ridursi in molti rispetti [...] Potrei osservare un esempio istruttivo di una simile intensa, generale inibizione di breve durata presso un malato ossessivo, che cadeva in una profonda stanchezza per uno o più giorni in occasioni che chiaramente avrebbero dovuto portare a un'esplosione di collera. Di qui si deve poter trovare anche la via alla comprensione dell'inibizione generale attraverso cui si danno a conoscere gli stati depressivi e il più grave tra essi, la melancolia.⁷⁰²

⁶⁹⁹ FOSTER Hal, *The Return on the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (MA) and London, MIT Press, 1996, p. 132.

⁷⁰⁰ DE PAULIS Maria Pia, *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, p. 201.

⁷⁰¹ Anne Whitehead ha mostrato come le ripetizioni siano cifra di una condizione psichica sospesa fra «trauma and catharsis», dunque tra una coazione a ripetere della perdita subita e il tentativo di riformulare il passato per elaborarlo (WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 86).

⁷⁰² FREUD Sigmund *Inibizione, sintomo e angoscia*, traduzione italiana di E. Servadio, Torino, Boringhieri, 1964, pp. 25-26.

L'esperienza dissociativa e alienante del trauma si alimenta, nella fase del lutto, anche dell'uso di sostanze stupefacenti e narcotiche, ritenute un modo per dimenticare quel senso di «helplessness and terror»⁷⁰³ che annichilisce l'individuo traumatizzato. Questo aspetto emerge in particolare, come si è approfondito nel secondo capitolo, nei componenti della *Commedia chimica* e soprattutto nella *Sera domenicale* dove la memoria traumatica tocca anche l'altra drammatica perdita vissuta da Morante negli anni Sessanta, la morte della madre:

Memoria memoria, casa di pena
dove per cameroni e ballatoi deserti
Un fragore di altoparlanti non cessa di ripetere
(il meccanismo s'è incantato) sempre il punto amaro
degli Elì, Elì senza risposta...L'urlo del ragazzo
che precipita accecato dal male sacro.

[...]

La mozza litania cristiana nel deposito dell'ospedale, intorno alla vecchia ebrea morta
che scostò la croce con le sue manine deliranti.

SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE. Questa casa è piena di sangue
ma il sangue stesso, tutti i sanguini, non sono che vapori larvali
Conformi alla mente che li testimonia.⁷⁰⁴

La gestualità rituale della madre ebrea segna il riaffiorare di una memoria dolorosa che non trova *conforto nella religione* e associa l'esperienza della morte a immagine derealizzate, larvali e orrifiche. *La sera domenicale* è però un testo fondamentale nell'architettura complessiva del libro perché segna anche il passaggio dal dolore privato, determinato dalla duplice perdita, a quello collettivo causato dagli eventi storici del Novecento. È opportuno citare nuovamente i versi

⁷⁰³ HERMAN Judith Lewis, *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror*, London, Pandora, 2001, p. 45.

⁷⁰⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 33.

della *Sera domenicale* da cui emerge il passaggio da una vicenda traumatica personale alla rievocazione dei grandi drammi della comunità:

Per il dolore delle corsie malate
e di tutte le mura carcerarie
e dei campi spinati, dei forzati e dei loro guardiani,
e dei forni e delle Siberie e dei mattatoi
e delle marce e delle solitudini e delle intossicazioni e dei suicidi
[...]
O preghiera trafitta dell'elevazione,
io rivendico per me la colpa dell'offesa
*nel corpo vile.*⁷⁰⁵

Morante sperimenta su di sé, *in corpore vili*, le sofferenze della società, «le ulcere dell'esistere»⁷⁰⁶ di un'intera umanità offesa, ferite che esasperano e fanno da cassa di risonanza ad una lacerazione personale. Quest'idea del poeta che deve farsi voce dei traumi storici, già ritrovata in Rimbaud e in Weil, è condivisa da Morante anche con Jung. È interessante, a tal proposito, soprattutto un passo di *Modern Man in Search of a Soul*, che Morante legge ed evidenzia con dei segni laterali nell'edizione di sua proprietà e dal quale emerge in maniera evidente la prossimità della visione junghiana dell'artista come *uomo collettivo* con quella più volte ribadita da Morante:

As a human being he may have moods and a will and personal aims, but as an artist he is "man" in a higher sense - he is "collective man"- one who carries and shapes the unconscious, psychic life of mankind. To perform this difficult office it is sometimes necessary for him to sacrifice happiness and everything that makes life worth living for the ordinary human being.⁷⁰⁷

⁷⁰⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 31.

⁷⁰⁶ LA MONACA Donatella, *Elsa Morante "La risposta celeste" della scrittura*, Acireale, Bonanno, 2018.

⁷⁰⁷ JUNG Carl Gustav, *Modern man in search of a soul*, traduzione inglese di W. S. Dell and Cary F. Baynes, London, Routledge, 1961, p. 195.

In una lettera a Fofi del 15 dicembre 1971, parlando della *Storia*, Morante scriverà:

La tragedia attuale – questo mi sembra di capirlo – benché cominciata già da molto tempo, è ancora agli inizi. Nella mia giovinezza io ho vissuto *fisicamente, nel mio corpo, questa tragedia, con gli altri e in mezzo agli altri*. Se attualmente mi ostino a scrivere un romanzo che forse nessuno leggerà mai, è solo perché adesso che sono vecchia, *tento di capire, attraverso la mia esperienza fisica collettiva, questa tragedia che continua*.⁷⁰⁸

Se questa intenzione di vivere su di sé i traumi della collettività per comprenderli ed esorcizzarli è al centro della *Storia*,⁷⁰⁹ si può però ritenere che già all'altezza del *Mondo salvato*, seppur forse in una maniera meno consapevole, Morante percepisse l'esigenza di sentire *nel corpo* la tragedia umana.

2. «Sono io quel punto della colpa»: una rilettura della *Serata a Colono* alla luce del trauma

Occorre a questo punto tornare alla *pièce* teatrale al centro dell'opera, *La serata a Colono*, che si ritiene possa offrire un'efficace esemplificazione di quella «connection between words and wounds»,⁷¹⁰ ovvero della rispondenza tra scelte stilistico-espressive e processi traumatici. Morante proietta nella tragedia mitica di Edipo le amare vicende personali: recuperando nel suo monologo i versi di *Addio*, li carica però di un'ulteriore drammaticità. Le parole dell'Edipo pazzo e moribondo sanciscono infatti l'impossibilità di ricucire la lacerazione traumatica e la necessità

⁷⁰⁸ MORANTE Daniele, *L'amata*, cit., p. 564. Mio il corsivo.

⁷⁰⁹ Cfr. DE ROGATIS Tiziana, *Elsa Morante's History: A Novel and Svetlana Alexievich's The Unwomanly Face of War: Traumatic Realism, Archives du Mal and Female Pathos* e WEHLING-GIORGI Katrin, «Come un fotogramma spezzato»: *Traumatic Images and Multistable Visions in Elsa Morante's History*, in T. DE ROGATIS e K. WEHLING-GIORGI (a cura di), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, cit., pp. 79-112 e 55-78.

⁷¹⁰ KURTZ J. ROGER, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Trauma and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 1-17, 8.

di accettare l'impossibile ricongiungimento con quei «fanciulli e madri e stanze» che erano stati fantasmatica consolazione in apertura del libro:

Addio ADDIO
è la sola scritta leggibile su questo muro sgorbiato
che è l'ultima mia casa, – eternità carceraria
dove non si dà più fuoco domestico, né stanza d'incontri o di ritorni.
Fossi almeno il cuore dei cuori
il dono della consolazione aspettata e deperibile
l'inganno della bellezza che si ringrazia come una pietà.
[...]
Ma essere il nervo della lacerazione
la fronte accecata che piange il lutto di fanciulli e madri e stanze
il maledetto Edipo...⁷¹¹

Edipo incarna la figura del poeta in genere, ma è allo stesso tempo *figura*, nel senso auerbachiano del termine, della scrittrice, ovvero personaggio finzionale che completa la persona reale. Muovendosi in un detritico paesaggio di morte, alla vana ricerca di una risposta divina al dolore dell'umanità, Edipo si trova di fronte gli orrori del passato e i «mostri irreali»⁷¹² del presente. Si può attribuire così un significato ulteriore a quel sottotitolo «Parodia»⁷¹³, assegnato da Morante alla *Serata a Colono*: dispositivo narrativo in grado, come ha efficacemente notato Agamben, di «rappresentare l'inenarrabile»⁷¹⁴ proprio per il suo porsi come stridente deviazione dalla norma. Anche la già indagata temporalità nella quale si colloca la vicenda di Edipo,⁷¹⁵ mitico-rituale e frammentaria, sembra suggerire l'idea della fissazione

⁷¹¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 70.

⁷¹² MORANTE Elsa, *Il poeta di tutta la vita*, cit., p. 39.

⁷¹³ Ivi, p. 35.

⁷¹⁴ AGAMBEN Giorgio, Parodia, in ID., *Categorie italiane*, Bari, Laterza, 2010, pp. 120-130, p. 121.

⁷¹⁵ Cfr. Capitolo 2.

traumatica.⁷¹⁶ Nel suo viaggio alla ricerca di impossibili risposte quest'Edipo dei nostri giorni si muove in una dimensione spazio temporali distorta («dal Luogodel-Cranio a Tenochtilan e dalla reggia di Menelik a White Horse Tavern / e nelle galere e nelle balere e sul set e sul ring e nei night / e fra i dottori, e i miliziani, e gli assassini, / e fra le macerie e nelle marane e nei lager»), ma rimane sempre fermo nel «punto della colpa».⁷¹⁷ Storia presente e passata, mito e realtà recano egualmente segni del trauma e si stratificano in un racconto dal sostrato tragico nel quale la temporalità lineare si disarticola per lasciare il posto a ripetizioni, sovrapposizioni e non detti. Shoshana Felman e Dori Laub scrivono, a tal proposito, che gli eventi traumatici

[...] although real, took place outside the parameters of "normal" reality, such as causality, sequence, place, and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after.⁷¹⁸

Nel tentativo di rileggere *La serata a Colono* nell'ottica del legame tra vicende traumatiche e forme della narrazione, è necessario riflettere nuovamente sugli interventi del Coro. Inserendo una voce anonima che interagisce con Edipo, Morante ha la possibilità di costruire dei dialoghi nei quali l'accostamento sincretico di modelli diversi si fa acuta testimonianza del trauma. Le parole del Coro, «impasto intertestuale e pluridiscorsivo» che nasce dall'amalgama di citazioni dissonanti,

⁷¹⁶ Sulle caratteristiche della temporalità nelle narrazioni del trauma si cfr. almeno CARUTH Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995; WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, cit., e LUCKHURST Roger, *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008.

⁷¹⁷ Ivi, p. 69.

⁷¹⁸ FELMAN Shoshana and LAUB Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London, Routledge, 1992, p. 69.

«[...] pur essendo reale, ha avuto luogo al di fuori dei parametri della realtà "normale", come la causalità, la sequenza, il luogo e il tempo. Il trauma è quindi un evento che non ha un inizio, una fine, un prima, un durante e un dopo» (mia la traduzione).

hanno infatti lo scopo di «oggettivare drammaturgicamente le ossessioni funebri dell'io recitante».⁷¹⁹

Un intervento del Coro, in particolare, si rivela emblematico esempio di contaminazione tra fonti eterogenee che, associate dall'autrice in modo quasi paradossale, producono effetti di disorientamento nel lettore:

– A Tlatelolco a Tla te lol co... – C'è odore di gas asfissiante – Mostri la tèssera – Fuoco!!!
– Bisogna trasformarsi tutti in macchine per uccidere –
per uccidere – Qui siamo nel paese dei campanelli – Un momento un momento –
Posso respirare per favore? Posso
Fare un gran respiro per favore? Grazie – ⁷²⁰

Soltanto la consultazione dei manoscritti consente di comprendere il complesso meccanismo di riuso delle fonti messo in atto dall'autrice in questo punto del testo. Su un foglio, contenuto all'interno di una delle cartelle, si leggono, infatti, dei significativi appunti autografi: «Questo ha fatto a Tlatelolco / Colui per cui tutti viviamo (antico canto azteco)»; «Voi dovete trasformarvi in macchine per uccidere (Che Guevara.)»; «No, per favore. Ne taglio un pezzo? Posso respirare? Ora va meglio. Posso fare un gran respiro? Ok grazie [Parole di una cavia umana durante esperimento di decompressione a Dachau]».⁷²¹ A queste indicazioni dell'autrice si deve aggiungere il riferimento al «paese dei campanelli», un'operetta in tre atti scritta nel 1923 da Carlo Lombardo con la musica dello stesso Lombardo e Virgilio Ranzato. In un altro appunto presente sulle carte è chiarito il significato della citazione « Uno che mi ha pedinato, che suona i campanelli... qui siamo nel paese dei campanelli, perciò diciamo tutti la verità».⁷²² Tuttavia, se nell'operetta i

⁷¹⁹ ROSA Giovanna, *Elsa Morante*, cit., p. 101,

⁷²⁰ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 51.

⁷²¹ *Vitt. Em.* 1622/ Cart. III, c. 9r. Vd. Tavola 18.

⁷²² *Ivi*, c. 10r. Vd. Tavola 19.

campanelli sono garanti della verità perché suonando segnalano l'infedeltà delle mogli ai mariti, qui il «paese dei campanelli» è, in una tragica parodia, un luogo di morte dove l'unica verità è quella delle cavie uccise. La dissimulazione dei modelli e la loro commistione in uno straniante collage nasconde dunque, come è evidente soprattutto nel caso del frammento del discorso della cavia di Dachau (ripetuto ossessivamente anche in altri interventi del Coro), delle tracce traumatiche. Tra le carte manoscritte si ritrovano poi molti altri appunti che evocano i terribili scenari della Seconda guerra mondiale: «Io non devo pensare non devo pensare (Dr Roscher, responsabile del campo di Dachau)», «Esiste solo un diritto al mondo e questo diritto è la [propria] forza [Hitler]», «Li elimineremo, li liquideremo. È facile [Himmler]», «Questa è una pagina di gloria nella nostra Storia (Himmler)», «“Soluzione Finale” (termine tedesco riguardo gli ebrei e altro)», «“per ragioni di sicurezza” (frase tedesca, e proposta della istituzione del Ghetto di Varsavia)». ⁷²³ Tutto questo materiale preparatorio si rivela estremamente utile soprattutto perché le citazioni sono rielaborate da Morante e i drammatici riferimenti sono disseminati nei discorsi del Coro, spesso combinati con frammenti di altri testi (slogan pubblicitari, canzoni d'epoca, Canti aztechi, Inni dei Veda) ed è molto complesso riuscire a ricostruirli senza l'ausilio delle carte d'archivio.

Riflettere sulla genesi della *Serata a Colono* è dunque estremamente importante proprio in virtù della sua marcata intertestualità. Questa è infatti, come ha sottolineato Anne Whitehead, una delle principali costanti stilistiche della narrazione traumatica: nelle forme di un citazionismo colto e combinatorio che scardina le convenzionali norme espressive, è qui in grado di suggerire l'idea che «traumatic knowledge cannot be fully communicated or retrieved without distortion». ⁷²⁴

⁷²³ Ivi, c. 9r.

⁷²⁴ WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, cit., p. 84.

Lo sconvolgimento dei codici comunicativi tradizionali fa sì che scrivere in versi diventi per Morante privilegiato strumento per la verbalizzazione di esperienze dolorose altrimenti inesprimibili. Ad un'un'autrice principalmente di prosa la poesia offre infatti uno spazio di scrittura libero da regole strutturanti, aperto a singolari possibilità di sperimentazione, ibridazione e sovversione sia sul piano linguistico che di contenuto. Soltanto in un tessuto testuale così composito e inafferrabile le vicende traumatiche possono trovare uno spazio di espressione e risemantizzazione: narrare il trauma, come *vulnus* personale e collettivo insieme, attraverso una parola poetica sperimentale, deviante e moderna diviene allora l'atto necessario per decostruirne le radici e riuscire così a esprimerlo. La forza sovversiva dei versi morantiani risiede quindi in questa capacità di portare alla luce, in una forma eccentrica e non catalogabile, le angosce spesso rimosse di una comunità, dando loro voce con una poesia nuova che consenta ai lettori di comprenderle più chiaramente e di ritrovare, al contempo, una speranza di superamento.

3. I Felici Pochi

Nell'ultima parte del libro, le *Canzoni popolari*, il sovvertimento formale raggiunge l'apice: il rovesciamento dei canoni estetici tradizionali, la babele linguistica, la presenza di calligrammi e disegni diventano aspetti predominanti e di fortissima potenza dissacratoria. L'adozione di innovativi dispositivi di rappresentazione e l'exasperazione formale si spingono fino ad effetti di intenso parossismo: si pensi, in particolare, a quello straordinario esperimento di poesia visiva, ibridazione di codici espressivi e stravolgimento delle norme d'impaginazione che è *La canzone Clandestina della Grande Opera*. Il caleidoscopio linguistico e lo scardinamento delle forme poetiche tradizionali divengono qui strumento per rendere comunicabile una

«la conoscenza traumatica non può essere pienamente comunicata o recuperata senza distorsioni» (mia traduzione).

realtà così violenta e dolorosa da non poter trovare adeguata espressione nei modi convenzionali.⁷²⁵ Tutte «le ossessioni del mondo moderno», per usare ancora le parole di Pasolini nella recensione al libro, convergono infatti nelle canzoni finali e sono inserite «dentro un sistema linguistico così comunicativo da scandalizzare».⁷²⁶ Una polifonia di voci attraversa questa ultima parte del libro: da La Mutria alla Sposetta, dal Pazzariello alla Carlottina. Sono questi i *ragazzini* morantiani, tutte *figurae Christi*, come poi Usepe nella *Storia*: i puri, gli incorrotti, ultima speranza di sopravvivenza di fronte alle atrocità della Storia. Un appunto, contenuto su un foglio inserito nella cartella che raccoglie i versi delle *Canzoni popolari*, permette di fare chiarezza su chi sono per Morante i *Felici Pochi*. Vengono qui elencate le beatitudini evangeliche in una rielaborazione del *Discorso della Montagna* di Cristo, come riportato dal Vangelo di Matteo (5:1-16). Le beatitudini sono le caratteristiche di coloro, «puri di cuore», «pacifici», «perseguitati»,⁷²⁷ che sanno essere davvero felici. I *Felici Pochi* di ogni tempo, toccati dagli orrori del passato e della contemporaneità, sono i sopravvissuti a quel sistema di annientamento e di morte edificato dai sistemi di potere:

Un tale

(F.P. anonimo)

che fu dato in pasto alle belve sotto i Cesari perché schiavo
ridato in pasto alle belve sotto i Flavii perché cristiano
sgozzato a Tenochtitlan perché femmina vergine
bruciato vivo dai Papi perché empio maledetto
ribruciato vivo dai Vescovi delle Fiandre perché strega ossessa
fucilato dagli Zar perché rivoluzionario
impiccato da Stalin perché anarchico

⁷²⁵ Si veda, sugli aspetti di una narrazione che deve essere spinta ai suoi estremi per superare l'indicibilità del trauma, anche ROTHBERG MICHAEL, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, MN and London, University of Minnesota Press, 2000.

⁷²⁶ PASOLINI Pierpaolo, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 12.

⁷²⁷ Vitt. Em. 1622/ Cart. V.4, c. 74r.

rastrellato dai fascisti perché maschio di leva
gassato a Buchenwald perché ebreo
linciato a Dallas perché negro
mangiato dai Cannibali Zulù perché bianco
affogato in una alluvione del Friuli perché friulano
bombardato nel Vietnam perché stava a letto a partorire
schiacciato nei colli di Agrigento nell'anno 19°° perché
si trovava sul cantone del palazzo a vendere lupini [...] ⁷²⁸

Nella parabola dei *Felici Pochi* di tutte le epoche si concentrano, dunque, i mali della società. Ai legami di casualità e consequenzialità degli eventi Morante oppone, in questi versi, una temporalità sincronica e alogica. La riconfigurazione dell'esperienza temporale è ascrivibile ad una tradizione di simultaneità delle temporalità inaugurata da T.S. Eliot con *The Waste Land*. Al centro dei versi citati, infatti, la condensazione temporale è forma di una rappresentazione apocalittica della crisi del tempo lineare, totalmente ascrivibile all'area del modernismo.

