

# UCLA

## Carte Italiane

### Title

L'espressione della dicotomia tra artista e società nella *Smania dello scandolo* di Elsa Morante

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1gd0m8v3>

### Journal

Carte Italiane, 2(9)

### ISSN

0737-9412

### Author

Ardeni, Viola

### Publication Date

2014

### DOI

10.5070/C929019255

### Copyright Information

Copyright 2014 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# L'espressione della dicotomia tra artista e società nella *Smania dello scandalo* di Elsa Morante

Viola Ardeni

University of California, Los Angeles

## INTRODUZIONE

Questo articolo è dedicato alle undici poesie raccolte sotto il titolo *La smania dello scandalo*, scritte e pubblicate da Elsa Morante nel 1968 all'interno dell'ampio lavoro *Il mondo salvato dai ragazzini*. Inizialmente, si propone una breve esposizione della situazione storica degli anni Sessanta, per capire quale sia stato il clima storico e culturale che possa avere condizionato la scrittrice nel momento della composizione del *Mondo salvato dai ragazzini*. In tal modo, si possono contestualizzare le poesie e rendere più esplicita la poetica in esse espressa. Infatti, è importante ricordare che Morante rimane sempre in stretto contatto con la società e ne subisce l'influenza, nonostante questa scrittrice sia un'intellettuale isolata dalle maggiori correnti letterarie del suo tempo e si tenga lontana anche dal mondo politico. Da un lato, non c'è alcun contatto fra lei e i movimenti di neoavanguardia attivi in quegli anni; dall'altro, l'autrice non si iscrive mai al Partito Comunista Italiano, sebbene possa essere considerata una simpatizzante. Si esprime in questo senso Cesare De Michelis, secondo cui si può affermare che, per Morante, "la tendenza ad arroccarsi in una gelosa solitudine sia venuta rafforzandosi negli anni, mentre il suo sguardo scavava nel mondo, sempre più lucidamente disperato di fronte alla tragedia che le appariva inequivocabilmente all'orizzonte."<sup>1</sup>

La seconda parte dell'articolo è dedicata a una dettagliata analisi compositiva e tematica delle poesie della *Smania dello scandalo*, con lo scopo di mostrare quale sia l'espressione testuale del pensiero morantiano relativamente alla società contemporanea e al ruolo delle giovani generazioni. In sostanza, si chiarisce qual è l'opinione morantiana rispetto alla funzione e al ruolo del poeta, in quanto la dicotomia tra artista e società è una delle *polarities* più persistenti nella cultura italiana, soprattutto se l'artista è donna.

## IL CONTESTO STORICO-CULTURALE: CORREVA L'ANNO 1968

*Il mondo salvato dai ragazzini* esce il 4 maggio del 1968. Come si legge nel retrocopertina dell'ultima ristampa, si tratta di "un libro uscito in una data faticosa, il 1968, che ha accompagnato una stagione della società italiana segnata dalla volontà di profondo rinnovamento politico e morale."<sup>2</sup> Si tratta, quindi, di un'opera scritta e pubblicata in un momento storico particolare. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta si assiste a un rapido sviluppo economico in molti paesi europei, particolarmente intensificatosi con l'intervento degli Stati Uniti d'America. Tale sviluppo in ottica capitalistica, nel corso degli anni, trasforma profondamente quei Paesi, fra cui l'Italia, che ancora sono strutturalmente arretrati e basati su economie e culture di tipo tradizionale e centrate sulla famiglia. La società del *miracolo economico* è una civiltà caratterizzata da una radicale trasformazione del sistema produttivo e sociale, legato alla rapida urbanizzazione che segue il passaggio da una società prevalentemente agricola a una di tipo industriale.

In Italia, il *boom economico* si sviluppa a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, grazie anche all'impulso dello Stato e di industrie a prevalente partecipazione statale. Il movimento di decollo ed espansione produttiva si accompagna a trasformazioni sociali, a traumi e disagi per larghe masse di contadini e popolazioni rurali delle regioni meridionali trasferitisi nel nord Italia alla ricerca di un'occupazione più redditizia di quella avuta fino a quel momento. A proposito del suddetto passaggio traumatico e riassumendo il sentire di molti intellettuali del tempo, scrive Enrico Testa: "in poco tempo l'Italia si trasforma: impetuosa espansione economica, immigrazione interna e abbandono delle campagne, aumento dei redditi e dei consumi, insieme [. . .] ai cambiamenti dei costumi e della mentalità e agli interventi tesi ad un'effettiva scolarizzazione di massa, modificano letteralmente il volto del paese."<sup>3</sup> Accanto a ciò, il consumismo nascente cambia in profondità i consumi degli italiani: la televisione, gli elettrodomestici, il telefono—questi sono tutti oggetti il cui uso inizia a modificare i ruoli e i rapporti fra le persone, anche per quanto riguarda il genere sessuale delle persone che partecipano a tali trasformazioni.

In questo senso, è rilevante il discorso portato avanti da studiosi di genere come Marina Zancan, nel suo volume *Il doppio itinerario della scrittura*. La studiosa individua proprio negli anni Sessanta un momento di passaggio significativo per quanto riguarda la partecipazione femminile alla produzione letteraria, come pure è notato un cambiamento nella declinazione del personaggio femminile all'interno dei testi. Nelle opere coeve al *Mondo salvato dai ragazzini*, secondo Zancan, la figura della donna "appare caricata di forti funzioni sia testuali sia ideologiche [. . .], accompagnata, in alcuni casi, da forme diverse di un discorso diretto sulla donna."<sup>4</sup> La neonata società capitalistica italiana è soggetta a quella generale *mutazione antropologica* di cui parla Pier Paolo Pasolini; nel caso di opere quali la raccolta di saggi *Pro o contro la bomba atomica* oppure *Il mondo salvato dai*

*ragazzini*, si percepisce sia nei contenuti sia nello stile che Morante è consapevole del momento storico a lei contemporaneo. Citando Enrico Palandri, la scrittrice “ha le sue radici in una piccola borghesia che si è appena emancipata dal mondo arcaico, dove la mitologia medievale è stata appena erosa dall’arrivo dell’industria, con il suo linguaggio e i suoi valori [. . .]. Più di Pasolini, Morante accetta di parlare la lingua di questa trasformazione.”<sup>5</sup>

La neonata civiltà industriale del benessere si trova però a confrontarsi con diverse forme di protesta, portate avanti nella maggioranza dei casi da giovani manifestanti, spesso studenti universitari. In altre parole, in numerosi Paesi si sviluppa una controcultura il cui fulcro è di solito un’aspra critica alla recente industrializzazione e a quello che è visto come un allontanamento dell’uomo dalla natura.

