

PER UN NUOVO CANONE DEL NOVECENTO
LETTERARIO ITALIANO

II

LE POETESSE

Atti del Convegno internazionale
del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti
«Studi delle donne nella letteratura italiana»
15-16 dicembre 2022

a cura di

Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni,
Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio



AdI Editore

PER UN NUOVO CANONE DEL NOVECENTO
LETTERARIO ITALIANO

II

LE POETESSE

Atti del Convegno internazionale
del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti
«Studi delle donne nella letteratura italiana»
15-16 dicembre 2022

a cura di

Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni,
Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio

AdI Editore

ISBN
9788894743401
10.978.88947434/01

Copyright Adi Editore 2024

Ogni saggio contenuto in questo volume è stato sottoposto alla valutazione di due revisori anonimi.

INDICE

<i>Premessa</i>	5
SILVIA TATTI <i>Saluti</i>	7
Saggi	
AGNESE AMADURI <i>I «versi scapigliati e monelli» di Annie Vivanti: la raccolta Lirica</i>	11
MONICA BIASIOLO <i>Ada Negri dopo Ada Negri. Note di lettura su Fatalità</i>	21
ELENA SANTAGATA <i>Le Seduzioni di Amalia Guglielminetti come canzoniere d'amore femminile</i>	33
MARIA DI MARO <i>I serpenti di Medusa: un ritratto lirico di Amalia Guglielminetti</i>	43
DARIO GALASSINI <i>«Poetessa isolata»? Per riposizionare Parole di Antonia Pozzi nel canone del Novecento</i>	57
VALERIA PUCCINI <i>«Io, ostinata fiamma, / brucio brucio brucio»: la scrittura poetica di Paola Masino</i>	69
OTTAVIA CASAGRANDE <i>«O voi che avete ascoltato queste canzoni». Strategie della costruzione macrotestuale nel Mondo salvato dai ragazzini di Morante</i>	77
ELENA NICCOLAI <i>La rappresentazione del conflitto in Variazioni belliche di Amelia Rosselli</i>	87
SILVIA MONDARDINI <i>Il sonno di Amelia Rosselli: Sleep, il libro inglese 'segreto'</i>	101
ELISA GAMBARO <i>Da La presenza di Orfeo a Tu sei Pietro: l'apprendistato poetico di Alda Merini</i>	115
MAURO DISTEFANO <i>«Tra le rovine del mio essere»: la 'vita scritta' di Piera Oppezzo nella raccolta Esercizi d'addio</i>	123
GIANNI ANTONIO PALUMBO <i>Angosce esistenziali e logica dello specchio: Berretto rosso e la poesia di Fernanda Romagnoli</i>	131

BENEDETTA ALDINUCCI, GIUSEPPE MARRANI <i>Margherita Guidacci, la «non-fortuna critica» e il posto di Neurosuite nel canone del Novecento letterario italiano</i>	141
ELENA ARNONE <i>Su Giovane è il tempo: interazioni e sviluppi in Lalla Romano poetessa</i>	149
ILARIA ROSSINI <i>«La parola è un tremendo pericolo». La poesia di Cristina Campo</i>	159
DALILA COLUCCI <i>Da Poema & Oggetto a Singsong for New Year's Adam & Eve: soggettività intermediale al femminile in Giulia Niccolai</i>	167
JORDI VALENTINI <i>Animalità e anti-poesia in Fendenti fonici di Jolanda Insana</i>	177
ELEONORA RIMOLO <i>«Trafittura e ragione» in Verso la mente di Nadia Campana</i>	189
CATERINA CONTI <i>Il mio paese la è notte: l'impulso espressivo di Anna Maria Ortese nella sua produzione letteraria</i>	197
ANTONIO R. DANIELE <i>Da Medicamenta in su. Il verso è sarcasmo o non è: Patrizia Valduga, la carne e un bilancio aperto</i>	207
EMANUELA NANNI <i>L'arguzia combinatoria della poesia di Milli Graffi, poetessa sottotraccia. Una lettura della raccolta L'amore meccanico</i>	215
MARA BOCCACCIO <i>Oltre l'occasione: rileggere nordiche per definire la poetica di Elena Salibra</i>	229
MONICA VENTURINI <i>Datura di Patrizia Cavalli. Nuove identità plurali</i>	241
Tavola rotonda	
ELISA DONZELLI <i>«Donne in poesia». Il canone del silenzio</i>	251
SONIA GENTILI <i>Eccentricità e tradizione poetica: Amelia Rosselli, Fabrizia Ramondino, Fernanda Romagnoli</i>	259
DANIELE M. PEGORARI <i>Le donne e la visione periferica</i>	275