La sovversione della temporalità cronologica raggiunge il suo apice ne *La canzone clandestina della Grande Opera* cui si faceva prima riferimento, testo inserito all'interno del componimento *La canzone di Giuda e dello sposalizio* secondo una tecnica a incastro che ne accentua l'eccentricità. Nella *Canzone clandestina della Grande Opera* uno scenario fortemente distopico, che evoca il dramma delle epurazioni fasciste, fa da sfondo alla vicenda del *Pazzariello*, figura archetipica di diverso che proviene da una dimensione storica e mitica, escluso ai margini della società:

Ma insomma, chi era?! Come nasceva?! Boh!
qualcuno dichiarava d'averlo udito dichiarare in tutta serietà
che lui era nato dallo sposalizio d'una asina
con un chicco di grandine
sotto il Diluvio Universale. Secondo altre informazioni più autorevoli

⁷²⁸ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 154.

pare che l'avessero ritrovato ignudo [...] in mezzo alle macerie e al polverone dei bombardamenti della Ottava Guerra Mondiale circa diciotto anni fa.⁷²⁹

Nella sua ingenuità di «idiota giocondo e inoffensivo»,⁷³⁰ all'arrivo della Grande Opera, macchina mostruosa del potere totalitario, rimane indifferente e continua a suonare *Cielito lindo* sull'ocarina suscitando lo sdegno della popolazione e delle autorità che lo considerano «un escremento della Nazione»⁷³¹ e decidono di eliminarlo nelle camere a gas:

Finalmente
di recente
a séguito della Nuova Riforma Sociale
s'è trovata una soluzione
moderna e razionale
in merito all'individuo in questione
eliminandolo scientificamente
nella camera a pressione.
[...]
Ivi, lungo un soggiorno di durata variabile
a seconda delle opportune disposizioni superiori,
l'individuo deteriore
viene – profondamente o progressivamente –
eliminato.⁷³²

Nella vicenda del Pazzariello, vittima innocente delle persecuzioni razziali («c'est l'innocent qui seul peut sentir l'enfer»⁷³³ aveva scritto Weil) si consuma la tragedia dell'Olocausto.

⁷²⁹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 186-187.

⁷³⁰ Ivi, p. 191. Il titolo originario di questa sezione doveva essere, con chiara eco dostoevskiana, *L'Idiota* (cfr. *Vitt. Em.* 1622/ *Cart.* V.4, c. I).

⁷³¹ Ivi, p. 192.

⁷³² Ivi, pp. 200-201.

⁷³³ WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, cit., p. 10.

È possibile notare, in questi versi, l'avvicinamento di Morante ad un genere letterario peculiare, il realismo magico: la torsione espressionistica del linguaggio traduce qui una continua oscillazione tra reale e irreali. L'uso di forme proprie dello storytelling magico-realista non deve essere inteso però come evasione nel fantastico per cancellare la memoria traumatica, ma anzi come uno strumento per riscrivere una realtà orribile e dolorosa, rielaborandola in nuove forme che la rendano comprensibile e comunicabile. Come sottolinea Eugene Arva, infatti, il realismo magico è un modo di rappresentazione testuale che offre agli eventi traumatici espressione «seemingly because magical realist images and traumatized subjects share the same ontological ground, being part of a reality that is constantly escaping witnessing through telling».⁷³⁴

La commistione di codici ontologici diversi, e la normalizzazione del sovrannaturale come parte di una realtà non riconducibile a parametri di comprensione razionale, consentono al realismo magico di porsi come veicolo di espressione privilegiato del trauma. Chiaramente al confine tra reale e sovrannaturale era già la vicenda di Edipo; anche il viaggio narcotico descritto nella *Smania dello scandalo* si collocava in una dimensione magico-onirica. Tuttavia, in questa ultima sezione del libro, gli stilemi del realismo magico sembrano moltiplicarsi e soprattutto la *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina* ne è chiaro esempio. Si è già accennato nel precedente capitolo alla storia di Carlotta, ultima dei *ragazzini* del libro che, dopo l'imposizione della stella gialla agli ebrei da parte del governo del Reich, decide di «trasformare quell'ordinaria ubbidienza in

⁷³⁴ ARVA Eugene, *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*, New York, Cambria Press, 2011, p. 6.

«apparentemente perché le immagini del realismo magico e i soggetti traumatizzati condividono lo stesso terreno ontologico, essendo parte di una realtà che sfugge costantemente alla testimonianza attraverso il racconto» (mia la traduzione).

una / disubbidienza/straordinaria».⁷³⁵ Indossa quindi anche lei quel segno distintivo, ispirando così i suoi compagni di scuola e, un po' alla volta, tutti gli altri finché a Berlino «tutti vanno sfoggiando la stella gialla» e diventa impossibile distinguere tra ariani e giudei. E mentre tutta la popolazione, guidata da un «coro di ragazzini stellati», *allegramente* ostenta la stella gialla «come fosse una rosa»⁷³⁶ appuntata sul petto ecco avvenire il prodigio:

Infine, il miracolo inevitabilmente esplode!
Una mattina, nel tempo d'un attimo
quelle miriadi di stelle gialle tutte insieme
si son viste diventare d'oro zecchino!
L'Unter den Linden affollato pare un firmamento
di pieno giorno!
E dal fondo pulviscolo del cielo s'avanza
un volo d'uccelli -almeno così pareva da lontano – ... Storni? rondini?
Cicogne?... Ma...no...NOO!
Sono le squadre Angeliche! al completo!
Angeli, Arcangeli e Principati,
Potestà, Virtù e Dominazioni,
Troni, Cherubini e Serafini.
Tutti ragazzetti (o ragazzette?) di bellezze stupende
[...]
Ma forse la bellezza suprema
È una Dominazione negra, che sola precede le squadre,
provando il suo saxofono tenore d'oro rosso.
Tutti quanti hanno armature d'oro
doppie ali d'oro (le prime due, grandissime, spiegate all'aria,
e le altre due, meno grandi, richiuse sul ventre, come due foglie
d'un vegetale meraviglioso e pudico)
e tutti hanno trombe, flauti, e tube, e saxofoni ecc.
d'oro.
Sempre librati nell'aria
assieme in cerchio circondano il Reichstag;

⁷³⁵ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 239.

⁷³⁶ Ivi, pp. 240-241.

e la Dominazione negra
soffia per prima nel suo strumento
le note della levata
(*Sveglia, Sveglia, Cappellon!*)
subito seguita dall'intera orchestra che si scatena all'unisono.
All'immenso effetto musicale
l'edificio governativo sobbalza come al passaggio
di venticinque reattori supersonici
e da tre finestre dei piani superiori quasi contemporaneamente
s'affacciano
Hitler Adolfo, inteso fra i ragazzini col nomignolo di Monobaffo o anche di Vaffàn,
Goering Herman, detto il Ciccione o il Panzone,
E Goebbels Paul Joseph, soprannominato Itterizia.
Le loro tre facce maniache
guardano in su, stravolte da un orrore così nudo
da parere un'indecenza.⁷³⁷

Nella già menzionata intervista del 1961 a Elsa Morante, Virduzzo dichiarava, a proposito del realismo magico delle sue opere, che «il n'a pourtant rien de ce réalisme magique, tel qu'on l'entendait avant la guerre ; [...] l'art d'Elsa Morante met toute sa magie au service d'une cruelle analyse de la réalité».⁷³⁸ Il realismo magico di Morante, dunque, non è una fuga dal reale, anzi le consente chiaramente di verbalizzare il trauma della discriminazione e delle deportazioni degli ebrei. Gli elementi fantastici, che si affiancano ai reali riferimenti storici (a Hitler, Hermann, Goebbels), diventano così, nella loro eccezionalità, demistificanti di una realtà

⁷³⁷ Ivi, pp. 241-242.

⁷³⁸ CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, p. LXIII.

«tuttavia non ha nulla del realismo magico come lo si intendeva prima della guerra; [...] l'arte di Elsa Morante mette la sua magia al servizio un'analisi spietata della realtà» (mia la traduzione).

estrema, ai confini della dicibilità, offrendo una possibile risposta alla durezza della Storia «by developing a compensatory vision».⁷³⁹

4. Al di là del trauma: l'utopia dei *ragazzini*

Negli adolescenti come Carlotta si sintetizza «un mito archetipico e un ideale utopico».⁷⁴⁰ Nell'ingenuità scanzonata della *ragazzina* berlinese e di tutti gli allegri pazzarielli del libro, si concentra l'ideale morantiano di eroismo, da intendersi come consapevolezza lucida della realtà e al contempo spinta al risveglio delle coscienze. Tra questi *Felici Pochi* c'è anche la *sorelluccia* Simone Weil: nella sua parabola esistenziale, come si è visto, si consuma «l'intera strage dei lager».⁷⁴¹

Proprio nella condivisione del pensiero di Weil, Morante troverà la via per superare il trauma: l'uomo, secondo la filosofa francese, deve accettare la sofferenza e la morte come inscindibili dall'esperienza della realtà ma, facendo proprio il dolore degli altri, deve recuperare in questa identificazione il senso di una rinnovata comunità umana. È interessante a tal proposito la nota autografa «62-63-64 (Via del Babuino)», che l'autrice inserisce accanto ad un emblematico passaggio del libro *La pesanteur et la grâce*:

Quand la douleur et l'épuisement arrivent au point de faire naître dans l'âme le sentiment de la perpétuité, en contemplant cette perpétuité avec acceptation et amour, on est arraché jusqu'à l'éternité.⁷⁴²

⁷³⁹ FOSTER John Burt JR., *Magical Realism, Compensatory Vision, and Felt History: Classical Realism Transformed in The White Hotel*, in L. PARKINSON ZAMORA e W. B. FARIS (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham-London, Duke University Press, 1995, pp. 267-283, 270.

⁷⁴⁰ ROSA Giovanna, *Elsa Morante*, cit., p. 103.

⁷⁴¹ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 139.

⁷⁴² WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, cit., p. 24.

Morante, che ha sperimentato personalmente *la douleur et l'épuisement*, sceglie allora di farsi voce delle angosce della collettività. Le sue parole diventano un atto rivoluzionario, lo strumento per opporre alla *pesanteur* del trauma, alla prigione del corpo che incatena,⁷⁴³ la leggerezza della *grâce* che libera:

Ma per voi
adesso queste mie voci di pietà sono tutt'uno
col vostro antico pianto: uno stesso oggetto risibile
di compassione.
La vostra sostanza è conoscere
che questa macchina lacerante da noi chiamata il corpo
non era se non un rifugio sepolcrale
della paura e del desiderio.⁷⁴⁴

Un' annotazione ritrovata su un'agenda del 1964 conferma come, a due anni dalla morte di Morrow, l'imperativo weiliano a identificarsi con l'altro amandolo come sé stesso, sia diventata l'unica risposta ad un dolore personale che è anche dolore dell'umanità tutta:

Due anni da quel trenta aprile. E io continuo a vivere come se fossi viva.

In certi momenti io stessa dimentico l'orrore. Una consolazione arriva, come se io ti ritrovassi in altre cose. Ma l'urto s'avverte d'improvviso. Anche le altre morti adesso sono la *morte*. Prima di te non era così [...]. L'ultimo rimedio per arrivare alla morte umanamente

«Quando il dolore e lo sfinimento giungono al punto di far nascere nell'anima il senso della perpetuità, contemplando questa perpetuità con accettazione e amore si viene strappati via fino all'eternità» (WEIL Simone, *L'ombra e la grazia*, cit., p. 67)

Vd. Tavola 20.

⁷⁴³ In un appunto del 1966 su una delle sue agende si legge: «questo *sepolcrale segno di riconoscimento* che ci portiamo addosso e che chiamiamo corpo (Socrate nel *Fedro*)» (CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., p. LXXX).

⁷⁴⁴ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 140.

è non essere io, ma tutti gli altri tutto il resto. Non separare. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti. Così posso essere anche te.⁷⁴⁵

La messa in relazione della perdita personalmente vissuta con il destino della collettività, rendendo «the wound perceivable»,⁷⁴⁶ ha permesso di sanarla. Il racconto corale dell'ultima sezione sublima, infatti, l'esperienza individuale e risolve quella condizione di soggettiva alienazione in apertura di libro:

Quanto al tuo prossimo
tu (parlo anche a te, mezza I.M., che qui scrivi)
puoi riconoscerlo naturalmente in chi nasce
venuto non si sa da dove, e muore per andarsene non si sa dove
senza nessuno per salvarlo dal dolore né risparmiarlo dalla morte:
né padri né madri né in cielo né in terra.
Zingaro e solo: né piú né meno
di te.
E qui anzi l'Anonimo della caverna è persuaso
che nel difficile comando: *Amalo come te stesso*
il *come* deva leggersi uguale a *perché*. PERCHÉ
l'*altro* - gli *altri* (F.P. e I.M. sapiens e faber e cane e rospo e ogni altra vita moritura)
sono tutti te stesso: non tuoi simili né pari né compagni né fratelli
ma proprio lo stesso unico
TE
STESSO.⁷⁴⁷

Nel dare voce all'utopia dei ragazzini, la poeta può definitivamente elaborare il passato traumatico trasformandolo in narrazione. Stefania Lucamante ha sottolineato come *La Storia* dovesse, nelle intenzioni dell'autrice, probabilmente

⁷⁴⁵ CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., pp. LXXVII-LXXVIII.

⁷⁴⁶ HARTMAN Geoffrey, *Trauma Within the Limits of Literature*, in «European Journal of English Studies», VII, 3, 2003, pp. 257-274, 259.
«la ferita tangibile» (mia la traduzione).

⁷⁴⁷ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 155-156.

costituire «la trama comprensibile di un trauma».⁷⁴⁸ Certamente nel *Mondo salvato dai ragazzini* il fondo traumatico è meno immediatamente comprensibile e la trama affatto lineare, eppure risuona sempre chiara nei versi della scrittrice «nata in un punto di orrore definitivo»⁷⁴⁹ questa volontà di cercare un rimedio alla ferita traumatica nelle parole poetiche, unica «specie di fiori»⁷⁵⁰ sempre vivi che si possono ancora offrire.

Così *Il mondo salvato dai ragazzini*, un libro che «si apre sulla fine»⁷⁵¹ sull'immagine di un ventre spoglio e rinsecchito di madre, si chiude con un messaggio di rinascita. In questo moderno canzoniere rovesciato, dove alle rime in morte seguono versi di celebrazione della vita, la poesia è infatti l'unica salvezza, il gesto veramente sovversivo, l'ultimo argine di fronte alla brutalità della Storia. Nel saggio *Pro o Contro la bomba atomica*, Morante difende il valore testimoniale di un'arte che sappia «narrate the unnarratable»⁷⁵² e il compito etico del poeta che, sprofondando negli abissi del trauma, possa emergerne grazie al potere rivoluzionario della parola, ultimo atto di ottimismo di fronte ai drammi del mondo contemporaneo:

La qualità dell'arte è liberatoria, e quindi, nei suoi effetti, sempre rivoluzionaria. [...] Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come a ogni uomo, di essere ridotto dalla sventura alla nuda misura dell'orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l'ultima risposta del suo destino. Se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli

⁷⁴⁸ LUCAMANTE Stefania, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012, p. 276.

⁷⁴⁹ Queste parole, tratte dalla *Nota introduttiva* all'edizione americana della Storia pubblicata nel 1977, si leggono in CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, cit., p. LXXXIV. Mio il corsivo a sottolineare ancora una volta la pregnanza semantica della parola *punto* ricorrente in tutta la raccolta.

⁷⁵⁰ MORANTE Daniele, *L'amata*, cit., p. 564.

⁷⁵¹ LEONELLI Giuseppe, *Variazione su due addii*, cit., p. 170.

⁷⁵² WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, cit., p. 4.

diventerà una risposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto di ottimismo.⁷⁵³

⁷⁵³ MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 108.

CONCLUSIONI

Claude Cazalè ha considerato *Il mondo salvato dai ragazzini* come l'«esito e il compimento stilistico, tematico, etico ed estetico della *quête* poetica di Elsa Morante, il suo testamento spirituale e artistico».⁷⁵⁴ Questa considerazione appare estremamente condivisibile come punto d'approdo di un'analisi che ha tentato di guardare l'opera da diverse angolature e con approcci metodologici eterogenei al fine di non limitarne l'inesauribile vitalità e ricchezza di significati.

La ricostruzione della genesi e dell'*iter* compositivo del testo, tenendo conto anche del dialogo intertestuale con altre opere, si è rivelata sempre funzionale a un più ampio discorso interpretativo. L'intenzione di portare alla luce i riferimenti dolorosamente personali disseminati tra le carte, ma eliminati da Morante nel passaggio dai primi stadi redazionali all'edizione ultima, non è mai stata mossa dalla sola volontà, fine a sé stessa, di indagare le componenti autobiografiche rimosse nell'opera ma dalla profonda convinzione che «la vita vissuta è la verità del testo, [...] e la verità letteraria ha e può avere radici solo nella verità esistenziale».⁷⁵⁵ Comprendere le radici traumatiche dell'opera ha permesso di riflettere sui meccanismi messi in atto dall'autrice per narrativizzarle. Allo stesso modo, la seconda linea di ricerca sui libri della biblioteca di Morante è stata sviluppata con l'obiettivo primario di rintracciare, attraverso il recupero di autori antichi e moderni a lei cari (come Ginsberg, Sofocle, Weil, De Martino, Rimbaud), alcuni degli snodi culturali e filosofici del suo pensiero altrimenti ravvisabili solo in filigrana nel testo. In entrambi i casi, partire dalla consultazione dei materiali d'archivio morantiani ha

⁷⁵⁴ CAZALÉ-BERARD Claude, *Elsa Morante: poetica e poesia. Alibi e Il mondo salvato dai ragazzini*, in B. VAN DEN BOSSCHE, P. BOSSIER, K. DU PONT, N. DUPRÉ, R. GENNARO, I. MELIS, H. SALAETS (a cura di), «Innumerevoli contrasti d'innesti»: la poesia del Novecento, vol. I, Firenze, Cesati, 2007, pp. 43-54, 54.

⁷⁵⁵ PALANDRI Enrico e SERKOWSKA Hanna, *Per Elsa Morante nel centesimo anniversario di nascita*, in *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 7-14, 11.

reso possibile individuare delle chiavi di lettura utili a fare chiarezza su un'opera che, seppur estremamente complessa e sfuggente a ogni convenzionale classificazione, appare di essenziale significatività nel panorama della poesia italiana del secondo Novecento. Sicuramente l'importanza di questa raccolta risiede nella sua carica sovversiva, nella sua «quasi assoluta estraneità a quanto si fa o si è fatto»,⁷⁵⁶ nel suo porsi ostinatamente fuori dalle norme in una tensione eversiva che è certamente stilistica ma anche di contenuto.

Tuttavia, lo studio fatto nei precedenti capitoli consente anche di collocare nello scenario letterario contemporaneo il *Mondo salvato dai ragazzini*, per lungo tempo considerato un esperimento poetico isolato e per questo troppo poco valorizzato. Per riprendere categorie sanguinetiane, ritengo che si potrebbe considerare questo libro a cavallo tra un *Sessantotto estetico* ed un *Sessantotto politico*.⁷⁵⁷ Se da un lato, infatti, le effusioni liriche di *Addio* e i riferimenti ad una realtà quotidiana e personalmente vissuta sembrano porsi a favore di un'esteriorizzazione dell'io nella scrittura, dall'altro la difesa morantiana della precisa funzione sociale assegnata alla parola poetica rende necessario riconoscere nel libro un forte ideale di impegno ideologico.

Lo «sperimentalismo [...] lacerante»⁷⁵⁸ che Morante condivide con i poeti *beat*, quello scardinamento della tradizione nel rifiuto di forme e canoni estetici convenzionali, non si riduce però mai a negazione di senso del reale. Negli anni della crisi della lirica che «spinge molti poeti [...] al montaggio impersonale di frammenti plurilinguistici, alla poesia di impianto teatrale o alla regressione verso una pronuncia lirica preconsua o inconscia», l'esibito atteggiamento dissacratorio

⁷⁵⁶ BO Carlo, *La poesia di Elsa Morante. Cantastorie*, in «Corriere della Sera», 12 settembre 1968, p. 11.

⁷⁵⁷ SANGUINETI Edoardo, *Tutto il potere all'immaginazione*, in *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, in BARBUTO Antonio (a cura di), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, pp. 196-199.

⁷⁵⁸ BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema*, cit., p. 167.

della scrittrice non si configura mai come azione corrosiva nei confronti del valore della poesia. Il riuso di alcuni testi della tradizione, stravolti e ricombinati con effetti talora intensamente parossistici, non ha nulla a che vedere con le sperimentazioni neoavanguardistiche, sebbene ne condivida gli stilemi. La ripresa di forme tradizionali, decomposte e ricomposte, l'ibridazione di linguaggi (lirico, massmediale, burocratico, gergale) diviene in Morante strumento per superare le cristallizzazioni di una parola poetica sentita come asfittica e stabilirne una nuova, ardita, rivoluzionaria, che diventi primario veicolo di trasmissione del suo alto ideale di impegno nella realtà. Lo scrittore, che per Morante è sempre prima di tutto poeta, deve dunque avere come unico scopo la ricerca di un linguaggio che, anche di fronte ai «mostri aberranti»⁷⁵⁹ della realtà, sappia trasmettere a tutti, *pazzarielli e ragazzini*, una verità autentica:

Non occorre far notare, evidentemente, che opera poetica significa, per definizione, un'opera che, attraverso la realtà degli oggetti, renda la loro *verità* poetica: è inteso da tutti che questa verità è l'unica ragione del romanzo, come di ogni arte [...]. E tanto più, dunque, suonano equivoche e stonate le voci di certi piccoli recensori di romanzi, i quali parlano arbitrariamente di *impegno* e di *evasione*, dimostrando soltanto, coi loro poveri criteri, deficienza critica e umana. Essi evidentemente ignorano che un romanzo *bello* (e dunque, *vero*) è sempre il risultato di un supremo *impegno* morale; e che un romanzo *falso* (e, dunque, *brutto*) è sempre il risultato di una *evasione* dal primo e necessario impegno del romanziere che è la verità.⁷⁶⁰

Queste riflessioni di Morante non sono lontane da quelle fatte, negli stessi anni dall'amato pittore Morrow che, attraverso un linguaggio altro ma speculare (quello della pittura), cercava una strada per comprendere l'«assurdo» della realtà e così comunicarlo:

⁷⁵⁹ MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, p. 106.