I movimenti di contestazione portati avanti dagli studenti italiani si sviluppano a partire dalle università di Trento e Trieste, come forma di protesta contro la recente riforma universitaria. La lotta prende la forma dell’occupazione di interi atenei, in nome della diffusione non più autoritaria del sapere. Pasolini, in un intervento apparso sulla rivista *Tempo* alla fine del 1969, spiega che cos’è a suo parere il movimento studentesco. Nonostante l’intellettuale abbia avuto un atteggiamento sempre particolarmente sfavorevole nei confronti delle contestazioni, soprattutto nei primi anni Settanta, il commento qui riportato mostra la prima impressione di Pasolini nei riguardi delle contestazioni; inoltre questo autore è uno degli intellettuali più vicini, affettivamente e letterariamente, a Elsa Morante. Scrive Pasolini:

Ho capito di colpo che cosa è oggi il Movimento Studentesco. Esso è un movimento politico la cui ascesi consiste nel fare. È qualcosa di più e di diverso dal pragmatismo talvolta ricattatorio sotto il cui segno il Movimento Studentesco è cominciato: pragmatismo che non ascendeva ancora se stesso in una specie di religione di se stesso [. . .]. Ora, per la prima volta, che io sappia, il Credere nasce dal Fare.<sup>6</sup>

Gli atti di rivolta portati avanti dai giovani universitari fra il 1967 e il 1969 si richiamano inevitabilmente ad altre proteste sorte nell’estate del 1960. In quell’occasione erano avvenuti numerosi scioperi in diverse città italiane, ma l’avvenimento più importante era stata la presenza di protagonisti giovani. A tal proposito scriveva sempre Pasolini, nel 1960: “io so che i migliori italiani sono i giovani, dai sedici ai vent’anni: di gran lunga i migliori. Essi sono ancora alle soglie della vita sociale, e di essa vedono solo i più puri ideali.”<sup>7</sup>

La partecipazione giovanile aveva reso evidenti il sostegno degli stessi ai movimenti anti-fascisti; contemporaneamente la presenza di tanti ragazzi, tutti vestiti in modo simile, aveva dimostrato la loro generale adesione a un nuovo stile di vita, spesso creato su modelli statunitensi o britannici e altrettanto spesso

biasimati proprio da Pasolini. Alla fine del decennio, la destabilizzazione sociale determinata dalle proteste nelle piazze e nelle università porta a conquiste che inizialmente paiono assai significative: il governo ritira la riforma universitaria recentemente presentata e liberalizza gli accessi all'università, permettendo agli studenti provenienti da ogni tipo di scuola superiore di accedere a qualunque facoltà universitaria. Tuttavia, le violente richieste di cambiamento non si traducono in mutamenti stabili, tali da poi modificare in maniera duratura la politica delle istituzioni investite dalla contestazione.

#### ANALISI DELLE POESIE MORANTIANE: UN RACCONTO IN VERSI

Questi eventi storici diventano significativi all'interno di quest'analisi perché il *Mondo salvato dai ragazzini*, in tutte le sue parti, può essere letto come una dedica ai ragazzi protestatari, oltre che agli incompresi e a coloro che sono ingiustamente condannati. In breve, è un libro per tutti coloro che sono esclusi dalla società del presente della scrittura morantiana. Con la propria operazione letteraria, Morante non tenta di compiere una precisa rappresentazione poetica dei soggetti sociali; piuttosto pare che i *ragazzini* protagonisti dei numerosi versi assurgano a utopico *exemplum vitae* per i lettori, come variegati e immaginari individui più che come effettivi soggetti sociali. Ciò avviene in forza della natura composita dell'opera, formata da poemi in prosa e brevi liriche, ma anche da una tragedia e da lunghe canzoni. Inoltre, la data di pubblicazione del libro è fondamentale: infatti nel momento di redazione delle poesie i maggiori fatti di protesta non hanno ancora avuto luogo. La scrittrice ha potuto solo percepire l'iniziale portata delle lotte, dedicando il suo libro a figure ancora di là da nascere, forse più forti e risolutive nella sua immaginazione che nel mondo reale.

L'ipotesi che la raccolta poetica di Morante sia più un'operazione letteraria che una di stampo politico è sostenuta anche dal già citato Palandri, il quale afferma che "l'onnipotenza che lei reclamava per la poesia, la capacità che attribuisce al poeta di ritardare l'esplosione della bomba atomica, hanno un significato profondo e letterale ma che non ha alcuna possibile utilità di scontro politico."<sup>8</sup> Pare tuttavia che il critico sottovaluti l'impegno politico della scrittrice, pronta a recepire il generale malessere sociale e a esprimerlo nelle sue poesie, come viene dimostrato nel presente saggio. Nell'ottica morantiana infatti, il poeta—nel quale Morante s'identifica—deve sobbarcarsi della diffusione dell'idea di "reale." Questo compito è suo poiché—nonostante tutti abbiano i mezzi per sapere, ossia per essere consapevoli dell'effettiva condizione umana—esistono anche mezzi più subdoli per accecarsi e vivere nella "irrealtà": il poeta è l'unica figura capace di possedere quella sensibilità necessaria a percepire cosa davvero accade. Tale poeta contemporaneo è alla stregua del Dante *auctor* che componeva la propria opera poetica; allo stesso tempo, è il Dante *agens*, nel senso di essere vivente che agisce e si scontra con il mondo. A proposito della figura del poeta, scrive Morante in un intervento del 1959: "Si tratterà, per lui, di compiere l'amara traversata

dell'angoscia a occhi aperti (per così dire): in modo da ritrovare, anche in mezzo alle confusioni più aberranti e difformi, il valore nascosto della verità poetica, per consegnarlo agli altri.<sup>9</sup> L'artista è qualcuno incaricato di affrontare vicende sì paurose, ma che per altri sono veramente inaffrontabili. Nell'opera morantiana, la selva dantesca diventa il mondo contemporaneo degli anni Sessanta; inoltre il poeta qui protagonista vive numerose metamorfosi. È infatti rappresentato, nel *Mondo salvato dai ragazzini*, da tutti i ragazzi protagonisti dei poemi e delle canzoni. Essi non sono dei poeti nel senso stretto del termine, ma sono in grado di concepire la vera essenza del "reale," come si legge anche in *Pro o contro la bomba atomica*: "le sue compagnie più vere lo scrittore le trova poi quasi sempre fra persone di età estremamente giovane, o infantile addirittura. Soltanto loro, difatti, riconoscono e frequentano ancora la realtà."<sup>10</sup> *La smania dello scandalo* è parte di una sezione del libro intitolata *La commedia chimica*. Se la prima parte del nome della sezione può essere imputata a quanto detto fin'ora, la seconda parte del titolo si riferisce piuttosto alle droghe, intese come stupefacenti sintetici. Per esempio, nella tragedia *La serata a Colono* (inclusa nella stessa sezione della *Smania dello scandalo*) Morante fa riferimento all'uso di droghe come possibile soluzione posticcia con cui raggiungere una defunta persona amata, rappresentando un Edipo re contemporaneo alla disperata ricerca di farmaci mortali che gli portino il sonno eterno.<sup>11</sup> È di quest'opinione anche Concetta D'Angeli, che così chiosa: "per la fertilità che alcune esperienze allucinatorie 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, che nel *Mondo salvato* Morante mostra di tenere in considerazione."<sup>12</sup> Tutto sommato, si può affermare che l'espressione *commedia chimica* alluda all'alchimia del testo così intitolato: esso è infatti un amalgama di diverse sostanze—il poema in prosa, il dramma, la citazione—che tendono a un'unitarietà finale di effetti. Per quanto riguarda le undici poesie della *Smania*, esse si presentano come una composizione unitaria per temi e immagini, sebbene siano graficamente separate l'una dall'altra e ordinate con numeri progressivi. In altre parole, si può vedere *La smania dello scandalo* come un unico racconto in versi, inserito all'interno di un'ininterrotta e variegata composizione poetica.