Premessa

Sono qui raccolti gli atti del Convegno internazionale *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le poetesse*, svoltosi sulla piattaforma online dell'AdI-Associazione degli Italianisti il 15 e il 16 dicembre 2022 a cura del Gruppo di ricerca «Studi delle donne nella letteratura italiana». Questo Convegno segue quello del 2021 incentrato sulla narrativa a firma femminile (ora in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, vol. I, *Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana», 15-16 dicembre 2021, a cura di B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli, S. Valerio, Roma, AdI Editore, 2023) ed è stato seguito da un terzo incontro, nel 2023, dedicato al teatro: tre tappe, queste, di un percorso di ricerca attraverso il quale si è inteso promuovere la pratica di una storiografia letteraria inclusiva della produzione delle donne, contribuendo così alla costituzione di un canone letterario rinnovato, aperto alle autrici e alle loro opere.

Beatrice Alfonzetti
Annalisa Andreoni
Chiara Tognarelli
Sebastiano Valerio

OTTAVIA CASAGRANDE
Scuola Normale Superiore di Pisa

«O voi che avete ascoltato queste canzoni».

Strategie della costruzione macrotestuale nel Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante

A partire dallo studio dei due testi conclusivi del Mondo salvato dai ragazzini e delle loro elaborazioni, si cerca di dare una chiave di lettura 'macrostrutturale' (ma non solo) del libro più eterogeneo di Elsa Morante. Analizzando la letterarietà degli strumenti messi in campo, si cerca di mostrare in che modo l'autrice abbia giocato e rivoluzionato, a suo modo, la tradizione petrarchesca e poi novecentesca del 'libro di poesia'.

La poesia di Elsa Morante è stata troppo spesso trascurata o messa in secondo piano rispetto alla produzione romanzesca dell'autrice: per questo motivo, la mancanza di studi che ne rilevassero fonti, caratteristiche peculiari e strutture ha lasciato *Alibi* e *Il mondo salvato dai ragazzini* 'fuori dal canone' e ha causato un mancato riconoscimento della loro letterarietà. Lo stesso Carmello, che ha dedicato una monografia alla *Poesia di Elsa Morante*, ha scritto che

a differenza dei romanzi e dei racconti, **l'opera poetica di Morante pare essere priva di una genealogia**, di un'origine, sembra scaturire da una fonte personale, nascosta, indifferente al tempo in cui è stata scritta, e per questo non collocabile in un quadro di riferimento. **I versi di Morante non occupano alcuno spazio nella regione della poesia italiana del Novecento, rimangono ostinatamente fuori canone.**¹

Mentre l'opera narrativa [...] richiede un impegno che non può evitare il confronto diretto con la letterarietà, di cui inevitabilmente devono esser fatte le campiture che sorreggono l'edificio del romanzo, **la poesia si presenta a Morante come il luogo in cui la navigazione può essere affrontata fuori schema, senza mappa né sestante.**²

Quando *Il mondo salvato dai ragazzini* venne pubblicato, nel maggio del 1968, infatti, non ricevette molta attenzione da parte della critica, o quantomeno «non se ne comprese appieno l'ampiezza, la novità», ed esso «diventò dunque, volendolo essere, una voce nel deserto ma che si rivolgeva a lettori specifici». ³ L'opera è, in effetti, difficile nel suo essere densa e composita, e tutta la «carica provocatoria»⁴ del libro risiede nella sua eterogeneità. Nel *Mondo salvato* sono inclusi materiali molto diversi tra loro e l'intenzione generale che guida lo sviluppo del libro sembra essere quella di «saggiare ogni forma di stile, ogni asse comunicativo che non siano direttamente romanzeschi, sperimentando in questo i limiti di resistenza del linguaggio codificato nei vari 'generi'». ⁵ In questo stesso contesto si iscrive l'assenza di riconoscimento dei modelli profondamente letterari che Morante conosceva, proponeva e rielaborava in modo originale. La scia di questo 'disinteresse' critico si è protratta a lungo e ha gettato sulle opere poetiche dell'autrice un'ombra di non-letterarietà che ancora pesa su questi testi, anche e soprattutto a livello critico.