⁷⁶⁰ MORANTE Elsa, *Sul romanzo*, cit., pp. 44-49, corsivo originale.

Mi si domanda qualche pensiero sulla pittura ma io non ho da dare che una risposta ovvia, e non ne vedo altra possibile.

La pittura è un esercizio per capire, cercando di rendere alla coscienza gli oggetti, spiegati nei loro colori, attraverso il senso della vista. Realtà è l'estremo punto di conoscenza dato agli uomini, il più prossimo alla famosa verità. [...]

Fra le varie vie che conducono al capire, io ho scelto la pittura come quella più adatta al mio carattere. Per non essere sopraffatto dall'assurdità del contingente, io guardo le cose fino a scoprire la realtà nei loro colori. Questa realtà mi si comunica a volte come una proposta, a volte come un'aggressione; ma arriva alla mia consapevolezza solo durante l'azione del dipingere; e non prima. Prima, non c'è che l'assurdo.⁷⁶¹

L'ideale di adesione alla realtà di Morrow è lo stesso che Morante, come intellettuale e poeta, maturava fin dagli anni di scrittura dell'*Isola di Arturo* e che, come dichiara in un'intervista a Elio Filippo Accrocca in occasione del conferimento del premio Strega, consiste nella «volontà di esprimere [...] la realtà delle cose, non quale essa appare alla sua superficie, ma nella sua profonda verità». Quest'idea di impegno può in realtà essere estesa al di là della letteratura, a qualsiasi forma di creazione artistica giacché «non soltanto il romanzo, o in genere l'arte narrativa, ma ogni vera espressione d'arte e di poesia non può essere che realista».⁷⁶²

Il «ritornello sovversivo»,⁷⁶³ Leitmotiv di tutta la sezione finale dell'opera («TUTTO QUESTO / IN SOSTANZA E VERITÀ / NON È NIENT'ALTRO / CHE UN GIOCO»), non nega dunque in una prospettiva disimpegnata il potere di incidenza della poesia sulla realtà, anzi lo afferma. Di fronte alle aberrazioni di un secolo che cannibalizza gli ultimi, il gioco dei *Felici Pochi* e della poeta cantastorie-giocoliera, che dona loro le «parole dell'oro»,⁷⁶⁴ è un potere rivoluzionario. «NE

⁷⁶¹ La citazione è tratta dal dépliant di una mostra di Morrow conservato nel fondo A.R.C. 52 IV 6, cc. 1-2.

⁷⁶² Questo frammento dell'intervista rilasciata ad Accrocca è tratto da BARDINI Marco, *Morante Elsa*, cit., p. 171.

⁷⁶³ MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 159.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 120.

VOUS LAISSEZ JAMAIS AMPUTER»⁷⁶⁵ è l'imperativo che Morante, citando ancora l'amato Rimbaud, rivolge ai suoi lettori *ragazzini* che ci sono e che arriveranno:⁷⁶⁶ un invito alla resistenza che può consistere solo in un innocente ma consapevole attaccamento alla libertà e alla vita contro la barbarie della Storia.

Il 26 gennaio 1968, poco prima della pubblicazione del *Mondo salvato dai ragazzini*, Morante scrive a Rodolfo J. Wilcock :

Anche se – può darsi, e me ne convinco se tu lo dici – la «Canzone» va bene, io invece purtroppo non vado bene. Cioè, anzi, vado proprio male: giacché non riesco a essere io stessa un F.P. – e questa mia constatazione è tanto più odiosa (voglio dire mi rende tanto più odiosa a me stessa) in quanto IO CREDO VERAMENTE a tutto quello che ho scritto in quella canzone. Insomma, mi pare ormai di aver capito il segreto della felicità, come là ho scritto [...]. Ma se – come mi fa sperare oggi la tua lettera – io potessi davvero, almeno, scrivendo (visto che altro non so fare) servire ancora a qualcosa e a qualcuno... forse varrebbe la pena?⁷⁶⁷

In quest'ultimo interrogativo si sintetizza tutto il senso della sua poesia: la forza salvifica che scaturisce dai versi di una scrittrice che sovrappone la sua parola a quella degli «infiniti narratori anonimi»⁷⁶⁸ e, con un linguaggio nuovo, «feroce solo della sua bellezza»,⁷⁶⁹ si fa cantore delle vicende umane. Alla domanda che Morante si poneva già nel 1952 «E fu, almeno, se non grande poeta, almeno poeta?»⁷⁷⁰ si può in conclusione rispondere in maniera assertiva. Fu certamente poeta, nel più ampio

⁷⁶⁵ Ivi, p. 139. Il verso è tratto dalla lettera di Rimbaud a sua sorella Isabelle del 15 luglio 1891.

⁷⁶⁶ «In conseguenza, bisogna che i romanzieri contemporanei siano rassegnati a dedicare quasi sempre le loro più care verità ai lettori, che ancora non sono nati, o che non sanno ancora leggere» (*Sul romanzo*, cit., p. 70).

⁷⁶⁷ MORANTE Daniele, *L'amata*, cit., p. 496.

⁷⁶⁸ BENJAMIN Walter, *Angelus Novus*, a cura di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1962, p. 236. Morante legge questo libro del critico tedesco e, in particolare, il saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolai Leskov* da cui è tratta questa citazione che segnala, nel suo volume, con un segno di richiamo.

⁷⁶⁹ MORANTE Elsa, *Sul romanzo*, cit., p. 73.

⁷⁷⁰ CECCHI Carlo e GARBOLI Cesare, *Cronologia*, p. LXII.

senso che lei riconosceva a questa parola: scrittrice di prosa, narratrice in versi e voce atemporale che assume su di sé l'urgente compito di comunicare storie collettive attraverso la letteratura, ultima speranza per un *mondo* che può ancora essere *salvato*. Per concludere con le parole della stessa Morante:

Ma è risaputo ormai che, in nessun campo, l'intervento della scienza non vale a sterminare i mostri delle culture piccolo-borghesi; si adatta, anzi, a mescolarsi con essi in connubi funesti e degradanti (i cui prodotti supremi sono, da un lato, le organizzazioni di sterminio, e dall'altro i trattenimenti televisivi). Moltiplicati e diffusi all'infinito coi mezzi della scienza e dell'industria, i mostri delle frustrazioni piccolo-borghesi, accaniti, continuano a infestare il mondo. Ultima loro nemica è l'arte.⁷⁷¹

⁷⁷¹ MORANTE Elsa, *Sull'erotismo in letteratura*, pp. 87-94, 91.

APPENDICI

DESCRIZIONE DEL CORPUS

Vittorio Emanuele 1622

Quaderno I

Album di cc. 37 (sciolta la c. 37) con numerazione recente a matita; 4 carte sciolte tra le cc. 34v-35r; mm 250 per 350, mm 220 per 280.

Scrittura originale autografa con penna blu, rossa, pennarello rosso, verde, giallo e blu. Legatura coeva in cartone rigido con piatti anteriori e posteriori rivestiti di carta trattata di colore marrone. I fogli sono tenuti insieme da due viti. Verso del piatto anteriore: appunti con pennarello rosso, verde e penna blu; piatto posteriore della legatura: elenco di parole.

cc. 1r-3r: stesura autografa di *Addio I* dal titolo *Per una morte* con note, correzioni e varianti. Data a c. 3r: «giugno 1965».

c. 4r: stesura di tre versi di una poesia dal titolo *In morte di una vecchia ebrea*, non confluita nell'edizione finale.

cc. 5r-9r: stesura autografa di *Addio* dal titolo *Halloway sanatorium* con note, correzioni e varianti.

cc. 10r-17r: varie stesure di *La sera domenicale* dal titolo *L.S.D.*, con note, correzioni e varianti. Data a c. 10r: 22 febbraio 1966.

cc. 19r-35r: stesura autografa di *Addio II* dal titolo *Per una morte II*, con note, correzioni e varianti.

cc. 36rv: traduzioni da Dylan Thomas

c. 37r: versi di una poesia dal titolo *La buca ubriaca*, non confluita nell'edizione finale.

Quaderno II

Album di cc. 39 con numerazione recente a matita; 1 c. sciolta e allegata tra le cc. 1 e 2; bianche le cc. 38-39; mm 350 x 252.

Scrittura originale autografa a penna rossa, blu, pennarello blu e rosso. Legatura coeva in cartone rigido con piatti anteriori e posteriori rivestiti di carta trattata di colore blu. Fogli tenuti insieme da due viti. Verso del piatto anteriore: vari appunti con penna rossa e blu.

c.1r-1v: notazioni varie appuntate con pennarello rosso, penna rossa e blu + allegato con appunti vari sui titoli tra le cc. 1v-2r.

cc. 2r-12r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La smania dello scandalo*.

cc. 13r-17r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La sera domenicale*.

cc. 18r-21r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La mia bella cartolina dal paradiso* con titolo *La buona medicina del paradiso*.

cc. 22r-23r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La mia bella cartolina dal paradiso* con titolo *La buona medicina del Paradiso (2)*.

cc. 23r-36r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La serata a Colono* con titolo *Il Mezzanotte sulla scalinata*.

cc. 37: titolo «Epigrammi» appuntato in inchiostro rosso e cassato.

Quaderno III

Album di cc. 50 con numerazione recente a matita; tagliate le carte 1-3 (tre frammenti cartacei bianchi privi di scrittura alcuna e così pervenuti in biblioteca); mm 350 per 252.

Scrittura originale autografa a pennarello blu, rosso, giallo, verde e nero. Legatura coeva in cartone rigido con piatti rivestiti di carta trattata blu, mutilo del piatto posteriore originario. Interno del piatto anteriore: appunti vari con penna verde e rossa.

cc. 4r-49r: varie stesure autografe con note, correzioni e varianti de *La serata a Colono*.

c. 50r: primi versi de *La canzone della forca* qui con titolo *La canzone della stella gialla ovvero l'ultima leggenda*.

Quaderno IV

Album di cc. 54 con numerazione recente a matita; staccate le cc. 1-4; bianche le cc. 37-54; mm 250x345.

Scrittura originale autografa a penna blu, pennarello blu, rosso, verde e nero. Legatura coeva con piatti rivestiti di colore blu, mutilo del piatto posteriore sostituito con cartoncino di restauro. Interno del piatto anteriore: appunti vari con penna blu e pennarello verde e rossa.

c. 1r: appunti vari con penna blu e pennarello rosso.

cc. 2r-14r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La canzone della forca*.

cc. 15r-33r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La canzone di Giuda e dello sposalizio comprendente pure la canzone della Grande Opera, con la cronistoria del Pazzariello dal titolo II Canzonetta dello sposalizio*.

cc. 30v-36r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La canzone clandestina della Grande Opera*.

Quaderno V

Album di cc. 22 con numerazione recente a matita e originale autografa con penna 2-8; mm 350x250.

Scrittura originale autografa a penna rossa, blu, pennarello blu, arancione e verde. Legatura coeva in cartone rigido con piatti rivestiti di carta trattata di colore blu. Interno del piatto anteriore: appunti vari con penna rossa, verde e pennarello blu.

cc. 1r-19r: stesura autografa con note, correzioni e varianti de *La serata a Colono* dal titolo *Commedia nella Camera Numero Sei*.

c. 20r: stesura autografa di alcuni versi cancellati e appunto con pennarello verde «Completamente rifatto dall'inizio».

c. 21r: stesura autografa di alcuni versi con varianti e correzioni. Appunto con pennarello nero: «Antigone [seguito segnato] [dattil. N.5]».

c. 22r: unica parola scritta sulla carta in inchiostro blu «Antigone».

Cartella I

44 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte con numerazione recente a matita; bianca la c. 44; misure varie.

Scrittura originale autografa a penna nera, rossa, matita e pennarello rosso, verde e blu. I fogli sono raccolti in una cartella in cartoncino.

c. 1r: appunto autografo con indicazione del titolo *Addio*.

c. 1v: appunto con matita blu cancellato.

cc. 2r-43r: varie stesure manoscritte e dattiloscritte con note, correzioni e varianti di *Addio I* dal titolo *Mi dicono col tempo, col tempo*.

Cartella II

38 cc. manoscritte e dattiloscritte legate insieme con un cordoncino + cc. 39-65 sciolte; mm. 345 x 245, misure diverse per cc. 39-65. Scrittura originale autografa a penna nera, rossa, matita e pennarello rosso, verde e blu.

cc. 1r-9r: stesura autografa di *Addio I* dal titolo *Per una morte* con note, correzioni e varianti appuntate con penna blu, rossa, pennarello blu.

cc. 10r-16r: stesura autografa di *La smania dello scandalo* dal titolo *Vulcano* con note, correzioni e varianti appuntate con penna blu, rossa, pennarello blu.

cc. 17r-38r: varie stesure autografe di *La smania dello scandalo* dal titolo *Peyotl* con note, correzioni e varianti appuntate con penna blu, rossa, pennarello blu.

c. 39r: appunto con pennarello rosso «La smania dello scandalo» e appunto a matita «Un liquore amaro che fa sudare poi».

c. 40r: appunti vari con pennarello rosso e blu relativi ai titoli.

c. 41r: appunto con pennarello blu «Elsa Morante Un liquore amaro che fa sudare» e appunto con pennarello verde «- poesie-»

c. 42r: appunto con pennarello blu «Un liquore amaro che fa sudare», sotto con pennarello rosso «copia non definitiva».

cc. 43r-53r: stesura dattiloscritta con note, correzioni e varianti appuntate con penna blu, rossa, pennarello blu de *La smania dello scandalo* dal titolo *Vulcano, ottobre 1964*.

cc. 54r-64r: stesura dattiloscritta con note, correzioni e varianti appuntate con penna blu, rossa, pennarello blu de *La smania dello scandalo*.

Cartella III

267 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte con numerazione recente a matita e originale autografa 1-30 (alle cc. 77-107). Scrittura originale autografa a penna blu e pennarello rosso, blu, verde e nero.

c 1r: versi di *O stella irsuta* di Marina Cvetaeva.

cc. 2r-3r: appunti con pennarello nero e data «Roma – 14 maggio '66».

c. 4r: titolo «Serata di Edipo Colono Commedia [musicale]».

cc. 5r-15r e 17r: appunti vari (citazioni, elenchi di parole) con penna blu, rossa, pennarello blu, verde e nero.

c. 16r: versi di *Song* di Allen Ginsberg e di *Do Not Go Gentle Into That Good Night* di Dylan Thomas.

cc. 19r-107r: stesure manoscritte con note, varianti e correzioni de *La serata a Colono*.

cc. 108r-267r: varie stesure dattiloscritte con note, varianti e correzioni de *La serata a Colono*.

Cartella IV.1

67 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte (la c. 39 in tre parti: a-b-c) con numerazione recente a matita; misure diverse. Originariamente queste carte erano raccolte insieme in una cartella rigida rossa con annotazioni autografe sul piatto anteriore con pennarello e penna. Scrittura originale autografa a penna blu, rossa, pennarello rosso, nero e blu e matita rossa e blu.

c. 1r: appunto autografo a matita blu, rossa e nera «Canzone degli F.P. e I.M. prime stesure poi annullate abbozzi e appunti».

c. 1v: appunto autografo a matita rossa e blu «Canzone F.P. e I.M. I II parte».

c.2r: appunto autografo a matita rossa e blu «Canzone F.P. e I.M. I parte».

cc. 2r-67v: varie stesure manoscritte e dattiloscritte con note, varianti e correzioni de *La canzone degli F.P. e I.M. in tre parti*.

c. 14r: appunto autografo a matita rossa e blu «Canzone F.P. e I.M. II - III parte».

Cartella IV.2

36 cc. sciolte con numerazione recente a matita I, 68-113; misure diverse.

Scrittura originale autografa con penna rossa, blu, pennarello nero, blu e rosso.

c. Ir: appunto a matita «Abbozzi F.P. e I.M. I° parte: Introduzione esplicativa dattiloscritti e manoscritti».

cc. 68r-113v: varie stesure manoscritte e dattiloscritte con note, varianti e correzioni de *La canzone degli F.P. e I.M. in tre parti*.

Cartella IV.3

18 cc. sciolte con numerazione recente a matita I, 116-134; bianca la c. 134; misure diverse. Scrittura originale autografa con penna rossa, blu, nera e pennarello nero.

c. Ir: appunto a matita «F.P. e I.M. II parte: Parentesi agli F.P. e III “: Agli I.M.».

cc. 116r-133r: stesura dattiloscritta con note, varianti e correzioni de *La canzone degli F.P. e degli I.M.* Interventi manoscritti sui titoli alle cc. 116 e 122.

Cartella V.1

97 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte; misure diverse con numerazione recente a matita. Scrittura originale autografa con matita, penna rossa, blu, matita, pennarello nero e rosso.

c. 3r: appunto autografo a matita «(Canzone della forca)».

c. 5v: c. 5v: appunto autografo a matita «(Canzone di Giuda e dello sposalizio) – Grande Opera».

c. 45v: appunto autografo a matita «Grande Opera finire».

cc. 1r-97v: varie stesure manoscritte e dattiloscritte con note, correzioni e varianti (anche sul verso dei dattiloscritti) de *La canzone della forca, La canzone di Giuda e dello sposalizio, La canzone clandestina della grande Opera*.

Cartella V.2

125 cc. sciolte con numerazione recente a matita 1-125; misure diverse.

Scrittura originale autografa a penna blu, rossa, nera, pennarello verde, nero e rosso.

c. 1r: appunto autografo a matita «Canzoni popolari II 2) Sposalizio e Grande Opera».

c. 2r: appunto autografo a matita blu «Spusalizio – Grande Opera».

c. 69r: appunto autografo a matita «Canzoni popolari II – 2 frammenti e abbozzi».

c. 101r: appunto autografo a matita blu «Canzoni popolari II – 1 e 2». Espunto «Grande Opera».

cc. 2v-125r: varie stesure manoscritte con note, correzioni e varianti de *La canzone clandestina della Grande Opera*.

Cartella V.3

27 cc. sciolte con numerazione recente a matita, le cc. 20-27 in parte strappate; misure diverse.

Scrittura originale autografa a penna blu, penna nera, penna rossa, matita rossa, pennarello blu, rosso e verde.

Blocco a spirale per schizzi in cartoncino rosso; fogli sciolti (cc. 20r-27r). Copertina anteriore del blocco: versi autografi «Correvamo ai rifugi sottoterra/ credendo si trattasse dell'allarme aereo di guerra». Piatto anteriore: elenco parole. Copertina posteriore del blocco: appunto autografo con matita blu e rossa: «Canzoni popolari II – 2 frammenti varie stesure» e «Canzoni popolari II – 2 varie stesure».

cc. 1r-27r: varie stesure manoscritte con note, correzioni e varianti de *La canzone clandestina della Grande Opera*.

Cartella V.4

107 cc. con numerazione recente a matita 1-107; misure diverse.

Scrittura originale autografa a penna blu, pennarello nero, blu e rosso.

c. I: appunto autografo a matita «Canzoni popolari II – 2 prima stesura (?) L'Idiota.

c. 1v: appunto autografo a matita rossa «L'idiota" poi il Pazzariello (Grande Opera)». Sotto a matita: «Canzoni popolari II – 2».

c. 77v: data 1967.

cc. 1r-77v: prima stesura manoscritta con note, correzioni e varianti de *La canzone clandestina della Grande Opera* con titolo L'Idiota.

cc. 78r-107r: appunti autografi a penna blu, rossa, pennarello nero e matita relativi alle note di copertina e alle correzioni dei dattiloscritti.

Cartella V.5

cc. 22 sciolte con numerazione recente a matita 1-22; misure diverse.

Scrittura autografa a penna blu, penna verde, pennarello verde, blu e marrone.

c. 1r: appunto autografo a matita: «Canzoni popolari II – 3 La carlottina o stella gialla già – Tre sogni nel Paradiso – Sogno dell'oro ecc. frammenti varie stesure». Espunto con matita rossa «Grande Opera».

cc. 1r-22r: varie stesure manoscritte e dattiloscritte con note, correzioni e varianti della *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina* dal titolo *Canzone in tre tempi overo della stella gialla* (c. 5r).