La prima poesia è un brevissimo componimento di due versi. Nel distico, il soggetto lirico individua sé stesso come un "punto amaro" in cui si concentra il movimento altalenante (le "oscillazioni") dell'astro lunare e delle maree. Il primo verso, molto lungo, sembra essere una *sententia* pronunciata dall'Edipo della *Serata a Colono*. Anche il personaggio della tragedia, infatti, si sente come un "punto di dolore," un ricettacolo delle sofferenze del mondo contingente. Il secondo verso è costruito intorno alla vocale *e*, presentandone un'allitterazione che rende la lettura allungata e distesa: la forma rispecchia il contenuto, legando l'immagine dell'acqua marina e della luce lunare su di essa al suono prodotto dalle parole. La struttura del distico ricorda alcune brevissime composizioni di Sandro Penna, uno dei

poeti più amati da Morante; mentre il contenuto richiama la filosofia di Arthur Schopenhauer relativa all'incessante oscillare della vita umana fra momenti di dolore e momenti di noia. Il verso morantiano "fra le lune e le maree" potrebbe essere quindi la metafora di un interminabile momento di passaggio vissuto dal poeta, fra la quiete celeste e il movimento incessante dell'acqua; portando così alla luce anche momenti dell'immaginario caro a Giacomo Leopardi, un poeta cui Morante è altrettanto legata.

Nella seconda poesia appare un io lirico, probabilmente lo stesso della poesia precedente, nell'atto di descrivere un certo spazio. La struttura della poesia è di sei strofe: le prime quattro sono quartine in versi liberi, poi segue una strofa di cinque versi e infine un unico verso di chiusura. Il soggetto maschile—afferma di essere "scacciato"—narra con una serie di immagini simboliche e di oscura interpretazione di un posto che va oltre la comune concezione di spazio. Si vedano i versi: "oggi ritento questa frontiera scancellata dai luoghi" e anche "è la patria desertica senza porte né orizzonte." Simultaneamente, si tratta di un luogo che potenzialmente rappresenta la morte, o quanto meno l'atmosfera che si potrebbe esperire nella dimensione raggiunta dopo il trapasso. L'idea di morte è suggerita dai numerosi versi che si intersecano a quelli già citati, creando un ricamo testuale nebuloso e immaginifico:

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.

Nella penultima strofa, il soggetto parla di un luogo "snaturato" che però è obbligatorio attraversare, perché "è legge percorrere il campo," facendo pensare proprio al decadimento fisico tipico degli esseri viventi—"il corpo è cenere"—ovvero alla morte. Nonostante ciò, l'ossimoro con cui inizia tutta la poesia, "All'incontro promesso, necessario e impossibile," si ripete nel finale, con un ossimoro non più fra due aggettivi ma costruito sintatticamente fra un verso e l'intera lirica. Il penultimo verso di tutto il componimento—"ancora vivo"—si pone in contrasto con le immagini proposte fino a quel momento, determinando una sensazione di squilibrio e disagio. Sebbene un'interpretazione in chiave mortifera sia supportata dai numerosi versi citati, è importante considerare anche il significato dell'unico verso scritto in maiuscolo, citazione del poemetto di Arthur Rimbaud *Matinée d'ivresse*: "CELA COMMENÇA PAR QUELQUES DÉGOÛTS."<sup>13</sup> Dato che nel componimento rimbaudiano si raccontano le sensazioni vissute dal poeta in un momento di astrazione mentale alchemica, cioè determinata dai fumi dell'alcol e dell'hascisc, secondo Lucia Dell'Aia la poesia della Morante sarebbe l'inizio di un *iter* d'illuminazione narcotica. In questa chiave di lettura, il luogo raggiunto dal soggetto lirico morantiano sarebbe la rappresentazione di un viaggio mentale stimolato da certe sostanze e delle azioni dell'io dopo l'assunzione delle stesse,

come in effetti paiono suggerire versi quali: “Ho segnato con la croce il punto dell’acqua amara” e “Aiutami aiutami sapore dolce.”

La terza poesia figura come l’inizio di una sezione a sé stante, interna alla *Smania dello scandalo* e comprendente cinque componimenti. La poesia è costituita da sei quartine, chiuse da una sestina finale. Sono tutte di versi liberi e non c’è uno schema di rime, a parte la desinenza *-ali*, che ritorna tre volte ma pare essere casuale. Il protagonista del testo è ancora un “io” lirico che si rivolge a un “tu” non meglio identificato. Sono due esseri oltre la sessualità e la comune civiltà, contrapposti a un imprecisato “loro.” L’“io” e il “tu” si isolano dal resto della società anche per il fatto di essere oltre il concetto di morte, comunemente condiviso dall’umano collegio. Si leggano i versi:

né uomo né donna, un’allegra impubertà senza storia, [. . .]  
 Noi, stati al di qua della morte, siamo inferiori ai mortali,  
 però serviamo al gioco dell’aldilà, che li esalta. [. . .]  
 Così ti perdo, e tu mi perdi, nella pestilenza  
 di questa città. Stravolti nel tempo comune, [. . .]  
 Noi siamo meno che umani, puri  
 dal vizio della morte.

Da rilevare, è la chiara appartenenza dei due individui a una dimensione naturale. All’inizio della lirica il “tu” giunge all’“io” da “nidi vegetali,” mentre nella conclusione il soggetto brama un destino che li riporti in “stanze arboree.” L’afflato per il concetto di natura, da intendere pure come dimensione primitiva, arcaica e barbara, è stato individuato da numerosi studiosi della Morante, sebbene in generale ci si sia concentrati sulla dimensione mitica della natura piuttosto che su un possibile “animale” attaccamento alla terra espresso dalla scrittrice. Carlo Sgorlon, per esempio, ha scritto che Morante “sente ancora la suggestione del mito, [. . .] 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.”<sup>14</sup> La brama per il ritorno alla naturalità, espressa dal soggetto della terza poesia della *Smania dello scandalo*, potrebbe offrire una spiegazione anche dello stesso titolo di tutta la sezione. Si è detto, infatti, che l’“io” e il “tu” contestano i comuni mortali, i quali sono colpevoli della scelta disperata di “Ridomandare la risposta, e negarla in eterno,” citando dalla poesia morantiana. Ermeticamente, Morante parla nei suoi versi di uomini rabbiosi “legati alla ruota,” intenti a imbandire “cene funebri” e nel cui mondo “si alzano le croci e le forche, si raccolgono le tribù.” L’esposizione è poco chiara, ma potrebbe essere intesa come una rappresentazione straniata della società contro cui la scrittrice vuole gridare la propria indignazione. In sostanza, la presente raccolta poetica sarebbe la smania, cioè il desiderio intenso, di portare scandalo fra le istituzioni sentite come restrittive (spesso si è parlato, fra i critici, dell’anarchia di Morante); come pure potrebbe



essere la mania di descrivere lo scandalo, qui nel senso di oscenità, del mondo moderno. Anche in *Pro o contro la bomba atomica* leggiamo: “Allora lo scrittore esce dalla sua stanza, e cammina per quelle strade maledette, cacciato dal traffico e dai rumori, a momenti tentato dall’idea di andare a rinchiudersi in un ospizio di vecchi e finire lì la sua vita.”<sup>15</sup> Tuttavia, nella terza poesia della *Smania*, il soggetto è costretto ad ammettere che “ci scordiamo della nostra nazione festante / e dei giochi prenatali,” forse lamentandosi di aver dimenticato la dimensione barbarica di provenienza e di essersi assuefatto alla società costituita. Walter Siti afferma proprio che “nei personaggi lei [Morante] risolve il paradosso di essere serva del mondo e insieme sua padrona, perché è serva di un mondo che lei stessa crea,” istituendo un parallelo fra la scrittrice e l’io lirico delle sue opere.<sup>16</sup> La quarta poesia sembra l’ovvia continuazione del componimento appena analizzato: lo stesso soggetto lirico racconta di sé stesso e del “tu,” cominciando pure con una congiunzione avversativa: “Ma sempre, chiamati, ritorniamo dentro il miraggio / dove essi ruotano, corrotti dalla droga della morte.” Ordinata in quattro parti, la lirica presenta una quartina, poi un distico, infine cinque strofe di lunghezza diversa scritte in corsivo. Chiude il tutto una citazione dell’opera di Wolfgang Amadeus Mozart *Il flauto magico*. Oltre all’incipit, anche nel resto della poesia si trovano numerosi richiami alla terza lirica: qui come in precedenza si parla di cene, di tribù e di ruote cui l’umanità pare essere attaccata. Si vedano i versi: “Ci sediamo ai loro sordidi banchetti tribali / dove l’angoscia della notte li raduna.” Inoltre riappare il motivo della domanda posta da “loro,” alla quale il soggetto si sente in dovere di dare una risposta. Le strofe in corsivo rappresentano proprio un eloquio diretto a “loro,” che diventa ovviamente un “voi”: essi si sono finora illusi che il tempo trascorresse, in realtà “*Giorno e notte sono un tutt’uno.*” Il mondo in cui vivono è una misera illusione, un’“irrealtà” che ricorda molto quella descritta da Morante nelle sue opere di critica sociale e letteraria: “*L’ignominia di forme che ve lo usurpa / non è che un teatro irrisorio delle vostre morgane.*” La società da cui il soggetto della lirica si vuole distaccare è menzognera e deformante, però gli interlocutori ne sono già assuefatti: “*Il vostro corpo e la mente sono strumenti truccati / per la deformazione e l’impostura.*” Con le parole di Luigina Stefani: “L’uomo si è allontanato dunque 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.”<sup>17</sup> Pare qui particolarmente evidente la polarità fra l’intellettuale—rappresentato dall’io lirico—e la società degli anni Sessanta.

Per quanto riguarda la citazione da Mozart, “LASS DIE GLOCKEN KLINGEN KLINGEN,”<sup>18</sup> la “Nota d’autore” in chiusura del *Mondo salvato dai ragazzini* specifica che la frase deriva da una canzone cantata dal personaggio Papageno. Mozart apparirà nel *Mondo* ancora una volta, nella “Canzone degli EP. e degli I.M. in tre parti;” però nella quarta poesia della *Smania* la citazione sembra solo un semplice omaggio al musicista. Certamente, citando Adele Dei, “la

citazione provoca [. . .] un effetto di intensificazione di senso dato dalla collisione di due mondi, dal sovrapporsi di distacco e identità,”<sup>19</sup> sicché, oltre alla manifestazione di reverenza, la frase di Papageno arricchisce l’esegesi del testo. Si pensi, ad esempio, alle caratteristiche di Papageno stesso, un uomo-uccello dall’aspetto estroso e fanciullesco. La scrittrice si sta appropriando del personaggio mozartiano per rafforzare l’esposizione del proprio soggetto lirico; infatti, per rispondere a loro/voi, l’io lirico si esprime come segue: “E coi nostri archi e flauti, voci ingenue del principio / sempre alla loro domanda ripetiamo la risposta.”

La quinta poesia continua il discorso della precedente, con il verso “Ma, come larve di una popolazione assediata.” Tramite una struttura tradizionale, quattro quartine chiuse da un distico, si prosegue nella descrizione dell’opposizione tra “loro” e la coppia del soggetto lirico, ormai diventata un “noi.” Il mondo abitato dagli altri esseri umani è fatiscente e ingiusto, un mondo in cui la coppia protagonista è percepita diversa, barbara, quasi inferiore: “essi aggrappati alle loro macerie / insultano e smentiscono le nostre voci straniere.” Come nella terza poesia, anche qui si spiega il significato del titolo *La smania dello scandalo*, infatti il “noi” brama di poter parlare della “vendetta puerile” che la folla nemica sta mettendo in atto. Inoltre, è evidente che la scrittrice abbia la smania di raccontare lo scandalo subito da tutti i soggetti sociali che l’io lirico rappresenta. Pare che gli ultimi e i più deboli, chiamati *ragazzini* in questo libro, siano ormai al livello di cavie o saltimbanchi palazzeschi che devono dar spettacolo: “noi due siamo l’estremo paragone del loro scandalo. / Noi dobbiamo giustificare il valore del loro campo / con lo spettacolo della nostra povera agonia.” Per di più, essi convergono nella figura del poeta descritto in *Pro o contro la bomba atomica*. Si veda il passaggio:

È un fatto che, nel sistema organizzato della irrealtà, la presenza dello scrittore (cioè della realtà) è sempre uno scandalo, anche se viene tollerata [. . .]. 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 [. . .] 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.<sup>20</sup>

La poesia si conclude con un’arrendevole quartina onirica. Dopo “E il sogno agisce. Nella convulsione e nel sudore / noi stessi rinneghiamo la nostra testimonianza,” pare che il soggetto lirico rinneghi quanto affermato contro di “loro” e si ritrovi, con il “tu,” “Rotti e dispersi fra i loro cenci mortuari.” I due versi finali non esplicitano le azioni della coppia, ma sono simili alle citazioni di Mozart e Rimbaud sopraccitate, scritte in maiuscolo e graficamente separate dal resto della lirica: “NINNA OH NANNA OH / NINNA NINNA NINNA.” Tuttavia è

evidente che qui non si tratta di una citazione dotta, ma di parole provenienti da una filastrocca infantile. Si evidenzia quindi la volontà della scrittrice di accostare cultura popolare e cultura alta, senza distinzioni.