Cartella VI/a

149 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte; misure diverse.

c. I: appunto autografo a penna rossa «Il mondo salvato dai ragazzini».

cc. 1r-149r: bozze di stampa non corrette de *Il mondo salvato dai ragazzini*.

I tre fascicoli (VI/a, VI/b e VI/c) sono contenuti in una cartellina blu con etichetta «Elsa Morante Il mondo salvato dai ragazzini. Datt. - bozze di stampa non corrette. Quattrocentomila».

Cartella VI/b

311 carte sciolte con numerazione recente a matita e originale in inchiostro rosso 225-233; mm. 250x175. Bozze di stampa con pochi appunti a penna.

Cartella VI/c

Bozze di stampa di 72 cc. sciolte con numerazione recente a matita ; mm 346x250 (cartellina esterna), cc. di varie misure.

Scrittura autografa a penna rossa e matita.

I fogli sono contenuti in una cartellina verde. Piatto anteriore: appunto autografo a matita «F.P. & I.M. (2 copie) La canzone degli F.P. e I.M. (ed. a parte, dic. 1967).

cc. 1r-2r: bozze del titolo *Il mondo salvato dai ragazzini e altre poesie* con correzioni a penna rossa.

cc. 3r-3v: frammenti manoscritti di *La canzone degli F.P. e degli I.M.* e de *La serata a Colono*.

cc. 4r-72r: bozze di stampa con note e correzioni relative ad alcune parti de *Il mondo salvato dai ragazzini* (*Addio, La serata a Colono, La smania dello scandalo, La canzone degli F.P. e degli I.M., La canzone di Giuda e dello sposalizio, La canzone clandestina della Grande Opera, l'indice* alla c. 44r).

Archivi Raccolte e Carteggi 52 I 4.3

337 cc. sciolte con numerazione recente a matita 1-275bis e numerazione originale autografa; mm 280x220, tranne c. 14 (piatto di copertina di quaderno:350x255), c. 15 (foglio di quadernino: 245x170 mm) e cc. 162-210 (bozze di stampa: 245x170 mm).

Scrittura originale autografa a penna nera, blu, rossa, viola, matita rossa, blu, pennarello verde e rosso.

cc. 1r-13r: stesura dattiloscritta con note e correzioni di *Addio*.

c. 14r: stesura manoscritta di una poesia dal titolo *B.M.* e datata «Roma, 15 giugno '65». Il piatto di copertina su cui è scritta la poesia proviene dal Quaderno III del fondo *Vitt. Em.* 1622.

- cc. 15r-15v: stesura manoscritta con note, correzioni e varianti di alcuni versi di *Addio*. Sul verso appunti autografi relativi ad autori ed esecutori di musica classica, forse utilizzati per la compilazione delle rubriche di dischi (A.R.C. 52 IV 3.2 e A.R.C. 52 iv 3.7).
- cc. 16r-19r: stesura dattiloscritta con correzioni di *Addio I* dal titolo *Per una morte*.
- c. 20r: appunto autografo «Parte Seconda. La commedia chimica».
- cc. 21r-22r: stesura dattiloscritta con note e correzioni de *La mia bella cartolina* dal Paradiso dal titolo *La mia buona medicina del Paradiso*.
- cc. 23r-26r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La sera domenicale*.
- cc. 27r-77r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La serata a Colono*.
- cc. 78r-86r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La serata a Colono*.
- cc. 87r-114r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La serata a Colono*.
- cc. 115r-127r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La smania dello scandalo* (titolo originario «Vulcano, ottobre 1964» cassato e corretto alla c. 115r).
- cc. 128r-159r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La smania dello scandalo*. Alle cc. 128r e 149r data manoscritta e dattiloscritta «1964».
- c. 150r: appunto autografo a penna blu «Parte terza. Canzoni da musica e da ballo».
- c. 151r: appunto autografo a penna blu «La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti».
- cc. 151r-160r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La canzone degli F.P. e degli I.M.*
- c. 152r: appunto autografo a penna viola «La canzone degli F.P. e degli I.M. (in tre parti)».
- c. 161r: appunti autografi a penna blu e rossa «Ecco il tempo degli ASSASSINI», «E le bestie feroci e gli eserciti».
- cc. 162r-210r: due bozze di stampa con correzioni e note per la pubblicazione de *La canzone degli F.P. e degli I.M.* su «Nuovi argomenti».
- c. 211r: appunti autografo a penna viola e blu «Il mondo salvato dai ragazzini. Tre canzoni col medesimo ritornello (per voce bianca e vari strumenti)»; «Soñaba yo que tenia alegre mi corazon mas a la fè, madre mia que los sueños sueños son (antica canzone popolare)».
- cc. 212r-214r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La canzone della forca*.
- cc. 215r-249r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La canzone di Giuda e dello sposalizio* dal titolo *La canzone dello sposalizio*.
- cc. 250r-266r: stesura dattiloscritta con correzioni de *La canzone di Giuda e dello sposalizio*.

cc. 267r-271r: stesura dattiloscritta con correzioni della *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina* dal titolo *Canzone finale della stella gialla detta pure Canzone dell'oro*.

cc. 272r-275bis: stesura dattiloscritta con correzioni della *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*.

I LIBRI DI ELSA MORANTE

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
ARTAUD Antonin, <i>Oeuvres complètes. Tome I: Préambule – Correspondance avec Jacques Rivière – L'omblic des Limbes – Le Pèse-nerfs – L'Art et la Mort – Textes et Poèmes inédits</i> , Paris, Gallimard, 1966.	F. MOR. 840 ARTAA 2/6	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 30 e 35.
ARTAUD Antonin, <i>Oeuvres complètes. Tome VI: Le moine de Lewis raconté per Antonin Artaud</i> , Paris, Gallimard, 1966.	F. MOR 840 ARTAA 2/6	Firma sul foglio di guardia e dedica dell'autore; piegatura del foglio alla p. 4.
BAUDELAIRE Charles, <i>Oeuvres complètes a cura di Y.G. LE DANTEC</i> , Paris, Gallimard, 1951.	F. MOR. 840 BAUDC 4	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo); appunti autografi a p. 1210 e sulla carta di guardia posteriore; piegatura del foglio alle pp. 697, 1125.
BECK Julian, <i>21 songs of the revolution</i> , Zurigo, April, 1969.	F. MOR. 810 BECKJ 1	Dedica dell'autore sul foglio di guardia; inserita 1 busta da lettera. Nessun segno di lettura.
BECK Julian, <i>Songs of the revolution</i> , New York, Interim Books, 1963.	F. MOR. 780 BECKJ 2	Dedica dell'autore sul foglio di guardia. Nessun segno di lettura.
BECK Julian, <i>The life of the theatre: the relation of the artist to the struggle of the people</i> , San	F. MOR. 790 BECKJ 1	Dedica dell'autore sul foglio di guardia. Nessun segno di lettura.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
Francisco, <i>City Lights</i> , 1972.		
BENJAMIN Walter, <i>Angelus Novus</i> , a cura di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1962.	F. MOR. 800 BENJW 1	Segni di richiamo alla p. 236; piegatura del foglio alle pp. 6, 7, 148, 150, 240.
BRECHT Bertold, <i>Dialoghi di profughi</i> , a cura di C. CASES, Torino, Einaudi, 1962.	F. MOR. 830 BRECB 1	Nessun segno di lettura.
BRECHT Bertold, <i>Poesie e canzoni</i> , a cura di R. LEISER e F. FORTINI, Torino, Einaudi, 1961.	F. MOR. 830 BRECB 2	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 83, 89, 92, 101, 111, 116, 131, 154, 191, 196, 205; piegatura del foglio a p. 191.
<i>Canti aztechi</i> , a cura di U. LIBERATORE e J. HERNANDEZ-CAMPOS, Parma, Guanda, 1966.	F. MOR. 890 CANA 1	Nessun segno di lettura.
CORSO Gregory, <i>Gasolina</i> , con introduzione di A. Ginsberg, San Francisco, City lights books, 1958.	F. MOR. 810 CORSG 1	Nessun segno di lettura.
CVETAeva Marina, <i>Indizi terrestri</i> , a cura di S. VITALE, trad. italiana di L. Montagnani, Milano, Guanda, 1980.	F. MOR. 890 CVETMI 2	Piegatura del foglio alle pp. 7, 143.
CVETAeva Marina, <i>Poesie</i> , Milano, Rizzoli, 1967.	F. MOR. 890 CVETMI 1	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) sul frontespizio e alle pp. 39, 41, 48, 57, 67, 69, 76, 81, 82, 83, 99, 100, 106, 156, 179, 180; piegatura del

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
		foglio alle pp. 15 e 29 della Prefazione di Pietro Zveteremich e alle pp. 48, 85, 180.
DE NERVAL Gèrard, <i>Oeuvres</i> , a cura di A. BEGUIN e J. RICHER, vol. I, Paris, Gallimard, 1960.	F. MOR. 840 NERVG 1/1	Segnalibro alle pp. 360-361 e 756-757; segni di lettura (sottolineature e annotazioni in inchiostro rosa) alle pp. 363, 364, 369, 370, 37, 372, 374; piegatura del foglio a p. 757.
DE MARTINO Ernesto, <i>Furore simbolo valore</i> , Milano, il Saggiatore, 1962.	F. MOR. 300 DEMA E 3	Firma sul foglio di guardia; nessun segno di lettura.
DE MARTINO Ernesto, <i>Il mondo magico</i> . <i>Prolegomeni a una storia del magismo</i> , Torino, Einaudi 1948.	F. MOR. 300 DEMA E 2	Firma sul foglio di guardia; nessun segno di lettura.
DE MARTINO Ernesto, <i>La fine del mondo</i> . <i>Contributo all'analisi delle apocalissi culturali</i> , a cura di C. C. GIALLINI, Torino, Einaudi, 1977.	F. MOR. 300 DEMA E 1	Piegatura del foglio alle pp. 15, 16, 568; segnalibro alle pp. 16-17.
DE MARTINO Ernesto, <i>Magia e civiltà</i> , Milano, Garzanti, 1962.	F. MOR 130 DEMA E 1	Nessun segno di lettura.
DE MARTINO Ernesto <i>Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria</i> , Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958.	F. MOR 390 DEMA E 2	Firma sul foglio di guardia; nessun segno di lettura.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
DE MARTINO Ernesto <i>Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria,</i> Torino, Boringhieri, 1975.	F. MOR. 390 DEMA E 1	Nessun segno di lettura.
DE MARTINO Ernesto, <i>Naturalismo e storicismo nell'etnologia,</i> Bari, Laterza, 1941.	F. MOR. 570 DEMA E 1	Firma sul foglio di guardia; segno di richiamo alla p. 111; appunti autografi alle pp. 115, 133, 135.
DE MARTINO Ernesto, <i>Sud e magia,</i> Torino, Einaudi, 1959.	F. MOR. 390 DEMA E 3	Firma sul foglio di guardia; nessun segno di lettura.
DE NERVAL Gèrard, <i>Oeuvres,</i> a cura di A. BEGUIN e J. RICHER, vol. II, Paris, Gallimard, 1960.	F. MOR. 840 NERVG 1/2	Nessun segno di lettura.
DEBORD Guy, <i>La société du spectacle,</i> Paris, Buchet/Chastel, 1967.	F. MOR. 840 DEBOG 1	Firma sull'occhietto; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo); appunto autografo a p. 47.
DOSTOJEVSKIJ Fjòdor, <i>I demoni,</i> traduzione italiana di A. Polledro, Torino, Einaudi, 1949.	F. MOR. 890 DOSTFM 5	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 412, 424; appunti autografi alla p. X della Prefazione di Leone Ginzburg e alle pp. 409, 410, 533; piegatura del foglio a p. 100.
ELIADE Mircea, <i>From primitives to zen. A thematic sourcebook on the history of religions,</i> New York and Evaston, Harper & Row publishers, 1967.	F. MOR. 290 ELIAM 7	Non ci sono tracce di lettura.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
ELIADE Mircea, <i>Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase</i> , Paris, Payot, 1968.	F. MOR. 290 ELIAM 2	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 51, 66, 171, 172, 173, 174, 176, 370, 371, 379, 397, 400; appunti autografi a p. 370; piegatura del foglio alle pp. 48, 58, 66, 171, 371
ELIADE Mircea, <i>Le mythe de l'éternel retour</i> , Paris, Gallimard, 1966.	F. MOR. 290 ELIAM 4	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 26, 27, 33, 40.
ELIADE Mircea, <i>Méhistophéles et l'androgynie</i> , Paris, Gallimard, 1962.	F. MOR. 290 ELIAM 8	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 44, 45, 48, 49, 53, 80, 92, 124, 125, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 165, 166, 167, 170, 172, 173, 183, 199, 235 appunti autografi alle pp. 78, 137, 145, 235
ELIADE Mircea, <i>Mythes, rêves et mystères</i> , Paris, Gallimard, 1957.	F. MOR. 290 ELIAM 6	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 18, 50, 52, 81, 82, 83, 84, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 146, 184, 185, 186, 191, 192, 193, 196, 199, 200, 216, 223, 254, 273; appunti autografi sul frontespizio e alle pp. 54, 122, 123, 192, 193, 222.
ELIADE Mircea, <i>Naissances mystiques</i> , Paris, Gallimard, 1957.	F. MOR. 290 ELIAM 5	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 40, 46, 49, 55, 74, 82, 83, 105, 106, 109, 110, 137, 139, 141, 144, 146, 147, 151, 153, 154, 156, 166, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 190, 191, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 232, 233, 236, 237, 250, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 269; appunti autografi alle pp. 200,

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
		203, 223, 224, 229, 230, 255, 260, 262 e sul piatto posteriore.
ELIADE Mircea, <i>Storia delle credenze e delle idee religiose</i> , vol. I, traduzione italiana di M. A. Massimello e G. Schiavoni, Firenze, Sansoni Editore, 1979.	F. MOR. 290 ELIAM 1	Appunti autografi a p. 31; piegatura del foglio alle pp. 84, 94, 131, 164, 174, 185, 192.
ELIADE Mircea, <i>Trattato di storia delle religioni</i> , Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1954.	F. MOR. 200 ELIAM 1	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 109, 110, 113, 248; piegatura del foglio a p. 110; appunti autografi alle pp. 110, 248.
EURIPIDES, <i>Hélène; Les phéniciennes</i> , traduzione francese di L. Parmentier e H. Gregoire con la collaborazione di F. Chapoutier, Paris, Les belles lettres, 1961.	F. MOR. 880 EURI 1/5	Firma sul foglio di guardia. Nessun segno di lettura.
EURIPIDES, <i>Héraclès; Les suppliantes; Ion</i> , traduzione francese di L. Parmentier e H. Gregoire, Paris, Les belles lettres, 1959.	F. MOR. 880 EURI 1/3	Firma sul foglio di guardia. Nessun segno di lettura.
EURIPIDES, <i>Hippolyte; Andromaque; Hécure</i> , traduzione francese di L. Meridier, Paris, Les belles lettres, 1960.	F. MOR. 880 EURI 1/2	Firma sul foglio di guardia.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
EURIPIDES, <i>Le cyclope; Alceste; Médée; Les héraclides</i> , traduzione francese di L. Meridier, Paris, Les belles lettres, 1961.	F. MOR. 880 EURI 1/1	Firma autografa sul foglio di guardia. Nessun segno di lettura.
EURIPIDES, <i>Les troyennes; Iphigenie en Tauride; Electre</i> , traduzione francese di L. Parmentier e H. Gregoire, Paris, Les belles lettres, 1964.	F. MOR. 880 EURI 3/4	Firma sul foglio di guardia. Nessun segno di lettura.
FERLINGHETTI Lawrence, <i>Pictures of the gone world</i> , San Francisco, City Lights Books, 1955.	F.MOR. 810 FERLL 1	Nessun segno di lettura.
FREUD Sigmund, <i>Casi clinici</i> , traduzione italiana di M. Lucentini, Torino, Boringhieri, 1962.	F. MOR. 150 FREUS 5	Firma sul foglio di guardia; piegatura del foglio a p. 90.
FREUD Sigmund, <i>Inibizione, sintomo e angoscia</i> , traduzione italiana di E. Servadio, Torino, Boringhieri, 1964.	F.MOR. 150 FREUS 7	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 26, 46, 98, 107, 108, 115, 116; piegatura del foglio a p. 52.
FREUD Sigmund, <i>L'interpretazione dei sogni</i> , Roma, Astrolabio, 1952.	F. MOR. 150 FREUS 6	Nessun segno di lettura.
FREUD Sigmund, <i>Two Shorts Accounts of Psycho-Analysis</i> ,	F. MOR. 150 FREUS 4	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 166, 168; piegatura del foglio a p. 187.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
Harmondsworth, Penguin books traduzione inglese di J. Strachey, 1962.		
GINSBERG Allen, <i>Howl and other poems</i> , San Francisco, City Lights Books, 1956.	F. MOR. 810 GINSA 5	Nessun segno di lettura.
GINSBERG Allen, <i>Jukebox all'idrogeno</i> , traduzione italiana di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1965.	F. MOR. 810 GINSA 3	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) e annotazioni autografe alle pp. 112, 114, 170, 172, 174, 176, 178, 261, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 351, 354; 384, 385, 421, 423; piegatura del foglio alle pp. 346, 362, 443; allegato con appunti autografi.
GINSBERG Allen, <i>Kaddish and other poems</i> , San Francisco, City Lights Books, 1961.	F. MOR. 810 GINSA 1	Segni di lettura a p. 34.
HÖLDERLIN Friedrich, <i>Diotima e Hölderlin</i> . <i>Lettere e poesie</i> , a cura di E. MANDRUZZATO, Milano, Adelphi, 1979.	F. MOR. 830 HOLDF 3	Nessun segno di lettura.
HÖLDERLIN Friedrich, <i>L'arcipelago e altre poesie</i> , a cura di A. GUARESCHI, Parma, Guanda, 1965.	F. MOR. 830 HOLDF 4	Nessun segno di lettura.
HÖLDERLIN Friedrich, <i>Oeuvres</i> , a cura di F. JACOTTET, Paris, Gallimard, 1967.	F. MOR. 830 HOLDF 1	Nessun segno di lettura.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
HUXLEY Aldous, <i>The doors of perception; and Heaven and hell</i> , London, Penguin books in association with Chatto & Windus, 1959.	F. MOR. 820 HUXLA 1	Piegatura del foglio tra a p. 18.
<i>I Vangeli</i> , a cura di R. CANTARELLA, Milano, Longanesi, 1975.	F.MOR. 220 VAN 1	Appunti autografi sul piatto posteriore.
<i>Il santo Vangelo di Gesù Cristo</i> , a cura di G.B. RE, Torino, Sei, 1961.	F. MOR. 230 SANVDG 1	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 56, 110, 111, 401, 448, 449, 457 e alle pp. 488, 493 dell'indice; appunti autografi a p. 56 e in corrispondenza dell'indice alle pp. 488, 483; piegatura del foglio alle pp. 184, 185, 283, 492.
JUNG Karl Gustav, <i>Dialectique du Moi et de l'Inconscient</i> , Paris, Gallimard, 1964.	F. MOR. 150 JUNGCG 16	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 60, 123, 124, 125, 243; appunti autografi alla p. 124; piegatura del foglio alle pp. 244 e 246.
JUNG Carl Gustav, <i>L'homme à la decouvert de son âme</i> , traduzione francese di Dr Roland Cahen, Paris, Editions du Mont Blanc, 1962.	F. MOR. 150 JUNGCG 17	Firma sul foglio di guardia e stella di Davide accanto al titolo; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 77, 78, 81, 91, 100, 110, 112, 123, 165, 168, 169, 176, 220, 224, 254, 255, 286, 287, 292, 303, 304, 315, 319, 330, 332; appunti autografi e disegni alle pp. 77, 230, 254.
JUNG Carl Gustav, <i>La libido. Simboli e trasformazioni</i> , traduzione italiana di R. Raho, Torino, Boringhieri, 1965.	F. MOR. 150 JUNGCG 6	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 74, 121, 201, 202, 249, 250, 318, 332, 335, 346, 347, 355, 417, 418, 419; appunti autografi alla p. 202.
JUNG Carl Gustav, <i>Modern man in search of</i>	F. MOR. 150 JUNGCG 7	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
<i>a soul</i> , London, Routledge, 1961.		richiamo) alle pp. 116, 117, 118, 126, 136, 137, 167, 170, 171, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 198, 202, 203, 205, 210, 212; appunti autografi alla p. 191.
KEROUAC Jack, <i>Book of dreams</i> , San Francisco, City lights, 1961.	F. MOR. 810 KEROJ 3	Nessun segno di lettura.
KEROUAC Jack, <i>Desolation angels</i> , London, Panther Granada, 1972.	F. MOR. 810 KEROJ 4	Nessun segno di lettura.
KEROUAC Jack, <i>I sotterranei</i> , con prefazione di H. Miller e introduzione di F. Pivano, Milano, Feltrinelli, 1966.	F. MOR. 810 KEROJ 6	Nessun segno di lettura.
KEROUAC Jack, <i>On the road</i> , New York, New American Library, 1958.	F. MOR. 810 KEROJ 3	Firma sul frontespizio e nota di possesso sul contropiatto anteriore.
KEROUAC Jack, <i>Satori in Paris</i> , New York, Grove Press, 1966.	F. MOR. 810 KEROJ 1	Nessun segno di lettura.
KEROUAC Jack, <i>The Dharma bums</i> , London, Pan Books, 1962.	F. MOR. 810 KEROJ 7	Nessun segno di lettura.
<i>La Sacra Bibbia</i> , a cura di G. CASTOLDI, Firenze, Libreria ed. fiorentina de la cardinal Ferrari, 1929.	F.MOR. 220 SACB 1	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) sul retro di copertina e alle pp. 205, 210, 211, 216, 301, 578, 583, 765, 1158, 1306, 1308, 1307, 1308, 1309, 1310, 1313, 1314, 1315, 1316, 1317, 1319, 1323, 1325, 1326, 1327, 1329, 1332, 1333, 1334, 1335, 1338, 1339, 1341, 1343, 1344, 1345, 1346, 1433, 1434, 1436, 1437, 1438, 1439, 1442,