Il sesto componimento, ordinato su cinque strofe di lunghezza variabile e sempre in versi liberi e sciolti, inizia con un'invocazione: "O ambiguità, provocazione di due voci in una." Il tema ricorrente del decesso—nella prima strofa la parola "morte" è ripetuta quattro volte—di solito relativo solo ai fautori dell'"irrealtà," tocca qui anche il soggetto lirico. La seconda e la terza strofa raccontano dell'interminabile ciclo di morte e vita cui anche l'"io" e il "tu" devono sottostare, ma dal quale loro—al contrario di tutti gli altri esseri umani—sono in grado di rigenerarsi. In fondo, ammette però il soggetto, "Nessuno riconosce i nostri occhi / illesi dalla morte," introducendo in questo modo la parte finale della lirica e sottolineando nuovamente la differenza fra chi sta dalla parte della "realtà" e chi della "irrealtà." Richiamando gli scenari apocalittici di altri poemi del *Mondo*, si afferma qui che "perché la festa solare sia consumata / bisogna che l'ospite arrivi oscuro e spoglio." Morante invoca un nuovo messia—un Cristo per gli anni Sessanta—che *salvi il mondo*. Costui potrà essere un neonato orfano in un ospedale, oppure un povero bambino cresciuto in un campo di lavoro recintato: "Forse è un nome bastardo iscritto in un ospedale. / Oppure un involto di stracci, nascosto in un dormitorio di donne." Dovrà agire alla stregua del soggetto lirico delle poesie precedenti. In altre parole egli sarà solo un buffone per la corte degli esseri umani contro cui Morante si pone: "Dovrà riconoscere la sua diversità come una smorfia / e rendersi, come alla grazia, / al loro vizio comune / invocando la cecità come un perdono." La speranza finale non è però dimenticata, in quanto fra gli ultimi versi si trova la persistente ripetizione della parola *domani*, come a indicare che forse nel futuro il suddetto messia giungerà.

È possibile offrire un'interpretazione di tale figura messianica anche in un senso che non sia quello religioso, in quanto colui che "dovrà innocente recitare una commedia pervertita" può essere inteso pure come il poeta, allo stesso modo di quanto accadeva nella quinta poesia della *Smania dello scandalo*. Nel già citato saggio *Pro o contro*, Morante domanda retoricamente che cosa deve fare uno scrittore se si accorge della rovina in cui sta incorrendo l'umanità, ciecamente occupata nel "ballo rabbioso delle stragi." La risposta è la stessa attività letteraria dell'artista, che in questo senso assurge a vero messia: "lo scrittore si ritroverà ancora una qualche fiducia nella liberazione comune, insieme con la certezza di essere lui stesso, ancora, salvo dal disastro, e capace di resistergli. E in questo caso, non c'è più dubbio, la sua *funzione* di scrittore gli si mostrerà ancora."<sup>21</sup> Il distico finale di questa poesia, scritto in francese e a lettere maiuscole, è nuovamente preso da un componimento di Rimbaud, *Nocturne vulgaire*. Lucia Dell'Aia scrive che "Rimbaud immagina di precipitare nel profondo dell'ombra, che assume le caratteristiche di un bosco nel quale si riconoscono i segni della notte originale," determinando quindi un parallelismo tra l'oscuro antro rimbaudiano e

il mondo pseudo-apocalittico della lirica morantiana.<sup>22</sup> Secondo Dell'Aia, l'uso della citazione del poeta francese da parte di Morante significa che, dopo essere sprofondati nel "bosco delle origini," se ne potrà risalire, salvi e in grado di "SIFFLER POUR L'ORAGE, ET LE SODOMES ET LES SOLYMES."<sup>23</sup> La sezione interna alla *Smania* si chiude con la settima poesia, legata ai componimenti precedenti da tre elementi: il contenuto; la congiunzione avversativa "però" ("Però stavolta una voce materna, gelata e ansante / è accorsa, eco d'un'eco"); infine il sintagma "eco d'un'eco," già usato nell'incipit della terza lirica e sempre riferito a uno sconosciuto essere femminile. La poesia è costituita da due strofe di dodici e tredici versi alle quali si aggiunge, in entrambe, un unico verso finale in maiuscolo. È presente un legame contenutistico poiché questo è un componimento che racconta del misterioso messia del quale già si parlava. Nella prima strofa la voce materna lo implora di non giungere più, in quanto rischierebbe di non essere compreso: "Guarisci dalla memoria. Sciògliti / da ogni altro domani." Nella seconda parte, invece, è presentata la risposta del messia, qui da intendere più probabilmente come *poeta*. In quest'ultimo passaggio risiede il punto di contatto fra i diversi testi della *Smania dello scandalo*: Morante sta riflettendo sulla presenza e funzione dell'artista nella società, e su come sarebbe accolto da essa. La seconda strofa del componimento qui in esame esprime la perseveranza del poeta stesso, il quale decide di non ascoltare la voce materna: "Ma lui si è difeso da questa voce tentante / come da una ladra spettrale." In seguito all'espressione di un doloroso *mea culpa*, tramite i versi "Forse la risposta che loro aspettavano / era più difficile della mia canzone immatura," il poeta si propone di cercare ancora, di lavorare ancora per trovare "le parole dell'oro," ovvero quelle parole che gli permetteranno di farsi comprendere dal mondo. Propria dell'artista immaginato da Morante è la speranza, in altre parole l'utopica idea, che la società futura sarà davvero in grado di accoglierlo. Già nel rispondere a un'inchiesta sul romanzo, Morante scriveva: "il poeta vero sente (anche se non lo sa) che molti dei suoi lettori devono ancora nascere e che la sua realtà è vera per sempre."<sup>24</sup> Quasi per porre una firma autorevole a tale pensiero, la poesia della *Smania* si conclude con una citazione di Rimbaud: "Ô SAISONS, Ô CHÂTEAUX!"<sup>25</sup> Tramite questo verso si chiarirebbe che "immaginare stagioni passate o costruire castelli inventati sembrano essere, per Morante, alla base della ricerca poetica, che si realizza attraverso la scoperta di quelle che ella definisce le *parole dell'oro*."<sup>26</sup> Il poema da cui è tratto il verso è intitolato "Alchimie du verbe," una complessa composizione pubblicata in *Une saison en enfer* e formata da poemi in prosa, quartine e distici. Secondo Paul Claudel, nell'"Alchimie" "Rimbaud ha tentato di farci capire 'il metodo' di questa nuova arte che egli inaugura e che è veramente un'*alchimia*, una specie di trasmutazione, una decantazione spirituale degli elementi di questo mondo."<sup>27</sup> Da un lato c'è quindi la carica innovativa del poeta francese, la sua unicità nel panorama letterario, cui sicuramente Morante s'ispira e da cui è ammaliata; dall'altro lato c'è l'attenzione rimbaudiana per il mondo e

per la spiritualità nascosta dentro di esso, caratteristiche di quel poeta *voyant* che la scrittrice immagina. Come altrove, il poeta morantiano ha le caratteristiche di un giovane, infatti si legge nella *Smania*: “Ha chiesto aiuto, lacerando il lenzuolo marino / che già lo chiudeva per il riposo. / E la sua voce puerile ha gridato: Io li amo!” Si tratta di un personaggio che può fare propria la citazione rimbaudiana, quasi esprimendo con essa un possibile esempio delle “parole dell’oro” che stava inizialmente cercando.

Diversamente da quanto accade di solito, l’unico altro verso isolato della poesia, scritto in lettere maiuscole e posto alla fine della prima strofa, non è indicato nelle “Note d’autore” a fine volume. Tuttavia, “SPEGNITI SPEGNITI CANDELINA” probabilmente è tratto, nell’originale traduzione morantiana, dalla tragedia di William Shakespeare *Macbeth*. All’interno della poesia della *Smania*, il verso ha la funzione di rafforzare il pensiero già espresso dalla voce materna nella prima strofa, ovvero di quietare il fuoco di passione umana e artistica cui sarebbe soggetto il messia-poeta. Il fatto di provenire da una *pièce* shakespeariana, però, permette di notare un’altra caratteristica dell’operazione letteraria di Morante. La scrittrice, infatti, è in grado di assorbire dalle più varieguate fonti elementi puntuali, come frasi o parole o immagini, per poi inserirle nel proprio apparato testuale addobbate di un nuovo significato; senza considerare l’effetto egualitario di tale operazione, che sposa senza difficoltà la tradizione alta con la cultura popolare. Si veda parte della battuta originale di *Macbeth*, da cui pare essere tratto il verso citato. Siamo nella quinta scena del quinto atto e l’uomo ha appena scoperto che la moglie, Lady Macbeth, è stata assassinata. L’invito alla candela a spegnersi è anche qui, come nella poesia della Morante, un invito alla fine del viaggio:

She should have died hereafter;  
There would have been a time for such a word:  
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,  
Creeps in this pretty pace from day to day,  
To the last syllable of recorded time:  
And all our yesterdays, have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle,  
Life’s but a walking shadow, a poor player.<sup>28</sup>

In tutto il *Mondo salvato dai ragazzini*, è importante soprattutto notare la continua presenza di citazioni o rimandi testuali, sia in italiano sia nell’originale straniero. A tal proposito, Gianni Venturi chiosa: “all’esplosione plurilinguistica si associa il recupero di lacerti poetici che ancora labilmente indicano la non perdita fiducia nei valori della poesia.”<sup>29</sup> Dalla sopraccitata battuta di *Macbeth*, per esempio, è ipotizzabile la provenienza di un verso della sesta poesia della *Smania dello scandalo*: “Domani / e domani e domani e domani e domani e.” Inoltre, è di probabile

matrice shakespeariana—precisamente da *Hamlet*—un passaggio della terza poesia. Come nella tragedia il protagonista chiama un gruppo di attori a recitare per la corte di Danimarca, al fine di incolpare pubblicamente Claudio dell'omicidio del vecchio re, così nel testo morantiano il soggetto lirico si vede in quanto attore di fronte a una corte: “E come gli attori zingari / a smascherare l'infamia della reggia usurpata, / noi siamo chiamati nel tempo a recitare il delitto.”

L'ottava poesia, un'unica strofa di diciassette versi seguita da una terzina in maiuscolo, è il variegato accostamento di immagini relative alla fisicità e alla concretezza. I tre versi finali paiono dare senso al resto della lirica: essi provengono da una canzone popolare napoletana e raccontano della nascita di una bella ragazza, fatta di “miele, zucchero e cannella.” La principale strofa della poesia parla dell'infinito ciclo di nascita e morte e come scrive Renzo Paris, “il linguaggio si fa creature, orale, quasi carnale.”<sup>30</sup> Gridi infantili si mescolano a grumi di sangue; “l'alchimia capovolta” fa diventare le nuvole esseri in carne e ossa, quindi mortali; si vedono poi rocce dissolversi e licheni in putrefazione. Infine, nasce un fiore su un estuario. Riassumendo, l'inserzione di un canto folkloristico aggiunge al testo morantiano musicalità, inoltre lo dota di una leggerezza che sarebbe stato difficile raggiungere basandosi solo sulle crude immagini della prima strofa. Si è già parlato della fascinazione di Morante per il popolare, nel senso di primitivo, naturale, e autentico; questa poesia ne è un ulteriore esempio, nel suo porre a voce d'*auctoritas* un verso dialettale.

A proposito di quest'ultimo tema, le tre strofe della nona poesia presentano vari punti di contatto con l'ottavo componimento. In entrambe le liriche ci sono, infatti, la quasi totalità dei temi individuati da Massimo Fusillo come “i nuclei centrali della poetica morantiana: infanzia – sogno – eros – animalità – corpo – idiozia – finzione – metamorfosi – ambiguità – musica – mito,” ovvero “una costellazione di temi che è in continua tensione con la visione conscia e ‘razionale’ del mondo.”<sup>31</sup> Se nell'ottavo componimento si trovano versi quali “Il grumo della ferita lièvita. Il cerchio di ghiaccio / si muta nel calore di un grembo” oppure “fra i coralli brulicanti e il montare delle meduse”; nella nona lirica troviamo un soggetto lirico femminile che regredisce fino all'infanzia o alla prima adolescenza. La prima strofa, in versi liberi, è un elenco di momenti:

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.