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
MALCOM Lowry, <i>Under the volcano</i> , Harmondsworth, Penguin Books in association with Jonathan Cape, 1963.	F. MOR 820 LOWRM 1	1444, 1506, 1507, 1510, 1511, 1512, 1517, 1518, 1520, 1608; appunti autografi alle pp. 301, 1308, 1313, 1314, 1337, 1339, 1343, 1344, 1346, 1433, 1434, 1506, 1511, 1512; piegatura del foglio a p. 1316, 1406; segnalibri inseriti alle pp. 63, 89, 579, 1157; 1 ritaglio di stampa con segni di lettura, 1 stralcio di carta con nota autografa; 1 cartoncino relativo a «Codices secundum ordinem apparatus».
MAJAKOVSKIJ Vladimir Vladimirovič, <i>Théâtre. La punaise, Le mystère-bouffe, La grande lessive</i> , traduzione italiana di M. Wassiltchikov, Fasselle Éditeurs, 1957.	F. MOR. 890 MAJAVV 1	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 11, 20; piegatura del foglio alle pp. 131, 238.
MAJAKOVSKIJ Vladimir Vladimirovič, <i>Vers et proses</i> , traduzione italiana di E. Triolet, Les Éditeurs Réunis, 1957.	F. MOR. 890 MAJAVV 2	Piegatura del foglio alle pp. 85, 88, 107.
MILAREPA Jetsun, <i>The hundred thousand songs of Milarepa : the life-story and teaching of the greatest poet-saint ever to appear in the history of Buddhism</i> , vol. I, a cura di G. C. C. Chang,	F. MOR. 290 MILA 1/1	Firma sull'occhietto; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo); piegatura del foglio alle pp. 46, 68.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
New York, University Books, 1962.		
MILAREPA Jetsun, <i>The hundred thousand songs of Milarepa : the life-story and teaching of the greatest poet-saint ever to appear in the history of Buddhism</i> , vol. II, a cura di G. C. C. Chang, New York, University Books, 1962.	F. MOR. 290 MILA 1/2	Firma sull'occhietto; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo); annotazioni autografe.
PARRINDER Geoffrey, <i>Le Upanishad, la Gita e la Bibbia</i> , Roma, Ubaldini Editore, 1964.	F. MOR. 290 PARREG 1	Nessun segno di lettura.
PLATONE, <i>Convito; Fedro; Alcibiade primo; Alcibiade secondo; Ipparco; Gli amanti; Teage; Carmide; Lachete; Liside</i> , traduzione italiana di C. Diana, in ID., <i>Dialoghi</i> , vol. III, Bari, Laterza, 1934.	F. MOR. 180 PLAT 5/3	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) sulla copertina e alle pp. 12, 20, 41, 54, 58, 59, 60, 61, 70, 71, 75, 82, 83, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 122, 130, 135, 137, 145, 146, 148, 149, 262, 280, 284, 285, 286, 298, 308; appunti autografi alle pp. 111, 112, 113, 147, 285,
PLATONE, <i>Eutidemo; Protagora; Gorgia; Menone; Ippia maggiore; Ippia minore; Ione; Menesseno</i> , traduzione italiana di F. Zambaldi, in ID., <i>Dialoghi</i> , vol. IV, Bari, Laterza, 1917.	F. MOR. 180 PLAT 5/4	Nessun segno di lettura.
PLATONE, <i>Eutifrone; Apologia di Socrate; Critone; Fedone; Cratilo; Teeteto</i> , traduzione	F. MOR. 180 PLAT 5/1	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 61, 62, 63, 65, 67, 68, 78, 80, 81, 88, 97, 99, 140, 142, 152, 153, 154, 155, 158, 170, 171,

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
italiana di M. Valgimigli, in ID., <i>Dialoghi</i> , vol. I, Bari, Laterza, 1931.		177, 178, 179, 322, 333, 371; appunti autografi alle pp. 83, p. 155.
PLATONE, <i>Great dialogues of Plato</i> , a cura di E. H. Warmington, traduzione inglese di W. H. D. Rouse, New York, The New American Library, 1961.	F. MOR. 180 PLAT 6	Nessun segno di lettura.
PLATONE, <i>I dialoghi, l'apologia e le epistole</i> , vol. I, a cura di E. TOROLLA, Roma, Rizzoli, 1953.	F. MOR. 180 PLAT 1/1	Firma sul foglio di guardia.
PLATONE, <i>I dialoghi, l'apologia e le epistole</i> , vol. II, a cura di E. TOROLLA, Roma, Rizzoli, 1953.	F. MOR. 180 PLAT 1/2	Firma sul foglio di guardia.
PLATONE, <i>I dialoghi, l'apologia e le epistole</i> , vol. III, a cura di E. TOROLLA, Roma, Rizzoli, 1953.	F. MOR. 180 PLAT 1/3	Firma sul foglio di guardia.
PLATONE, <i>Il Clitofonte e la Repubblica</i> , traduzione italiana di C. O. Zuretti, in ID., <i>Dialoghi</i> , vol. V, Bari, Laterza, 1927.	F. MOR. 180 PLAT 5/5	Nessun segno di lettura.
PLATONE, <i>Lettere</i> , a cura di A. CARLINI,	F. MOR 180 PLAT 3	Nessun segno di lettura.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
Torino, Boringhieri, 1963.		
PLATONE, <i>Parmenide; Sofista; Politico; Filebo</i> , in ID., <i>Dialoghi</i> , vol. I, traduzione italiana di M. Fagella, Bari, Laterza, 1931.	F. MOR. 180 PLAT 5/2	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) sulla copertina, nell'indice e alle pp. 263, 265, 300, 301, 306; appunti autografi a p. 165.
PLATONE, <i>Timeo; Crizia; Minosse</i> , in ID., <i>Dialoghi</i> , vol. VI, traduzione italiana di C. Giarratano, Bari, Laterza, 1926.	F. MOR. 180 PLAT 5/6	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 8, 9, 14, 19, 23, 25, 27, 34, 35, 37, 48, 77, 78; appunti autografi alle pp. 78, 79, 80.
RIMBAUD Arthur, <i>Oeuvres-Opere</i> (1964), a cura di I. MARGONI, Milano, Feltrinelli, 1975.	F. MOR. 840 RIMBA 1	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. XXXVII-XXXVIII della Prefazione; piegatura del foglio alle pp. 174, 229, 441; appunti autografi alle pp. 232, 260, 267 e sul retro di copertina.
RIMBAUD Arthur, <i>Oeuvres complètes</i> , Paris, Gallimard, 1951.	F. MOR. 840 RIMBA 2	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. XXIV, XXV, XXVIII, 209, 224, appunti autografi e segni di lettura alle pp. 96, 97, 98, 103, 110, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 137, 138, 140, 176, 532; piegatura del foglio alle pp. 175, 369, 387.
ROSSELLI Amelia, <i>Variazioni belliche</i> , Milano, Garzanti, 1964.	F. MOR. 850 ROSSA 3	Nessun segno di lettura.
SABA Umberto, <i>Canzoniere: 1900- 1947</i> , Milano, Garzanti, 1951.	F. MOR. 850 SABAU 2	Firma sul foglio di guardia; segni di richiamo alle pp. 86, 88, 510, 517, 518, 519.
SABA Umberto, <i>Storia e cronistoria del</i>	F. MOR. 850 SABAU 6	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
<i>Canzoniere</i> , Milano, A. Mondadori, 1948.		richiamo) alle pp. 82, 84, 124,138, 191,192, 193, 195, 208, 215.
SHAKESPEARE William, <i>Amleto principe di Danimarca</i> , traduzione italiana di Eugenio Montale, Milano, Cederna, 1949.	F.MOR 820 SHAKW 12	Nessun segno di lettura.
SHAKESPEARE William, <i>Tutte le opere</i> , a cura di M. PRATZ, Firenze, Sansoni editore, 1964.	F. MOR. 820 SHAKW 9	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 921, 922, 923, 924, 926, 938, 939, 950; piegature del foglio alle pp. 921, 923, p. 938
SOPHOCLES, <i>Les Trachiniennes ; Antigone</i> , a cura di D. ALPHONSE, traduzione francese di P. Mazon, Paris, Les belles lettres, 1955.	F. MOR. 880 SOPH 1/1	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, ; piegatura del foglio alle pp. 78, 80, 90, 100.
SOPHOCLES, <i>Ajax; Oedipe roi; Électre</i> , a cura di D. ALPHONSE, traduzione francese di P. Mazon Paris, Les belles lettres, 1958.	F. MOR. 880 SOPH 1/2	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59; piegatura del foglio alle pp. 78, 90, 101.
SOPHOCLES, <i>Philoctète; Oedipe à Colone</i> , a cura di D. ALPHONSE, traduzione francese di P. Mazon Paris, Les belles lettres, 1960.	F. MOR. 880 SOPH 1/3	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 78, 80; piegatura del foglio alle pp. 78, 80, 90, 100.
SPINOZA Baruch, <i>L'éthique</i> , traduzione francese di R. Callois, Paris, Gallimard, 1954.	F. MOR. 190 SPINB 1	Segno di richiamo a p. 242; piegatura del foglio a p. 278; appunti autografi sul foglio di guardia posteriore.

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
SPINOZA Baruch, <i>Oeuvres complètes</i> , traduzione francese di R. Caillois, M. Francès e R. Misrahi, Paris, Gallimard, 1954.	F. MOR. 190 SPINB 2	Firma sul foglio di guardia.
SPINOZA Baruch, <i>Reflexions and maxims</i> , introduzione di Einstein, New York, Philosophical library, 1965.	F. MOR. 190 SPINB 4	Firma sul foglio di guardia; segni di richiamo alle pp. 2, 4, 10, 11, 14, 16, 25, 40, 41, 42; piegatura del foglio a p. 38.
SPINOZA Baruch, <i>Trattato teologico-politico / Benedetto Spinoza</i> , traduzione italiana di A. Droetto e E. Giancotti Boscherini, Torino, Einaudi, 1972.	F. MOR. 320 SPINB 1	Nessun segno di lettura.
THOMAS Dylan, <i>Collected poems</i> , London, J. M DENT & SONS, 1964.	F. MOR. 820 THOMD 19	Firma sul foglio di guardia; segni di richiamo nell'indice nell' indice (pp. XIII-XIV) e sottolineatura a p. 180; tracce di lettura e appunti autografi alle pp. 12, 22, 24, 39, 40, 65, 178, 179.
THOMAS Dylan, <i>Quite early one morning. Broadcasts by Dylan Thomas</i> , London, Dent, 1954.	F. MOR. 820 THOMD 5	Firma sul foglio di guardia; segno di richiamo alla p. 91. Tracce di lettura e appunti autografi alle pp. 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 99, 100, 101, 130, 131, 132, 133, 134, 135 ,99-101, 130-135, 169.
THOMAS Dylan, <i>Under milk wood : a play for voices</i> , London, J. M DENT & SONS, 1962.	F. MOR. 820 THOMD 6	Tracce di lettura (sottolineature) e appunti autografi alla p. VIII della Prefazione di Daniel Jones e alle pp. 1, 2.
WEIL Simone, <i>Cahiers</i> , vol. I, Paris, Plon , 1951.	F. MOR. 190 WEILS 1/1	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 11, 22, 31, 39, 40,

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
WEIL Simone, <i>Cahiers</i> , vol. II, Paris, Plon , 1953.	F. MOR. WEILS 1/2	<p>51, 54, 72, 73, 77, 79, 86, 88, 89, 93, 99, 104, 105, 116, 121, 123, 124, 126, 127, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 157, 158, 161, 182, 191, 204, 205, 213, 221, 222, 228, 233; appunti autografi alle pp. 30, 43, 88, 89, 90, 92, 134, 146, 161, 171, 174, 221 e nel retro di copertina.</p> <p>Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 30, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 69, 71, 85, 86, 88, 95, 98, 102, 104, 112, 113, 116, 117, 119, 123, 125, 132, 133, 134, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 159, 161, 167, 179, 181, 185, 186, 191, 192, 195, 200, 201, 203, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 256, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 271, 272, 273, 278, 279, 280, 282, 293, 295, 297, 298, 312, 313, 321, 322, 338, 339, 340, 341, 342, 348, 354, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 374, 386, 387, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 402, 404, 406, 410, 412, 413, 415, 418, 419, 422, 423, 427, 428, 429 ; appunti autografi sul retro del foglio di guardia e alle pp. 88, 112, 132, 134, 140, 143, 144, 209, 212, 222, 293, 363, 387, 398, 401 e sul foglio di guardia posteriore; piegatura del foglio a p. 49</p>
WEIL Simone, <i>Cahiers</i> , vol. III, Paris, Plon, 1956.	F. MOR. 190 WEILS 1/3	<p>Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 53, 56, 108, 112, 121, 127, 128, 129, 130, 137, 145, 179, 185, 186, 191, 193, 195, 202, 203, 239, 242, 283, 284; appunti autografi alle pp. 9, 19, 36, 92, 98, 99, 103, 108, 111, 118,</p>

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
		190, 237; annotazioni e data «1967» sul retro di copertina.
WEIL Simone, <i>Écrits de Londres et dernières lettres</i> , Paris, Gallimard, 1957.	F. MOR. 190 WEILS 5	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 10, 16, 17, 18, 19, 23, 25, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 55, 59, 63, 68, 77, 78, 81, 86, 87, 99, 100, 102, 103, 105, 152, 155, 160, 163, 170; appunti autografi alle pp. 52, 86, 108.
WEIL Simone, <i>Écrits historiques et politiques</i> , Paris, Gallimard, 1960.	F. MOR. 190 WEILS 4	Firma sul foglio di guardia; segni di richiamo) alle pp. 102, 105, 107, 209, 210, 364; piegatura del foglio alla p. 218.
WEIL Simone, <i>La connaissance surnaturelle</i> , Paris, Gallimard, 1950.	F. MOR. 190 WEILS 7	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 15, 16, 23, 24, 25, 26, 29, 32, 34, 36, 38, 42, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 64, 73, 75, 60, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 110, 111, 113, 114, 127, 131, 136, 137, 142, 145, 146, 147, 148, 154, 155, 165, 223, 225, 226, 227, 229, 252; appunti autografi alle pp. 36, 48, 73, 75, 80, 91, 103, 137, 227, 229 e sul retro di copertina.
WEIL Simone, <i>La pesanteur et la grâce</i> , Paris, Plon, 1948.	F. MOR. 240 WEILS 1	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) sul frontespizio, alle pp. VIII, IX, XI dell'Introduzione di Gustave Thibon e alle pp. 9, 10, 18, 20, 22, 23, 29, 31, 32, 33, 34, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 59, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 76, 80, 83, 87, 91, 93, 96, 102, 104, 109, 114, 118, 120, 122, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 146, 147,

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
		151, 153, 156, 160, 161, 162, 169, 170, 176, 180, 181, 184, 188, 191, 192, 195, 199, 202, 204, 205, 206; appunti autografi alle pp. 18, 23, 24, 66, 154, 160.
WEIL Simone, <i>Oppression et liberté</i> , Paris, Gallimard, 1955.	F. MOR. 190 WEILS 6	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 37, 38, 41, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 59, 61, 65, 66, 67, 70, 83, 84, 85, 86, 89, 95, 96, 99, 103, 104, 105, 112, 113, 115, 135, 136, 137, 138, 140, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 166, 167, 174, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 190, 191, 196, 198, 199, 200, 201, 206, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 221, 229, 231, 232, 235, 242, 245, 248, 249, 252, 253, ; appunti autografi alle pp. 15, 17, 19, 21, 29, 43, 68, 95, 96, 135, 136, 138, 157, 158, 167, 179, 228
WEIL Simone, <i>Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu</i> , Paris, Gallimard, 1962.	F. MOR. 190 WEILS 10	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 79, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 95, 97, 102, 107, 110, 113, 120, 121, 122, 124, 130, 131, 133, 143; appunti autografi alle pp. 107, 131 e sul foglio di guardia posteriore.
WEIL Simone, <i>Source grecque</i> , Paris, Gallimard, 1963.	F. MOR. 190 WEILS 3	Tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) in corrispondenza dell'indice e alle pp. 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 97, 98, 101, 102, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 115, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 134, 145, 149,; appunti autografi sul foglio di guardia posteriore.
WEIL Simone, <i>Sur la science</i> , Paris, Gallimard, 1966.	F. MOR. 190 WEILS 9	Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 129, 132, 138, 140, 144, 145, 192, 193, 195, 196, 197, 198,

TITOLO	COLLOCAZIONE B.N.C.R.	TRACCE DI LETTURA
ZLA-BA-BSAM-'GRUB Kazi, <i>Milarepa ou Jetsun-kahbum: vie de Jetsun Milarepa</i> , traduzione française di R. Ryser, Paris, Adrien Maisonnette, 1955.	F.MOR. 290 ZLABB 1	199, 208; appunti autografi alla p. 138; piegatura del foglio alle pp. 152, 176, 236. Firma sul foglio di guardia; tracce di lettura (sottolineature e segni di richiamo) alle pp. 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 206, 207, 210, 216, 224, 252, 253, 254, 255, 257, 272, 276, 279, 281, 282, 285, 292, 293, 294, 300, 304, 307, 308, 309, 314, 316, 317, 319, 326, 327, 336, 337, 339, 342, 345, 346, 347, 348, 358; appunti autografi alle pp. 64, 65, 68, 71, 292, 316, 336, 337; disegni a p. 339; piegatura del foglio alle pp. 62, 104, 129, 234, 270.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni delle opere di Elsa Morante

- MORANTE Elsa, *Alibi* (1958), Torino, Einaudi, 2015.
- MORANTE Elsa, *Alibi* (1958), Milano, Garzanti, 1988.
- MORANTE Elsa, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982.
- MORANTE Elsa, *Diario 1938* (1989), a cura di A. ANDREINI, Torino, Einaudi, 2005.
- MORANTE Elsa, *I personaggi*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 11-14.
- MORANTE Elsa, *Il beato propagandista del Paradiso*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 119-138.
- MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968.
- MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), Torino, Einaudi, 2012.
- MORANTE Elsa, *Il poeta di tutta la vita*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 31-40.
- MORANTE Elsa, *La censura in Spagna*, in «L'unità», 15 maggio 1976.
- MORANTE Elsa, *La Storia. Romanzo*, Torino, Einaudi, 1974.
- MORANTE Elsa, *La Storia* (1974), Torino, Einaudi, 1980.
- MORANTE Elsa, «*La Storia*» secondo Elsa Morante, in «Corriere della sera», 15 maggio 1976.
- MORANTE Elsa, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957.
- MORANTE Elsa, *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963.
- MORANTE Elsa, *La canzone degli F.P. e degli I.M in tre parti*, in «Nuovi Argomenti», 7-8, 1967, pp. 129-153.
- MORANTE Elsa, *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, in «Paese sera», 17 luglio 1968, p. 3.
- MORANTE Elsa, *Menzogna e sortilegio* (1948), Torino, Einaudi, 1994,
- MORANTE Elsa, *Nota introduttiva*, in EAD., *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (1968), Torino, Einaudi, 1971, pp. V-X.
- MORANTE Elsa, *Opere*, vol. I, a cura di C. CECCHI e C. GARBOLI, Milano, Mondadori, 1988.
- MORANTE Elsa, *Opere*, vol. II, a cura di C. CECCHI e C. GARBOLI, Milano, Mondadori, 1990.

MORANTE Elsa, *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)* (1988), Roma, nottetempo, 2004.

MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987.

MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 95-118.

MORANTE Elsa, *Sul romanzo*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 41-74.

MORANTE Elsa, *Sull'erotismo in letteratura*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 87-91.

Traduzioni

MORANTE Elsa, *Le monde sauvé par les gamins*, traduzione francese di N. Schifano, Paris, Gallimard, 1991.