La ragazza si prepara a diventare donna in un processo metamorfico che riguarda ovviamente la fisicità: “Per l'ambigua visitazione / il corpo d'amore è pronto.” Nelle seconda strofa si attua poi, simbolicamente e tramite un confuso accostamento di immagini, il percorso del soggetto femminile all'interno di un'atmosfera

cittadina: “E si leverà la preghiera dell’aspettazione / sillabata nelle processioni suburbane.” L’immaginario è tuttavia apocalittico: si parla infatti di pianti, infezioni, e massacri. Si può notare ancora una volta la convergenza tra il concetto di giovinezza e quello di barbarie, nel distico “La barbara piaga virginea mischierà le sue febbri / con le infezioni del quartiere umiliato,” cui segue il verso in dialetto napoletano “Chiagneva sempe ca durmeva sola” (piangeva sempre quando dormiva sola). Il verso deriva dalla canzone popolare “Fenesta ca lucive,” che narra di una ragazza morta per troppo dolore d’amore. All’interno della lirica morantiana, il verso potrebbe descrivere la condizione in cui si sente la ragazza, ma è anche utile per introdurre “I mandolini / saranno massacrati nel grand-guignol fanciullesco / delle rivoluzioni, delle erbe assassine e delle fami.”<sup>32</sup> L’associazione tematica tra la frase in dialetto e i mandolini, legati al verso successivo con un *enjambement*, spinge il lettore a trasportare il contesto musicale napoletano in una dimensione belligerante e confusa. Gli strumenti saranno infatti “massacrati” in un puerile vortice di violenze, rivolte, ed “erbe assassine,” che richiamano qui il tema delle sostanze stupefacenti. Ci si chiede se la scrittrice si stia riferendo allo scenario sociale e politico di quegli anni, in cui vivono giovani spesso in rivolta contro il potere costituito e il mondo adulto. Si palesa qui una delle possibili interpretazioni del *Mondo*: un’opera-manifesto per i giovani protestatari sessantottini, sia italiani che di altre nazionalità. Citando Vittorio Giacopini: “Elsa Morante già dialogava, a modo suo, ovvio, con la Storia. [...] Il ‘siamo tutti coinvolti’ del maggio francese doveva essere, per una come lei, imperativo ovvio e, insieme, già ricatto, ideologia.”<sup>33</sup> Proprio al contesto francese, in cui le proteste fervono già nei primi anni Sessanta, si riferiscono anche alcune poesie di Alba De Céspedes. La lirica *30 Mai 1968*, pubblicata nel volume *Chansons des filles de mai*, presenta versi dedicati ai giovani in rivolta e in essa si parla di notti piene di armi e stelle, dell’immaginazione infantile, di scontri con ferro e acciaio. Esattamente nello stesso modo Morante conclude la lirica qui in esame, con l’immagine di una stella in forma di aquilone. La tendenza delle due scrittrici pare essere quella di accentuare la carica immaginifica dei giovani, al di là delle loro proteste sociali. Nella poesia di De Céspedes i ragazzi possiedono le “rose dell’immaginazione”; in quella di Morante per i giovani “[a]nche le gale piratesche della prostituzione / saranno domeniche puerili.” In sostanza, i giovani trasfigurano il mondo tramite la propria immaginazione e sono per le scrittrici sempre le vittime di una società che li opprime. La nona lirica della *Smania* è una vera ode a questi ragazzini, come mostra un verso dell’ultima strofa, in cui si pone il celebre saltimbanco di Aldo Palazzeschi in una dimensione sociale e religiosa: “O adolescenti, buffoni di Dio!”

La decima poesia è una visione. Si tratta del componimento più lungo e complesso di tutta *La smania dello scandalo* e in esso convergono molte delle immagini evidenziate nelle altre liriche, così come ci sono rimandi testuali. Il testo è ordinato in sette strofe di lunghezza variabile, dai cinque ai sedici versi. Morante sceglie di usare la sua poesia più narrativa, con versi liberi e una voce

narrante in terza persona che racconta di una protagonista femminile. L'incipit "E il povero lettuccio delle venti lire / è diventato un'isola che si sveglia" spinge a pensare a una descrizione onirica, in cui "Lei può uscire sola: tanto, è invisibile." Nonostante ciò, le descrizioni allucinate nelle strofe finali, dove appare un "sole narcotico" e il nome stesso della sezione in cui è contenuta *La smania*—ossia *La commedia chimica*—potrebbero alludere a una visione drogata. Comunque sia, il percorso della ragazza inizia con una parodia dell'episodio biblico dell'Annunciazione: al posto dell'arcangelo Gabriele, messaggero divino per Maria, nella prima strofa di questa poesia leggiamo di un "piccolo arcangelo camuso," la cui confidenza è "una profezia che non significa niente." Nel seguito la matrice biblica è mantenuta, con un'altra attualizzazione di un episodio evangelico. Infatti, i versi "E con i suoi piedi alati lei s'incammina / sopra la palude ribollente senza sfiorarla" ricordano vagamente la camminata di Gesù Cristo sopra le acque. La protagonista è però improvvisamente circondata da un totalizzante e rigoglioso mondo naturale, che pare nascere intorno a lei: s'innalzano torri di lava e nascono eucalipti, "finché in una eruzione assordante di stelle / si accende il giorno estivo." In quanto attenta lettrice della Bibbia, Morante propone poi, nella parte centrale della poesia, la nascita degli animali, sebbene essi non sembrano animali conosciuti, piuttosto mitologiche creature tra la pianta e la bestia. Si vedano i versi: "Le gemme dei tronchi aprono le palpebre / stupite dal sonno sui loro occhi screziati" e anche "Sopra di lei le foglie bislunghe dell'eucalipto / si spiegano in altri piccoli corpi alati." La lirica si conclude con la rappresentazione della nascita più celebre, quella degli esseri umani nella *Genesis*: la protagonista incontra il primo uomo, Adamo, descritto tramite il triplice asindeto "fresco assolato ridente." Dell'Aia è del parere che tutta la poesia sia la rappresentazione dell'infanzia del mondo poiché non solo l'unico verso in maiuscolo—"LE BESTIE D'UNA ELEGANZA FAVOLOSA"—è la traduzione di un verso della poesia di Rimbaud *Enfance* (infanzia); ma il racconto della nascita di un fanciullo divino alluderebbe anche alla nascita dell'universo tutto, che è effettivamente rappresentato nella lirica. Infine, secondo Dell'Aia, "con la nascita del 'ragazzo Adamo', del fanciullo divino, [Morante] dà avvio ai successivi racconti dei ragazzini, sviluppati nella terza sezione."<sup>34</sup> In altre parole *La smania dello scandalo* sarebbe una preparazione tematica alle poesie della sezione successiva del *Mondo salvato dai ragazzini*, attraversata da ragazzini tanto festanti quanto la protagonista di questa lirica.

L'undicesima e ultima poesia è costituita da soli sette versi divisi in due strofe. La prima è un'ulteriore ode alla natura lussureggiante, con i versi "E le frutta raccolte dalle nuvole esperidi / saranno bevute sulla terrazza nella vicinanza della sera;" la seconda è una lunga citazione di *Royauté* di Rimbaud, dalla raccolta *Illuminations*. *La smania* sembra quindi concludersi con note di speranza: la memoria del testo rimbaudiano, in cui si narra la breve storia di una coppia che avvera il proprio desiderio di essere re e regina, si accompagna ai versi morantiani "quando la pace d'esser nati si celebra / come dopo una vittoria." Tutto fa



pensare che ci sia un “finale ritrovamento del bene perduto in un universo esoticamente lussureggiante e pullulante di vita nascente, mitica prefigurazione del regno della libertà che dovrà succedere a quello della necessità,” con le parole di Luigina Stefani.<sup>35</sup> Tuttavia, l’originale racconto di Rimbaud ha i toni amari della parodia, in quanto i due protagonisti sono descritti come un uomo e una donna tanto superbi da urlare sulla pubblica piazza, al fine di ottenere un regno su cui governare per solamente una mattina. Accanto a ciò, non si può dimenticare che la natura nascente di questa breve poesia continua il tema già sviluppato nella lirica precedente, dove però non è mai chiaro se si tratti di una visione onirica o di una viaggio causato dai narcotici.

### CONCLUSIONE

Si può affermare che tutte le poesie della *Smania dello scandalo* siano l’espressione di una visionarietà più utopica che realizzabile; in altre parole, un’ode ai ragazzini che devono sopravvivere in un mondo di stragi e smaniare affinché lo scandalo che li circonda venga alla luce. Il testo poetico appare particolarmente ricco in forza della molteplice caratterizzazione dei protagonisti: essi rappresentano gli studenti in rivolta alla fine degli anni Sessanta e al contempo permettono alla scrittrice di parlare della figura dell’artista nella società contemporanea. Pare quindi che Morante riesca a unire la programmaticità dell’espressione ideologica alla sensibilità del fare poetico. *Il mondo salvato dai ragazzini* è un’opera estremamente letteraria e stilisticamente densa da un lato, ideologicamente esplicita e sovversiva dall’altro. Questo è perfettamente in linea con la funzione che, per Morante, non deve avere un’opera poetica: la poesia non può solo “accontentarsi della propria ‘bellezza’, fosse solo un arabesco elegante tracciato su una carta;”<sup>36</sup> piuttosto la poesia—quindi il poeta—deve porre domande alla coscienza degli esseri umani, poiché il suo scopo principale è *parlare della vita*.

### NOTE

1. Cesare De Michelis, Premessa a *Studi novecenteschi*, 47 (1994): 9. I numeri 47 e 48 sono dedicati a Elsa Morante, in occasione del ventennale dall’uscita della *Storia* (1974).

2. Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* (Torino: Einaudi, 2012), retrocopertina. Si cita sempre da questa edizione.

3. Enrico Testa, Introduzione a *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Torino: Einaudi, 2005), V.

4. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* (Torino: Einaudi, 1998), 6.

5. Enrico Palandri, “Notazioni in margine a *Pro o contro la bomba atomica*,” *Studi novecenteschi*, 48 (1994): 80.

6. Pier Paolo Pasolini, "Fare e pensare," in *Il caos* (Roma: Editori Riuniti, 1999), 187-188. Nel volume sono raccolti tutti gli interventi pubblicati da Pasolini tra il 1968 e il 1970 su *Tempo*.

7. Pasolini, "Il risveglio dei giovani," in *Le belle bandiere* (Roma: Editori riuniti, 1977), 33. Il volume presenta le lettere dei lettori a Pasolini con le relative risposte, pubblicate su *Vie Nuove* tra il 1960 e il 1965.

8. Palandri, 88.

9. Morante, "Sul romanzo," in *Elsa Morante. Opere. II*, ed. Cesare Garboli e Carlo Cecchi (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1988), 1515. L'intervento, pubblicato inizialmente su *Nuovi Argomenti* nel 1959, presenta l'opinione di Morante relativamente a un'inchiesta promossa dalla rivista a proposito della situazione del romanzo in Italia.

10. Morante, "Pro o contro la bomba atomica," in *Elsa Morante. Opere. II*, 1552.

11. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, 77.

12. Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia, Il mondo salvato dai ragazzini* (Roma: Carocci, 2003), 10.

13. "It began with a certain disgust." Traduzione di Paul Schimdt, che traduce con *Drunken Morning* il titolo della poesia rimbaudiana.

14. Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante* (Milano: Mursia, 1972), 24.

15. Morante, "Pro o contro la bomba atomica," 1552.

16. Walter Siti, "Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini," *Studi novecenteschi*, 48 (1994): 140.

17. Luigina Stefani, "Ritratti critici di contemporanei. Elsa Morante," *Belfagor*, 3 (1971): 306.

18. "Fa risuonare i campanelli." Traduzione offerta da [www.scuoladariovettori.org](http://www.scuoladariovettori.org).

19. Adele Dei, "L'allusione rovesciata: note sulla citazione in poesia," in *Il libro invisibile. Forme della citazione del Novecento, Atti del convegno di studi. Firenze 25-26 ottobre 2001*, ed. Adele Dei e Rita Guerricchio (Firenze: Bulzoni Editore, 2008), 107.

20. Morante, "Pro o contro la bomba atomica," 1549.

21. *Ibid.*, 1545.

22. Lucia Dell'Aia, "La presenza di Rimbaud nel *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante," in *Gli Scrittori d'Italia. XI Congresso Nazionale dell'ADI* (Grottamare: Gradius, 2008), 4.

23. "Will they siffle for the storm, and the Sodoms and the Solymas." Nuovamente traduzione di Schmidt, che intitola la poesia *Common Nocturne*.

24. Morante, "Sul romanzo," 1510.

25. "O stagioni, o fortezze!" Traduzione di Pierre Lepori, che intitola la poesia *Alchimia del verbo* e l'intero volume *Una stagione all'inferno*.

26. Dell'Aia, "La presenza di Rimbaud nel *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante," 5-6.

27. "Rimbaud a essayé de nous faire comprendre 'la méthode' de cet art nouveau qu'il inaugure et qui est vraiment une *alchimie*, une espèce de transmutation, une

décantation spirituelle des éléments de ce monde.” Paul Claudel, Prefazione a Arthur Rimbaud, *Poésies complètes* (Parigi: Éditions Gallimard, 1960), 7.

28. William Shakespeare, *Macbeth* (London: Penguin Books, 1994), 101.

29. Gianni Venturi, “Elsa Morante,” *Il Castoro*, 130 (1977): 98.

30. Renzo Paris, “La guardiana della notte,” in *Cahiers Elsa Morante*, ed. Jean-Noël Schifano e Tunja Notarbartolo (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993), 36.

31. Massimo Fusillo, “La barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini,” *Studi novecenteschi*, 48 (1994): 99.

32. La parola ‘grand-guignol’ deriva probabilmente dal teatro di Parigi *Le Théâtre du Grand-Guignol*, aperto dal 1897 al 1963 e in cui di solito venivano rappresentati spettacoli macabri e violenti.

33. Vittorio Giacomini, “Non lasciatevi mai amputare. Elsa Morante e il ’68,” *Lo Straniero*, 148 (2012): 100.

34. Dell’Aia, “La presenza di Rimbaud nel *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante,” 8.

35. Stefani, “Ritratti critici di contemporanei. Elsa Morante,” 306.

36. Morante, Nota introduttiva alla *Storia*, in *Elsa Morante. Opere. I*, ed. Cesare Garboli e Carlo Cecchi (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1988), LXXXV.