MORANTE Elsa, *Τα παιδιά θα σώσουν τον κόσμο*, traduzione greca di K. Glikophridi, Athens, Delphini, 1996.

MORANTE Elsa, *The World Saved by Kids: And Other Epics*, traduzione inglese di C. Viti, London, Seagull Books, 2016.

Studi filologici e testi critici su Elsa Morante

ACCROCCA Elio Filippo, *A colloquio con Elsa Morante, vincitrice dello "Strega 1957"*, in «La fiera letteraria», XII (14 luglio 1957), 28, pp.1 e 6.

AGAMBEN Giorgio, *La festa del tesoro nascosto*, in AGAMBEN Giorgio et al., *Per Elsa Morante*. Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 137-146.

AGAMBEN Giorgio, *Parodia*, in ID., *Categorie italiane*, Bari, Laterza, 2010, pp. 120-130.

ANDREINI Alba, *Diario 1938* (1989), Torino, Einaudi, 2005.

ANDREINI Alba, *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1995, pp. 685-712.

ANDREINI Alba, *Nel laboratorio della Storia: notizie di primi scavi filologici*, in S. SGAVICCHIA (a cura di), *La Storia di Elsa Morante*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 13-34.

ANDREONI Annalisa, *Il Sessantotto delle scrittrici: considerazioni storiografiche (con note su Il mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante e su Le ragazze di maggio di Alba de Céspedes)*, in A. CAMPANA e F. GIUNTA (a cura di), *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso

- dell'ADI - Associazione degli Italianisti Italiani (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, Adi Editore, 2020; <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [ultima consultazione: 27/02/2023].
- ARDENI Viola, *L'espressione della dicotomia tra artista e società nella Smania dello scandalo di Elsa Morante*, in «Carte italiane», n. 2(9), 2013, pp. 119-136; <https://doi.org/10.5070/C929019255> [ultima consultazione: 27/02/2023].
- AVALLONE Osvaldo, *Elsa Morante e la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in G. ZAGRA e S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006), Roma, Colombo, 2006, pp. IX-X.
- AZZOLINI Paola, *Attraverso la poesia di Elsa Morante*, in EAD., *Il silenzio d'ombra: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, pp. 189-201.
- BARDINI Marco, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014.
- BARDINI Marco, *Morante Elsa. Italiana di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999.
- BAZZOCCHI Luigi, *Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, in «Cuadernos de filología italiana», XXI, num. éspec., 2014, pp. 31-42.
- BEER Marina, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, in E. CARDINALE e G. ZAGRA (a cura di), «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2013, pp. 165-203.
- BERARDINELLI Alfonso, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, in AGAMBEN Giorgio et al., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 11-33.
- BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2016.
- BO Carlo, *La poesia di Elsa Morante. Cantastorie*, in «Corriere della Sera», 12 settembre 1968, p. 11.
- BORGHESI Angela, *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, Macera, Quodlibet, 2015.
- BRECCIA FRATADOCCHI Margherita, *Le carte di Elsa Morante: criteri di schedatura*, in ZAGRA Giuliana, *I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, Quaderni della BVE, 3, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 1995, pp. 13-18.
- BUDOR Dominique, *La geografia citazionale di Elsa Morante*, in A. DEI e R. GUERRICCHIO (a cura di), *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, Atti del convegno di Studi, Firenze, 25-26 ottobre 2001, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 143-154.

- CARDINALE Eleonora, "O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri": Prime osservazioni sul quaderno di Narciso, in *Santi, Sultani e Gran Capitani*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 26 ottobre - 31 gennaio 2013), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012, pp. 93-102.
- CARMELLO Marco, *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*, Roma, Carocci, 2018.
- CAZALÉ BERARD Claude, *Morante e Weil la scelta dell'attenzione e la verità della fiaba*, in «Testo e senso», 7, 2006; <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/100> [ultima consultazione: 27/02/2023].
- CAZALÉ-BERARD Claude, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009.
- CAZALÉ Bérard Claude, *Il romanzo in-finito*, «Testo e Senso», 2012, 13, pp. 1-32.
- CAZALÉ Bérard Claude, *Senza i conforti della religione: il romanzo impossibile. Scritture al limite*, «Cuadernos de Filología Italiana», XXI, num. espec., 2014, pp. 73-89.
- CAZALÉ-BERARD Claude, *Elsa Morante: poetica e poesia. Alibi e Il mondo salvato dai ragazzini*, in B. VAN DEN BOSSCHE, P. BOSSIER, K. DU PONT, N. DUPRÉ, R. GENNARO, I. MELIS, H. SALAETS (a cura di), «Innumerevoli contrasti d'innesti»: la poesia del Novecento, vol. I, Firenze, Cesati, 2007, pp. 43-54.
- CERACCHINI Silvia, *Alibi*, in in *Santi, Sultani e Gran Capitani*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 26 ottobre - 31 gennaio 2013), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012, pp. pp. 113-118.
- CERACCHINI Silvia, *Il laboratorio segreto di Elsa Morante: "Alibi"*, in C. ALLASIA, M. MASOERO, L. NAY (a cura di), *La letteratura degli italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Torino, 14-17 settembre 2011), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 655-663.
- CERACCHINI Silvia, «Le chiavi e le ispirazioni letterarie della 'Commedia chimica'», in «L'Ellisse», 6, 2011, pp. 211-216.
- CERACCHINI Silvia, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della "Commedia chimica"*, in PALANDRI Enrico e SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 85-92.
- CIVES Simona, *Elsa Morante Senza i conforti della religione*, in G. ZAGRA e S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006), Roma, Colombo, 2006, pp. 49-65.
- COMBERIATI Daniele, *1958 'Alibi' di Elsa Morante e 'Croce e delizia' di Sandro Penna. La costruzione di un 'canzoniere' contemporaneo*, in G. CASCIO (a cura di), *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2015, pp. 27-35.

- COSTANTINI Costanzo, *Vorrei essere un fantasma*, in «Il messaggero di Roma», 13 gennaio 1980, p. 3.
- D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2003.
- DE CECCATTY Renè, *Elsa Morante. Una vita per la letteratura*, traduzione italiana di S. Petrigiani, Venezia, Neri Pozza Editore, 2020.
- DE ROGATIS Tiziana, *Homing/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023.
- DE ROGATIS Tiziana, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, in «Allegoria», XXXI, 80, 2019, pp. 1-31.
- DE ROGATIS Tiziana, *Elsa Morante's History: A Novel and Svetlana Alexievich's The Unwomanly Face of War: Traumatic Realism, Archives du Mal and Female Pathos*, in DE ROGATIS Tiziana e WEHLING-GIORGI Katrin (a cura di), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2022, pp. 79-112.
- DE ROGATIS Tiziana e WEHLING-GIORGI Katrin, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, in «Allegoria», XXIV, 83, 2021, pp. 169-183.
- DEL FRA Lino, *Elsa Morante Premio Strega*, in «L'Italia che scrive», 40, 7-8, luglio-agosto 1957, p. 135.
- DELL'AIA Lucia (a cura di), *Forme del mito*, Milano, Ledizioni, 2021.
- DELL'AIA Lucia, *La presenza di Rimbaud nel «Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante»*, in G. ALFANO et al., *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Grottammare, Graduus, 2008, pp. 19-24.
- DELL'AIA Lucia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma, Aracne, 2010.
- DELL'ORCA Alessia, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, in G. ZAGRA e S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006), Roma, Colombo, 2006, pp. 87-100.
- DESIDERI Laura, *I libri di Elsa*, in G. ZAGRA e S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006), Colombo, 2006, pp. 77-86.
- DEUBER- MANKOWSKY Astrid, *Baubo — Another and Additional Name of Aracoeli: Morante's Queer Feminism*, in GRAGNOLATI Manuele e FORTUNA Sara (a cura di), *The power of disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, London, Routledge, 2017, pp. 73-83.

- DI FAZIO, Angela «*La lingua della sommossa ne Il mondo salvato dai ragazzini: "Un sistema così comunicativo da scandalizzare"*», in «Cuadernos de filología italiana», XXI, num. especial, 2014, pp. 113-130.
- DI FAZIO Angela, *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Bologna, Pendragon, 2017.
- DONZELLI Elisa, *Edipo salvato da Antigone. La serata a Colono di Elsa Morante*, in K. CAPPELLINI e L. GERI (a cura di), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni editore, 2007, pp.191-200.
- FIORILLA Maurizio, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante: per la genesi di Addio*, in S. BRAMBILLA e M. FIORILLA (a cura di), *La filologia dei testi d'autore*, Atti del seminario di Studi, Firenze, Cesati, 2009, pp. 243-268.
- FOFI Goffredo, «*Il disegno*». *Tre lettere dal '68*, in «Lo straniero», X, 70, 2008, pp. 5-8.
- FOFI Goffredo, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Quaderni piacentini», VIII, 38, 1969, pp. 225-227.
- FOFI Goffredo, *Prefazione*, in MORANTE Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2012, pp. V-XI.
- FORTINI Franco, *Aracoeli*, in ID., *Nuovi Saggi italiani*, vol. II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 240-247.
- FUSILLO Massimo, «*Credo nelle chiacchiere dei barbari*». *La barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, in «Studi novecenteschi», XXI, 47-48, 1994, pp. 97-129.
- FRATOCCHI Elisiana, *Da Elsa a Elisa. Le postille sui quaderni di Menzogna e Sortilegio di Elsa Morante*, in CAPOBASSO Annapaola, CIRONE Giuseppe, RUFFINI Daniel, RUSU Marius, TROVATO Lorenzo, (a cura di), *Studi (e testi) italiani*, in «In limine. Postille e marginalia nella tradizione letteraria italiana», Roma, Bulzoni, pp. 175-185.
- GAMBARO Elisa, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018.
- GANERI Margherita, *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Roma, Manni Editori, 1999.
- GANERI Margherita, *L'ombra dell'autrice nella Storia*, in S. SGAVICCHIA (a cura di), *La Storia di Elsa Morante*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp.203-213.
- GARBOLI Cesare, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi 1995.
- GARBOLI Cesare, *Introduzione*, in MORANTE Elsa, *Alibi (1958)*, Torino, Einaudi, 2015, pp. V-XIX.
- GARBOLI Cesare, *Oppressi e felici*, in «Il Mondo», 12 settembre 1971, p. 27.

- GARBOLI Cesare, *Prefazione*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. XI-XXVII.
- GARBOLI Cesare, *Saggi di Elsa*, in ID., *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 149-164.
- GIANESELLI Irene, *La poesia che il Mondo non cambia*, Bari, Florestano Edizioni, 2014.
- GIOANOLA Elio, *Elsa Morante e la Storia*, in MARTINEZ GARRIDO Elisa (a cura di), *Elsa Morante, la voce di una scrittrice e di un intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Departamento de Filologia Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 71-84.
- GRAGNOLATI Manuele, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013.
- GRAGNOLATI Manuele e FORTUNA Sara (a cura di), *The power of disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, London, Routledge, 2017.
- INVERSI Maria, «Parlez-moi d'amour. Il punto di vista registico de *La serata a Colono*», in L. FORTINI, G. MISSEVILLE e N. SETTI (a cura di), *Morante la luminosa*, Roma, Iacobelli Editore, 2015, pp. 156-165.
- LA MONACA Donatella, *Elsa Morante "La risposta celeste" della scrittura*, Acireale, Bonanno, 2018.
- LEONELLI Giuseppe, *Variazioni su due addii*, in AGAMBEN Giorgio et al., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 167-171.
- LUCAMANTE Stefania, *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- LUCAMANTE Stefania, *Elsa Morante e il proustismo di Menzogna e sortilegio: il motivo della chambre e l'amour-jalousie*, in G. ZAGRA (a cura di), *Santi, Sultani e Gran capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dell'Archivio di Elsa Morante*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012, pp. 71-77.
- LUCAMANTE Stefania, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012.
- LUCAMANTE Stefania e WOOD Sharon, *Under Arturo's star. The cultural legacies of Elsa Morante*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 2006.
- MAGRINI Giacomo, *Un paragone con Lowry*, in G. AGAMBEN et al., Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 153-166.
- MARAINI Dacia, *Tra Emma Bovary e Don Chisciotte. Dacia Maraini racconta Elsa Morante*, in «Tuttolibri – La Stampa», 9 settembre 1995.
- MARTINEZ GARRIDO Elisa (a cura di), *Elsa Morante, la voce di una scrittrice e di un intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Departamento de Filologia Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003.

- MASSARI Giulia, *L'isola di Elsa*, «Il mondo», 19 marzo 1957, p. 15.
- MENGALDO Pier Vincenzo, *Elsa Morante*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 161-167.
- MENGALDO Pier Vincenzo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», XXI, 47-48, pp. 11-36, 11.
- MESSINA Claudia, *Al centro del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante. Una lettura della Serata a Colono*, in «Bollettino di italianistica», 1, 2014, pp. 105-122.
- MONELLI Paolo, *Elsa Morante*, in «Successo», IV, 2, febbraio 1962, pp. 118-120.
- MORANTE Daniele, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino, Einaudi, 2012.
- MORANTE Marcello, *Maledetta Benedetta. Elsa Morante e sua madre*, Milano, Garzanti, 1986.
- MORELLI Maria, *Queer(ing) Gender in Italian Women's Writing. Maraini, Sapienza, Morante*, Oxford, Peter Lang, 2021.
- NAVA Giuseppe, *Il 'gioco segreto' di Elsa Morante: i modi del racconto*, in «Studi novecenteschi», XXI, 47-48, 1994, pp. 53-78.
- OLIVA Cecilia, *"La tua vera diversità era la poesia". Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, in «Studium», 5, 2015, pp. 706-717.
- PALANDRI Enrico e SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017.
- PALANDRI Enrico e SERKOWSKA Hanna, *Per Elsa Morante nel centesimo anniversario di nascita*, in *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 7-14.
- PANCRAZI Pietro, *Fantasia e sortilegio della Morante*, in Id., *Scrittori d'oggi: segni del tempo: serie quinta*, Bari, Laterza, 1950.
- PARIS Renzo, *La guardiana della notte*, in J.N. SCHIFANO e T. NOTARBARTOLO (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993, pp. 32-38.
- PASOLINI Pierpaolo, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Il Tempo», 35, 27 agosto 1968, p. 12.
- PASOLINI Pierpaolo, *Il mondo salvato dai ragazzini* in ID., *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 27-43.
- PELO Adriana, *La serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile*, in «La lingua italiana, storia, strutture, testi», IV, 2008, pp. 137-151.
- PORCIANI Elena, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria-Mannelli, Iride, 2006.
- PORCIANI Elena, *L'autore nel testo: Sette episodi di finti diari, implicature e autofinzioni*. Roma, Giulio Perrone, 2012.

- PORCIANI Elena, *Uscire dalla camera dei cliché. La critica su Elsa Morante nel centenario dell'autrice*, in «Le parole e le cose», 25 novembre 2015, <https://www.leparoleelecose.it/?p=21199> [ultima consultazione: 27/02/2023].
- ROSA Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995.
- ROSA Giovanna, *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013.
- ROCCO Carbone Lorenza, *Il mondo salvato dai ragazzini. Nel centenario della nascita di Elsa Morante*, Napoli, Kairòs Edizioni, 2013.
- RUBINACCI Antonella, «Come prima delle madri»: echi morantiani in *Simona Vinci*, in «Narrativa», *Scrittrici italiane degli anni Duemila*, a cura di M. ROSSI SEBASTIANO e A. RUBINACCI, 44, 2022, pp. 185-200.
- RUBINACCI Antonella, *Narrating Trauma in Poetry: Elsa Morante and Il mondo salvato dai ragazzini*, in T. de Rogatis Tiziana e K. Wehling-Giorgi (a cura di), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2022, pp. 113-137.
- SCARPA Domenico, *L'amante, il paradiso e il tiranno*, in G. AGAMBEN *et al.*, *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 173-183.
- SERKOWSKA Hanna, *Percorsi androgini. "Aracoeli": il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», XXXIII, 115, 2002, pp. 3-27.
- SETTI Nadia, *Palinsesto, autorialità e genealogia in Menzogna e sortilegio*, in PALANDRI Enrico e SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 35-42.
- SGORLON Carlo, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972.
- SICA Gabriella, *Scrivere in versi. Metrica e poesia*. Milano, il Saggiatore, 2011.
- SICILIANO Renzo, *La guerra di Elsa*, in «Il mondo», XXIV, 33, p. 21.
- SITI Walter, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in «Studi novecenteschi», XXI, 47-48, 1994, pp. 131-48.
- STEFANI Luigina, *Ritratti critici di contemporanei. Elsa Morante*, in «Belfagor», XXVI, 3, 1971.
- SURCHI Sergio, *La Morante e i felici pochi*, in «Tempo presente», XIII, 8, pp. 79-81.
- VIGORELLI Giancarlo, *Gli anticonformisti che parlano di Dio*, in «Il Tempo», 18 giugno 1968.
- VON DER FEHR Drude, *Violenza e interpretazione. La Storia di Elsa Morante*, Pisa-Roma, Istituto Editoriali e Poligrafici, 1999.
- WEHLING-GIORGI Katrin, «Come un fotogramma spezzato»: *Traumatic Images and Multistable Visions in Elsa Morante's History*, in T. DE ROGATIS e K. WELHING-GIORGI (a cura di), *Trauma*

Narratives in Italian and Transnational Women's Writing, Roma, Sapienza Università Editrice, 2022, pp. 55-78.

WEHLING-GIORGI KATRIN, "*Tuo scandalo, tuo splendore*": *the Split Mother in Morante's Works from Diario 1938 to Aracoeli*, in S. LUCAMANTE (a cura di), *Elsa Morante's politics of writing: rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, pp. 193-203.

WEST Rebecca, *Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational Identity, and Other Perspectival Perplexities in Aracoeli*, in GRAGNOLATI Manuele e FORTUNA Sara (a cura di), *The power of disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*, London, Routledge, 2017, pp. 20-29.

ZAGRA Giuliana, *I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, Quaderni della BVE, 3, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 1995, pp. 1-12.

ZAGRA Giuliana, *Il fondo Morante della Biblioteca Nazionale di Roma*, in *Elsa Morante: mostra, teatro, incontri*, Esposizioni bibliografiche (Roma, 2 dicembre 1993-17 gennaio 1994), Roma, Centro sistema Bibliotecario, 1994, pp. 14-24.

ZAGRA Giuliana, *Il segreto gioco della scrittura. Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di Menzogna e Sortilegio*, in PALANDRI Enrico e SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017.

ZAGRA Giuliana, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019.

ZAGRA Giuliana (a cura di), "*Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia*", *inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 26 ottobre - 31 gennaio 2013), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012.

ZAGRA Giuliana e BUTTÒ Simonetta (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006), Roma, Colombo, 2006.

ZANARDO Monica, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017.

ZUDINI Claudia, *Varietà intertestuale nel 'Mondo salvato dai ragazzini' di Elsa Morante*, in M. CÂLE, T. PERUŠKO, S. ROIĆ e A. IOVINELLI (a cura di), *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del convegno internazionale, Zagreb, FF Press, 2008, pp. 557-564.

Altra bibliografia consultata

ANGELINI Pietro, *Ernesto de Martino*, Roma, Carocci, 2008.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* (1936), Paris, Gallimard, 1964.

- ARVA Eugene, *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*, New York, Cambria Press, 2011.
- BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres complètes* a cura di Y.G. LE DANTEC, Paris, Gallimard, 1951.
- BAUDELAIRE Charles, *I fiori del male*, traduzione italiana di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1989.
- BENJAMIN Walter, *Angelus Novus*, a cura di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1962.
- BERNHARD Ernst, *Il complesso della Grande Madre. Problemi e possibilità della psicologia analitica in Italia*, in ID., *Mitobiografia*, a cura di H. ERBA TISSOT, Milano, Adelphi, 1969, pp. 168-179.
- BONNEFOY Yves, *Introduzione*, in RIMBAUD Arthur, *Opere*, (a cura di) di D. GRANGE FIORI, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-CII.
- BONNEFOY Yves, *Rimbaud: speranza e lucidità*, trad. italiana di F. Scotto, Roma, Donzelli, 2010.
- BORIO Maria, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Padova, Marsilio, 2018.
- BECK Julian, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo* (1972), a cura di F. QUADRI, traduzione italiana di G. Mantegna, Torino, Einaudi, 1975.
- BECK Julian e MALINA Judith (1969), *Il lavoro del Living theatre: materiali 1952-1969*, a cura di F. QUADRI, traduzione italiana di G. Mantegna, Milano, Ubulibri, 2000.
- BRECHT Bertold, *Scritti teatrali*, 3 voll., traduzione italiana di M. Carpitella, P. Chiarini, R. Fertoni, R. Mertens, C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1975.
- CARUTH Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- ČECHOV Anton, *La corsia n. 6 e altri racconti*, traduzione italiana di B. Osimo, Milano, Mondadori, 1995.
- COELHO Arthur, *Arthur Rimbaud, fin de la littérature: lecture d' 'Une saison en enfer'*, Joseph K., Nantes, 1995.
- CROCCO Claudia, *La poesia italiana del Novecento: Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015.
- DE BIASI Pierre-Marc, *Génétiq̃ue des textes*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- DE CESPEDES Alba, *Chansons des filles de mai: poems*, Paris, Edition du Seuil, 1968.
- DE MARTINO Ernesto, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in «Nuovi argomenti», 69-71, 1964, pp. 105-141.
- DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. GIALLINI, Torino, Einaudi, 1977.

- DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di G. CHARUTY, D. FABRE, M. MASSENZIO, Torino, Einaudi, 2019.
- DE NERVAL Gérard, *Oeuvres*, a cura di A. BEGUIN e J. RICHER, vol. I, Paris, Gallimard, 1960.
- DE PAULIS Maria Pia *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.
- DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- DURST Margarete, MANFREDA Antonio Luigi, MECCARIELLO Aldo (a cura di), *Simone Weil tra mistica e politica*, Roma, Aracne, 2011.
- FELMAN Shoshana and LAUB Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London, Routledge, 1992.
- FORNI ROSA Giuseppe, *Simone Wei: politica e mistica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009.
- FOSTER John Burt Jr., *Magical Realism, Compensatory Vision, and Felt History: Classical Realism Transformed in The White Hotel*, in L. PARKINSON ZAMORA e W. B. FARIS (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham-London, Duke University Press, 1995, pp. 267-283.
- FOSTER Hal, *The Return on the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (MA) and London, MIT Press, 1996.
- FREUD Sigmund *Inibizione, sintomo e angoscia*, traduzione italiana di E. Servadio, Torino, Boringhieri, 1964.
- GAETA Giancarlo, *Leggere Simone Weil*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, traduzione italiana di F. Pivano, Parma, Guanda, 2001.
- GIOVANNETTI Paolo e LAVEZZI Gianfranca, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- HARTMAN Geoffrey, *Trauma Within the Limits of Literature*, in «European Journal of English Studies», VII, 3, 2003, pp. 257-274.
- HERMAN Judith Lewis, *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror*, London, Pandora, 2001.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Diotima e Hölderlin. Lettere e poesie*, a cura di E. MANDRUZZATO, Milano, Adelphi, 1979.
- HUXLEY Aldous, *The Doors of Perception; and Heaven and Hell*, London, Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1959.

- JUNG Carl Gustav, *La libido. Simboli e trasformazioni* (1912), traduzione di italiana di R. Raho, Torino, Boringhieri, 1965.
- JUNG Carl Gustav, *Symbols of Transformation: an analysis of the prelude to a case of schizophrenia*, trad. inglese di Richard Francis Carrington Hull, in H. READ, M. FORDHAM AND G. ADLER (a cura di), *The collected poems of C.G. Jung*, vol. 5, London, Routledge & Kegan Paul, 1956.
- JUNG CARL Gustav, *Modern man in search of a soul*, traduzione inglese di W. S. Dell e Cary F. Baynes, London, Routledge & Kegan Paul, 1961.
- KERMODE Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (1967), traduzione italiana di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli Editori, 1972.
- KURTZ J. Roger, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Trauma and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 1-17.
- LORENZINI Niva, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- LUCKHURST Roger, *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008.
- MANDEL Gabriele, *Storia del sufismo*, Milano, Bompiani, 2001.
- MARIANI Maria Anna, *Italian literature in the Nuclear Age. A Poetics of the Bystander*, Oxford, Oxford University Press, 2022.
- MARINAI Eva, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014.
- MAZZONI Guido, *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- MAZZONI Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Antropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- MICALE Mark Stephen e LERNER Paul Frederick (a cura di), *Traumatic Pasts: History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age 1870–1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- MINORE Renato, *Rimbaud*, Milano, Mondadori, 1996.
- PARRINDER Geoffrey, *Le Upanishad, la Gita e la Bibbia*, Roma, Ubaldini Editore, 1964.
- PASOLINI Pierpaolo, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi argomenti», nuova serie, 9, gennaio-marzo 1968, pp. 6-22.
- PEZZINI Armida, *Pensare la soglia. La riflessione di Simone Weil tra filosofia e mistica*, Siena, Edizioni Cantagallo, 2007, p. 50.
- PIETROPAOLI Antonio, *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida Editori, 2014.

- PIVANO Fernanda, *Introduzione*, in GINSBERG Allen, *Jukebox all'idrogeno*, traduzione italiana di F. Pivano, Parma, Guanda, 2001, pp. 5-92.
- PLATONE, *Eutifrone; Apologia di Socrate; Critone; Fedone; Cratilo; Teeteto*, traduzione italiana di M. Valgimigli, in ID., *Dialoghi*, vol. I, Bari, Laterza, 1931.
- PORCIANI Elena, *Nostra sorella Antigone: disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Valverde, Villaggio maori, 2016.
- RICCIULLI Paola, *Rimbaud. Paesaggi oltre la memoria*, Torino, Albert Meynier, 1987.
- RIMBAUD Arthur, *Lettere del veggente*, traduzione italiana di G. P. Bona, Torino, Einaudi, 2011.
- RIMBAUD Arthur, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951.
- RIMBAUD Arthur, *Oeuvres-Opere* (1964), a cura di I. MARGONI, Milano, Feltrinelli, 1975.
- RIMBAUD Arthur, *Opere*, a cura di D. GRANGE FIORI, Milano, Mondadori, 1975.
- SANGUINETI Edoardo, *Tutto il potere all'immaginazione*, in BARBUTO Antonio (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, pp. 196-199.
- SHAKESPEARE William, *Tutte le opere*, a cura di M. PRAZ, Firenze, Sansoni editore, 1964.
- SOFOCLE, *Le tragedie*, a cura di di A. TONELLI, Venezia, Marsilio, 2004.
- SOPHOCLES, *Ajax; Oedipe roi; Électre*, a cura di D. ALPHONSE, traduzione francese di P. Mazon Paris, Les belles lettres, 1958.
- SOPHOCLES, *Les Trachiniennes; Antigone*, a cura di D. ALPHONSE, traduzione francese di P. Mazon, Paris, Les belles lettres, 1955.
- SOLMI Sergio, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, Torino, 1974.
- STEINER Georges, *Antigones*, Oxford, Claredon Press, 1984.
- TYNJANOV Jurlj, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione italiana G. Giudici e L. Kortikova, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- ROSSELLI Amelia, *Serie ospedaliera*, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- ROTHBERG MICHAEL, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, MN and London, University of Minnesota Press, 2000.
- VETO Miklos, *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.
- WALDMAN Anne (a cura di), *The beat book: poesie e prose della beat generation*, traduzione italiana di L. Fontana, Milano, Il saggiatore, 1996.
- WEIL Simone, *Cahiers*, vol. I, Paris, Plon , 1951.

- WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, Paris, Plon , 1953.
- WEIL Simone, *Cahiers*, vol. II, Paris, Plon , 1956.
- WEIL Simone, *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957.
- WEIL Simone, *L'ombra e la grazia*, traduzione italiana di F. Fortini, Milano, Edizioni di Comunità.
- WEIL Simone, *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950.
- WEIL Simone, *La persona e il sacro*, traduzione italiana di M. C. Sala, Milano, Adelphi, 2012.
- WEIL Simone, *La personne et le sacré*, in Ead. *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 11-44.
- WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948.
- WEIL Simone, *La prima radice*, trad. italiana di F. Fortini, Milano, Edizioni SE, 1990.
- WEIL Simone, *Oppression et liberté*, Paris, Gallimard, 1955.
- WEIL Simone, *Oppressione e libertà*, traduzione italiana di C. Falconi, Milano, Edizioni di Comunità, 1956.
- WEIL Simone, *Quaderni*, vol. II, a cura di G. GAETA, Milano, Adelphi, 1985.
- WEIL Simone, *Quaderni*, vol. IV, a cura di G. GAETA, Milano, Adelphi, 1993.
- WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- ZAMBRANO Maria, *La tomba di Antigone*, a cura di C. FERRUCCI, Milano, Se, 2014.

TAVOLE

(1-20)

ELSA MORANTE

**IL MONDO SALVATO
DAI RAGAZZINI**



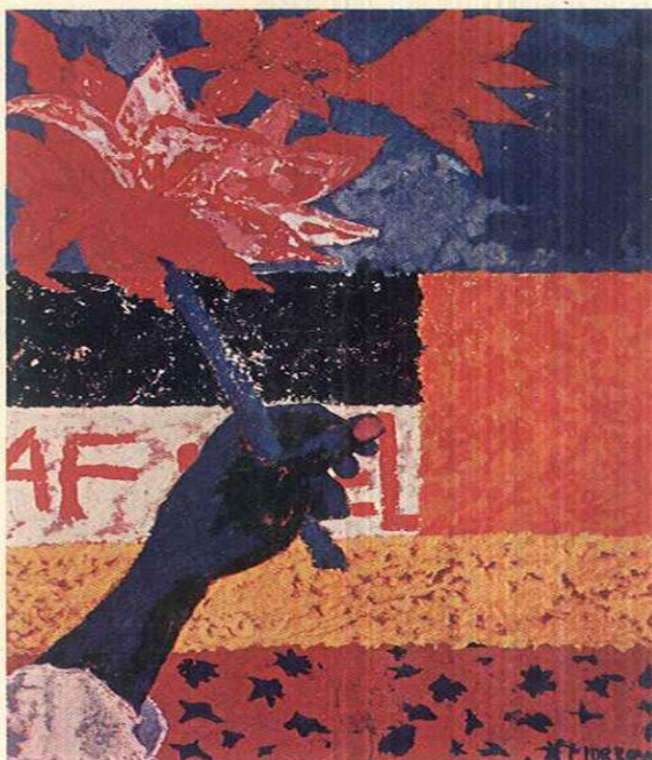
EINAUDI

Tav. 1 – *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968.



GLI STRUZZI 19

Elsa Morante Il mondo salvato dai ragazzini



EINAUDI

La tragedia della coscienza e il mondo
attuale.

Tav. 2 – *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1971.

Oggi opporrebbe di classificazioni, che soltanto a ogni certo momento per sapere a quale genere letterario appartenga questo libro, non si potrebbe rispondere che con:

- 1) ξ un romanzo d'avventure e d'amore (diviso in tre capitoli) ^{ve: quali dove}
- 2) ξ un poema epico-eroico - lirico - didascalico autobiografico - didascalico.
- 3) ξ un memoriale.
- 4) ξ un manifesto ~~colore~~.

5) ξ un trattato " ξ un fumetto e colori "

6) ξ una diavola usapia.

7) ξ un sistema sociale - filosofico ^(e dunque naturalmente rivoluto come tale, non per offe)

8) ξ un sistema sociale - filosofico ^(e dunque naturalmente rivoluto come tale, non per offe)

9) ξ un sistema sociale - filosofico ^(e dunque naturalmente rivoluto come tale, non per offe)

10) ξ un sistema sociale - filosofico ^(e dunque naturalmente rivoluto come tale, non per offe)

Insomma, ξ un libro: e con questo termine s'intende ^(come intendere la sua esperienza) una esperienza unica e comune ^(che rappresenta) un atto totale: (della) usapia - (alla) morte e viceversa. ^{Ma per libro, invece}

s'intende un'altra cosa, allora questo non ξ un libro.

Dell' resto, la suddetta G. M. riempie di una sapere letterario ^{ment' altro che scrivere, bibbia}

Per le Pers. usapia ^(e in conseguenza)

che comunemente viene chiamata una vita. Risulta dunque difficilissimo, ^{se un'impresa} ~~una~~ impossibile, compilare una scheda bio-anagrafica della suddetta G. M. A ogni modo, per accontentare i compilatori di schede, li informeremo che

In conseguenza della definizione di libro ^{ovv} ~~adesso~~ proposta, ξ ^{si ricomincia} ~~si ricomincia~~ che un autore di parecchi libri ~~ha~~ ^{ha} necessariamente essere morto e rinato parecchie volte, anche nel corso ^{comune} ~~comune~~ di quella che comunemente viene detta una vita. ^{durante} ~~durante~~ risulta ufficiale

Tav. 3 - Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1622/ Cart. V.4, c. 78v.

11

O ~~piccola~~ ~~vite~~ ~~ricambiata~~ ~~luciferina~~ ~~o~~ ~~piccola~~ ~~vite~~. [parte strafe]
~~Potassio~~ ~~Ammonia~~ ~~o~~ ~~piccola~~ ~~vite~~.

La ~~vite~~ che ~~vite~~ il ~~glo~~ si ~~polpa~~ e ~~'epin~~ della ~~oss-~~
 e ~~la~~ ~~vitta~~ ~~della~~ ~~astrosomi~~ ~~colorate~~
~~menavigliose~~ ~~vale~~ ~~'ovare~~ ~~della~~ ~~scantificazioni~~.

~~La~~ ~~vite~~ ~~del~~ ~~passivo~~ ~~il~~ ~~passivo~~
~~il~~ ~~passivo~~ ~~rapido~~ ~~del~~ ~~dei~~ ~~substantivi~~
~~si~~ ~~giace~~ ~~la~~ ~~vite~~ ~~della~~ ~~piuma~~

La ~~vite~~ ~~del~~ ~~passivo~~ ~~formasi~~ ~~profiro~~
 patiti ~~nelle~~ ~~piume~~ ~~solto~~ ~~patificate~~
 si ~~glucosa~~ ~~la~~ ~~luce~~ ~~della~~ ~~vegetazione~~ ~~fa~~ ~~la~~ ~~vegetazione~~ ~~universale~~

La ~~confusione~~ ~~dei~~ ~~regni~~ ~~della~~ ~~no-~~
~~va~~ ~~carcano~~ ~~le~~ ~~vegetazioni~~ ~~minuarie~~, ~~pe~~ ~~spendat~~ ~~contro~~ ~~colore~~
~~dei~~ ~~colori~~ ~~colore~~ ~~naturale~~ ~~o~~ ~~outate~~ ~~la~~ ~~mescolanza~~
~~dei~~ ~~regni~~ ~~della~~ ~~natura~~ ~~o~~ ~~outate~~ ~~la~~ ~~vite~~ ~~ovare~~
 che ~~bruciasse~~ ~~l'ultima~~ ~~luce~~ ~~luce~~. ~~Non~~ ~~toti~~ ~~pur~~ ~~vite~~ ~~contro~~ ~~vite~~ ~~canale~~.

~~Adde~~ ~~adde~~ ~~indiziale~~ ~~meus~~, ~~come~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~
~~vite~~ ~~della~~ ~~fianda~~ ~~della~~ ~~fianda~~ ~~Vi~~ ~~della~~ ~~Scimmie~~, ~~Avend~~ ~~Americas~~
 addio ~~misce~~ ~~dirazioni~~ ~~si~~ ~~vite~~ ~~vite~~ ~~vite~~ ~~vite~~ ~~vite~~ ~~vite~~ ~~vite~~
~~dei~~ ~~regni~~ ~~della~~ ~~natura~~ ~~o~~ ~~outate~~ ~~la~~ ~~vite~~ ~~ovare~~

~~dei~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~

~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~

~~La~~ ~~confusione~~ ~~dei~~ ~~regni~~ ~~della~~ ~~natura~~ ~~o~~ ~~outate~~ ~~la~~ ~~vite~~ ~~ovare~~

~~Adde~~ ~~adde~~ ~~indiziale~~ ~~meus~~, ~~come~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~

~~dei~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~

~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~

~~La~~ ~~confusione~~ ~~dei~~ ~~regni~~ ~~della~~ ~~natura~~ ~~o~~ ~~outate~~ ~~la~~ ~~vite~~ ~~ovare~~

~~Adde~~ ~~adde~~ ~~indiziale~~ ~~meus~~, ~~come~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~ ~~te~~

~~dei~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~ ~~colori~~

~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~ ~~di~~ ~~la~~

Tav. 4 - Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1622/ Qd. I, c. 11r.

LXIX

LARME

L^{oin} des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
 Je buvais, accroupi dans quelque bruyère *bruyère*
 Entourée de tendres bois de noisetiers,
 Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
 Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.

Que tirais-je à la gourde de colocase? *bonaccia* — ?

X Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer. X

Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge.
 Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
 Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
 Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

L'eau des bois se perdait sur des sables vierges.
 Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
 Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
 Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

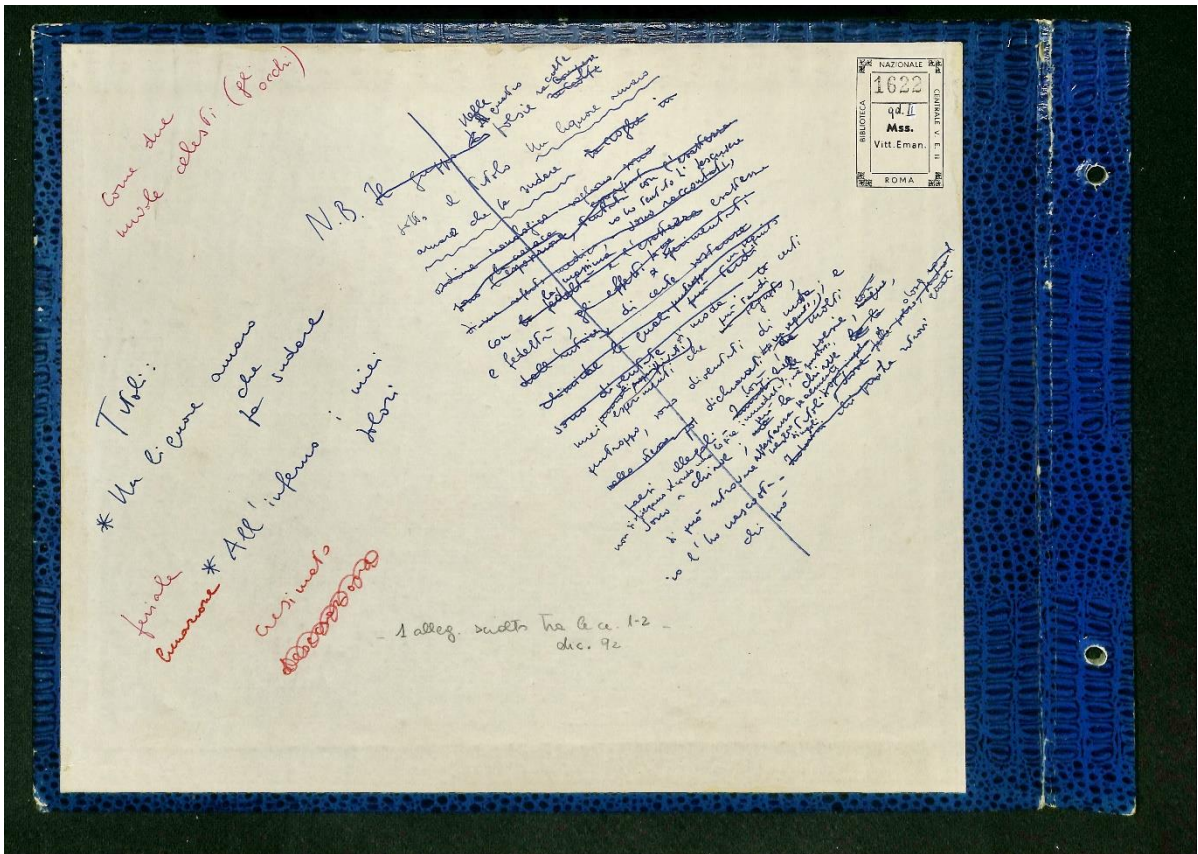
Mai 1872.

*ghinaccio
 nee li
 1022 an
 ghese*

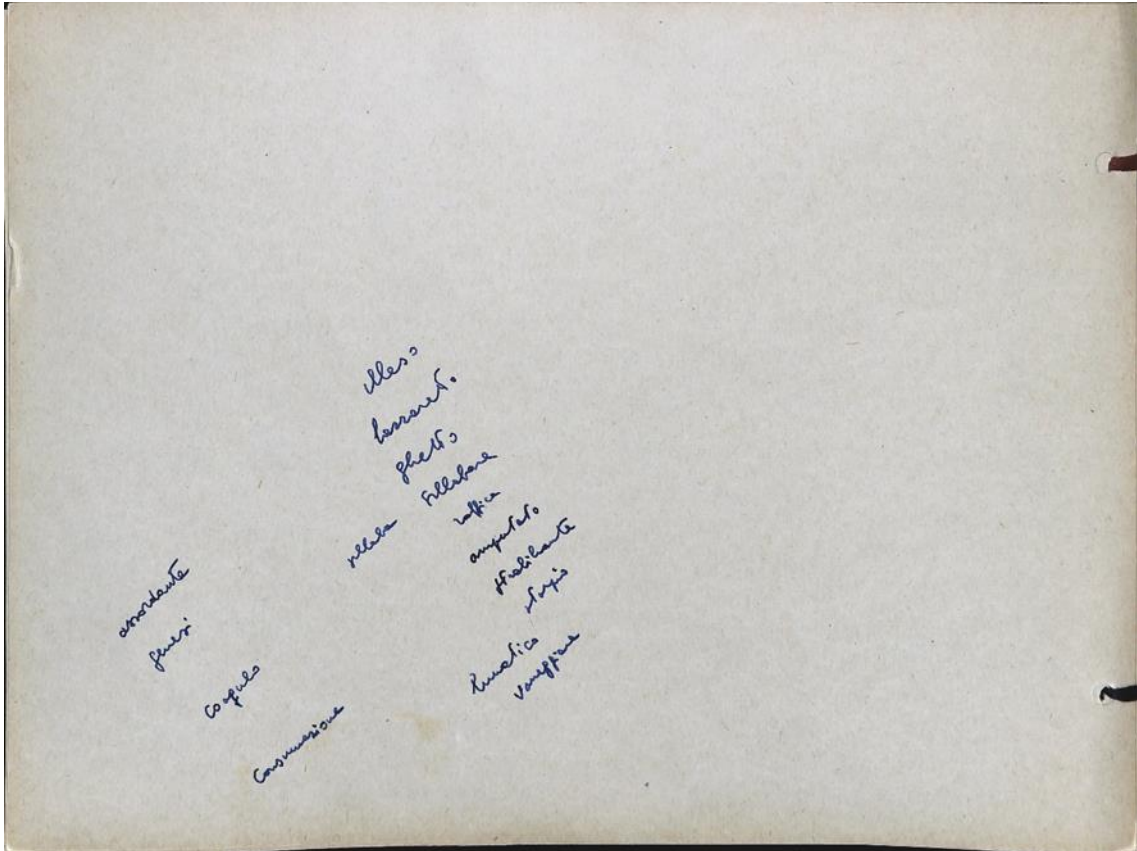
LXX

LA RIVIÈRE DE CASSIS

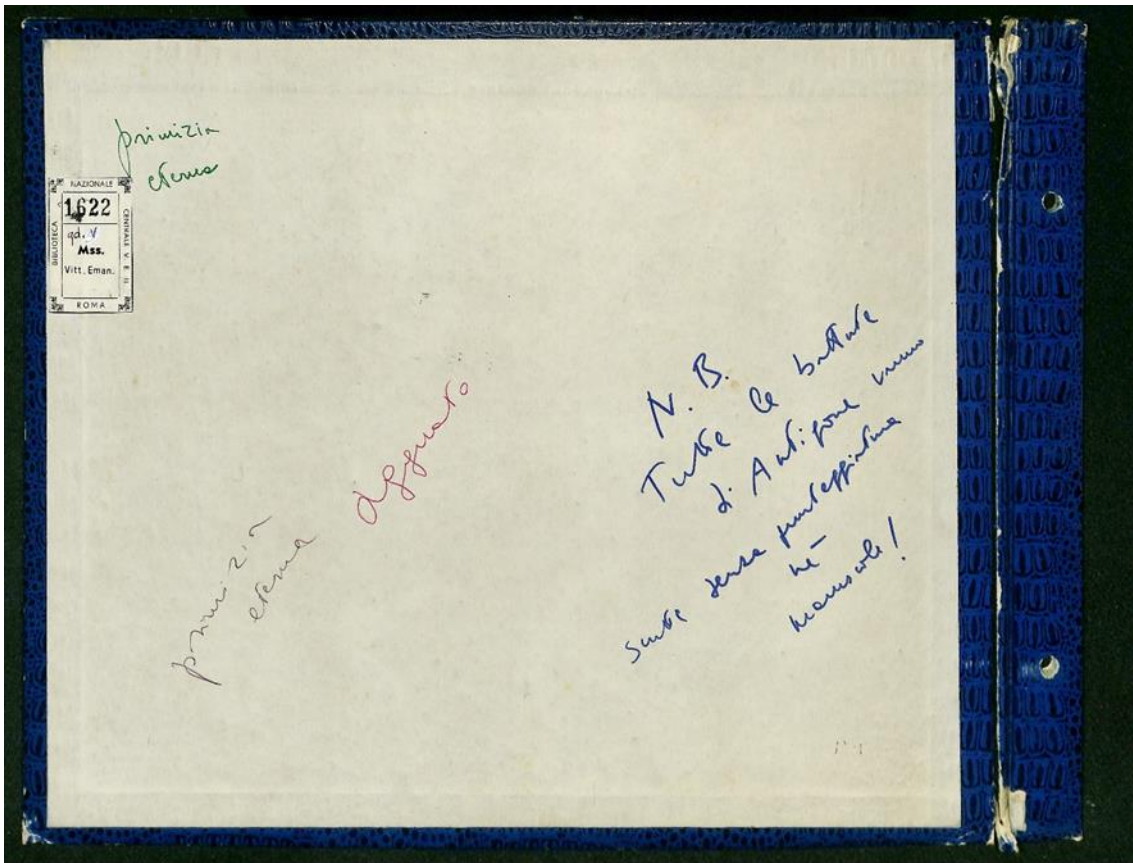
L^a Rivière de Cassis roule ignorée
 En des vaux étranges : *valli (sing. val)*
 La voix de cent corbeaux l'accompagne, vraie
 Et bonne voix d'anges :
 Avec les grands mouvements des sapinaies
 Quand plusieurs vents plongent.



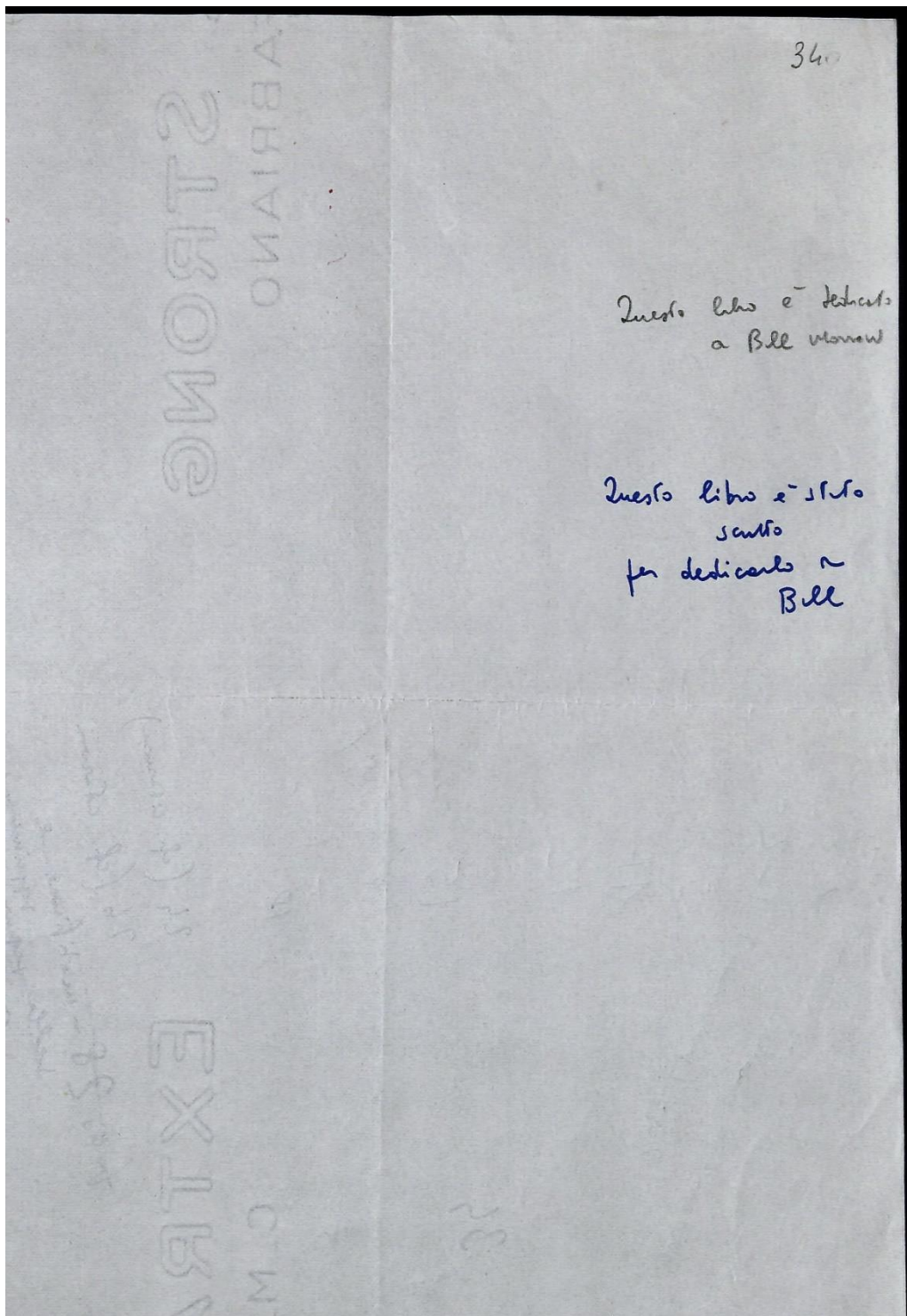
Tav. 6 – Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1622/ Qd. II, piatto anteriore.



Tav. 7 – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, *Vitt. Em.* 1622/ Cart. II, c. 33v.



Tav. 8 – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Vitt. Em. 1622/ Qd. V, piatto anteriore.



Tav. 9 – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Vitt. Em. 1622/ Cart. IV.1, c. 34r.

de psicospin
l'analisi

de meravigliosa scale sibillina siciliana
de metamorfi scalante isolana
matutine
matine

de magica estatica

de mescita de messicana
de matine liturgica messicana

de mente scaltra

de scala messicana
de metamorfi siciliana

Musica scalante de mercantia de matinata
in sordina

de Messa estate in Sicilia

de matine de messicana in Sicilia
de matine

de messicana Mentre scalava

de Mosso e scalante in Jordine

de locali
Paradisi

Tav. 11 – Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Qd. II, allegato tra le cc. 1r-2r.

HOWL
for Carl Solomon

I

I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machinery
of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat
up smoking in the supernatural darkness of
cold-water flats floating across the tops of cities
contemplating jazz,
who bared their brains to Heaven under the El and
saw Mohammedan angels staggering on tenement
roofs illuminated,
who passed through universities with radiant cool eyes
hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy
among the scholars of war,
who were expelled from the academies for crazy &
publishing obscene odes on the windows of the
skull,
who cowered in unshaven rooms in underwear,
burning their money in wastebaskets and listening
to the Terror through the wall,

112

demanded me

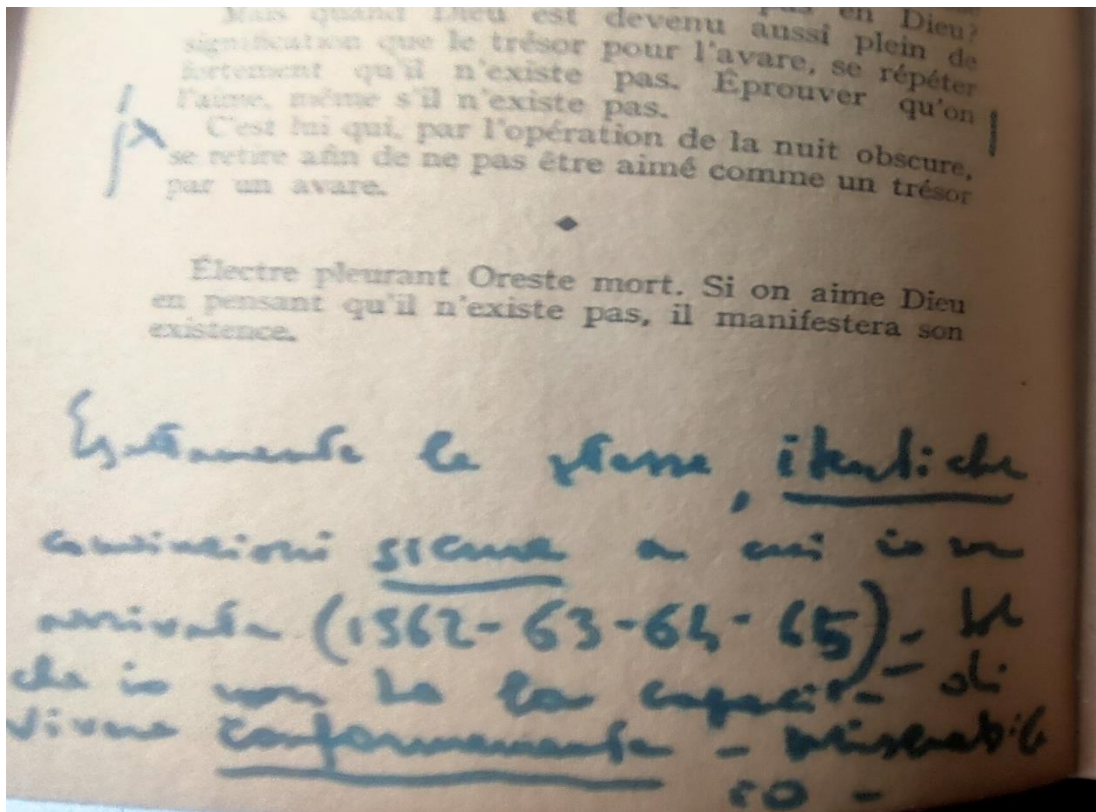
Yes Yes ~~Yes~~

That's what
I wanted,
I always wanted
to return
to the body
where I was born

Allen Ginsberg

I've lived with it* a long
time* and know it* horribly well*
and can't explain* it

Dylan Thomas



Tav. 14 – Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, F. MOR. 240 WEILS 1, p. 18.

Roma - 12 maggio '55

2

L10

ARTE = REALTA'

significa

e' arte vera quella che sempre
da pure in piccolo da un
simbolo di Dio

Antigone nel corso del dialogo

deve ~~dire~~ dire gli enigmi

della Sfinge senza che Edipo

se ne accorge

Antigone deve senza sapere
smentire Edipo nel senso

nei buio, chiamano causa: e le danno un nome che non è suo. Ecco perchè, per esempio, c'è chi, ponendo intorno alla terra un movimento vorticoso, immagina ch'ella sia tenuta ferma da questo moto del firmamento; e c'è chi immagina la terra come una madia piatta, e sotto le pone l'aria come sua base e sostegno. Ma quel potere onde cielo e terra si trovano oggi disposti come fu possibile un giorno fossero disposti nel modo migliore, codesto potere nè lo ricercano essi nè credono abbia alcuna sua forza divina; bensì credono di poter ritrovare un Atlante assai più forte e più immortale di questo, e meglio capace di contenere in sè l'universo; e ciò che è il bene, che è ciò che lega ogni cosa al suo fine, non pensano affatto nè che veramente colleghi cosa veruna nè che la contenga. Ora io, dunque, per apprendere una causa di tal genere, in che modo ella è, ben volentieri mi sarei fatto discepolo di chicchessia. Ma siccome ne rimasi privo, e non fui capace nè di trovarla da me nè di apprenderla da altri, mutai modo di navigazione. Vuoi tu, o Cebète, ch'io mi provi ora a spiegarti come mi son dato da fare in questo nuovo modo per la ricerca della vera causa?

— Ma pensa, disse, con che entusiasmo io lo desidero!

XLVIII. — Dopo ciò, egli disse, stanco com'ero di tali indagini, credetti bene guardarmi da questo, che cioè non mi capitasse come a coloro che durante una eclissi contemplano e indagano il sole: alcuni infatti ci perdono gli occhi, se non si limitano a considerarne l'immagine riflessa nell'acqua o in qualche cos'altro di simile. E così pensai anch'io, e temetti mi s'acceccasse del tutto l'anima a voler guardare direttamente le cose con gli occhi e a cercare di coglierle con ciascuno dei sensi. E mi parve che mi bisognasse rifugiarmi nei concetti, e considerare in essi la realtà delle cose esistenti. Sebbene forse, in certo senso, la similitudine non si addice. Perchè io non posso ammettere che ¹⁰⁰ chi considera le cose nei loro concetti le vegga in immagine più di chi le consideri nella loro realtà. Io mi misi dunque per questa via; e, assumendo caso per caso come vero quel concetto che io giudicassi più sicuro e più saldo, le cose

Ann
1967
ioles

pareille situation, que peuvent faire ceux qui s'obstinent encore, envers et contre tout, à respecter la dignité humaine en eux-mêmes et chez autrui ? Rien, sinon s'efforcer de mettre un peu de jeu dans les rouages de la machine qui nous broie; saisir toutes les occasions de réveiller un peu la pensée partout où ils le peuvent; favoriser tout ce qui est susceptible, dans le domaine de la politique, de l'économie ou de la technique, de laisser çà et là à l'individu une certaine liberté de mouvements à l'intérieur des liens dont l'entoure l'organisation sociale. C'est certes quelque chose, mais cela ne va pas loin. Dans l'ensemble, la situation où nous sommes est assez semblable à celle de voyageurs tout à fait ignorants qui se trouveraient dans une automobile lancée à toute vitesse et sans conducteur à travers un pays accidenté. Quand se produira la cassure après laquelle il pourra être question de chercher à construire quelque chose de nouveau ? C'est peut-être une affaire de quelques dizaines d'années, peut-être aussi de siècles. Aucune donnée ne permet de déterminer un délai probable. Il semble cependant que les ressources matérielles de notre civilisation ne risquent pas d'être épuisées avant un temps assez long, même en tenant compte de guerres; et d'autre part, comme la centralisation, en abolissant toute initiative individuelle et toute vie locale, détruit par son existence même tout ce qui pourrait servir de base à une organisation différente, on peut supposer que le système actuel subsistera jusqu'à l'extrême limite des possibilités. Somme toute il paraît raisonnable de penser que les générations qui seront en présence des difficultés suscitées par l'effondrement du régime actuel sont encore à naître. Quant aux générations actuellement vivantes, elles sont peut-être, de toutes celles qui se sont succédé au cours de l'histoire humaine, celles qui auront eu à supporter le plus de responsabilités imaginaires et le moins de responsabilités réelles. Cette

*
 la bombe
 atomique
 comme
 unique
 espoir?
 1968

Io non devo pensare non devo pensare
 (Dr. Rascher, ~~responsabile~~ ^{responsabile} di campo di Dachau)

Nothing to fear but fear
 Rendezvous with Destiny
 The Land That Held ^{the} The Dufferin
 Martin, Barton and Fish
 Arsenal of Democracy
 Nothing that produced this war
 changed by it

Mein Kampf
 [c] Ein Volk ein Reich ein Führer (simile alle bandiere di Hitler)

e - ^{la} forza [Hitler]

a) Meglio correre che bruciare (dispari tedeschi del 1936)
 Voi potete trasformarvi in macchine per uccidere (che Guevara)

Li elimineremo, li esisteremo. È facile [Hitler]
 Questo è una pagina di gloria nella nostra storia (Hitler)

"Soluzione Finale" (termine tedesco per uccidere ebrai e altri)
 "per ragioni di sicurezza" (fase tedesca, e proposta della soluzione del ghetto di Varsavia)

Persino l'acqua è diventata nera (Canto orfico)
 Questo ha fatto a Tlatelolco
 Colui per cui tutti viviamo (Canto orfico)

Il fuoco si è nero [Canto orfico]
 Aiutate i nostri signori vestiti di ferro
 i signori che opprimono la città
 che circondano la versione (Canto orfico)

9
 Ho per favore...
 respirare? ore v. meglio. Pomo
 un gran respiro? O di fare
 [Parole di una cavità umana
 durante l'esperimento
 di campo di Dachau]

Che per favore...
 respirare? ore v. meglio. Pomo
 un gran respiro? O di fare
 [Parole di una cavità umana
 durante l'esperimento
 di campo di Dachau]

Che per favore...
 respirare? ore v. meglio. Pomo
 un gran respiro? O di fare
 [Parole di una cavità umana
 durante l'esperimento
 di campo di Dachau]

Tav. 18 - Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1622/ Cart. III, c. 9r.

Uno che mi ha pedinato, che suona i campanelli... qui siamo
nel paese dei campanelli, perciò diciamo Tutti le ventate

È venuto sempre perché mi popano (ripet. più volte)

Potremmo vedere quest' fotojohi!! Tre dimensioni

Facciamo un carattere a quella dimensione e andate via
dei bei romanzi

obitorio, giudice, clausura

Bisogna scrivere Tutti i numeri in cifre romane...

C'è oltre la
gas ossigenata

ci sono macchine che mi separano

"Sollengesicht" ?

Ho comprato un uastro giallo contro il malocchio
Ho tentato di mangiarlo, ma sono
riuscito solo a
masticarlo

Bisogna stampare sul giornale le mie mani di
levatore

Non ho paura dell' inferno né delle carceri
perché una capra di più
una ltra più con l'imita
senza

Tav. 19 - Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1622/ Cart. III, c. 10r.

apprendre à mourir ». C'est pourquoi « prier est
comme une mort ».



Quand la douleur et l'épuisement arrivent au
point de faire naître dans l'âme le sentiment de
la perpétuité, en contemplant cette perpétuité
avec acceptation et amour, on est arraché jusqu'à
l'éternité.

62-63-64 (V. del
Rabini)