¹ M. CARMELLO, *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*, Roma, Carocci, 2018, 10-11 (mio il grassetto).

² Ivi, 16 (mio il grassetto).

³ G. FOFI, *Prefazione*, in E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2012, V-XI: V.

⁴ G. ROSA, *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013, 99.

⁵ *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di M. Cucchi-S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 2011, 737.

In questo contributo, vorrei mettere in luce la struttura profonda che regola *Il mondo salvato dai ragazzini* e, attraverso lo studio dei due testi conclusivi e delle loro testimonianze manoscritte, rilevare il significato che il finale dà – anche e soprattutto attraverso questa rielaborazione raffinata della tradizione del macrotesto poetico – all'intero libro.

Lo studio ha origine nell'analisi di alcune carte manoscritte relative alla *Canzone finale della stella gialla* e al *Congedo*, conservate al fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma,⁶ per poi osservare da una prospettiva più generale l'intero libro. Ho scelto questi due testi – oltre che per la loro tarda composizione, il cui senso si analizzerà – perché permettono di guardare al *Mondo salvato* da una prospettiva diversa: la *Carlottina*, infatti, introduce nel *Mondo salvato* la Storia del Novecento e la riscrive, mentre il *Congedo* porta alla luce gli elementi strutturali fondamentali che Morante usa nell'organizzazione del proprio macrotesto.

È necessario partire da una breve descrizione dell'oggetto strutturale che è il *Mondo salvato*. L'opera si apre su *Addio*, un epicedio per la morte di Bill Morrow, nella forma di un poema scritto in prima persona e ancora vicino alla tradizione lirica; continua con *La Commedia chimica*, una sezione che accoglie al suo interno due componimenti legati al tema rimbaudiano dell'*ivresse*, un testo teatrale e una serie di poesie in qualche modo 'ordinate', compatte e formalmente omogenee. La parte finale, dal titolo *Canzoni popolari*, è infine dominata dallo sperimentalismo di forme e stile: la sezione è divisa a sua volta in due parti, ossia *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* e *Il mondo salvato dai ragazzini*, che si conclude con la *Canzone finale della stella gialla*. Il libro è chiuso infine da un congedo, che si osserverà da vicino.

In questo contesto, anche lo stile «orchestrato su cadenze diversissime e toni stridenti»⁷ concorre a esprimere la novità di questo testo, estraneo almeno a prima vista a qualsiasi canone (è lo stesso Pasolini a recensirlo scrivendo che «esso è letterariamente qualcosa di irriconoscibile: non c'è nulla nella tradizione, anche recente, che gli somigli o che esso ricordi»).⁸ Per tutti questi motivi, Luigina Stefani già nel 1971 lo descriveva come un «anticanzoniere»:

Il mondo è [...] tutto fuorché un canzoniere: nessuna unità stilistica: esiste una netta frattura fra la prima sezione del libro (*Addio, La mia bella cartolina dal Paradiso, La sera domenicale, La serata a Colono, La smania dello scandalo*) quasi completamente trascurata dai recensori forse perché costituita da poemi i quali presentano non lievi difficoltà esegetiche a causa del linguaggio costantemente metaforico che rende ardua e improbabile un'organizzazione discorsiva non

⁶ Elsa Morante lasciò in eredità a Carlo Cecchi, Daniele Morante, Tonino Ricchezza e Lucia Mansi i manoscritti delle proprie opere, con l'indicazione che venissero donati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Nel 1989, le carte vennero trasferite alla biblioteca di Castro Pretorio, dove sono conservate presso il Dipartimento manoscritti e rari nel fondo Vittorio Emanuele; per quanto riguarda i manoscritti relativi al *Mondo salvato dai ragazzini*, si faccia riferimento alla segnatura generale Vittorio Emanuele 1622. Sul fondo Morante alla BNC e sulla sua storia, si vedano *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, numero monografico di «BVE Quaderni», 3 (1995), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II (che contiene, fra le altre cose, M.M. BRECCIA FRATADOCCHI, *Le carte di Elsa Morante: criteri di schedatura*, alle pp. 13-18); *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Catalogo della mostra (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile – 3 giugno 2006), a cura di G. Zagra-S. Buttò, Roma, Colombo, 2006; *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012; G. ZAGRA, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019.

⁷ ROSA, *Elsa Morante...*, 99.

⁸ P.P. PASOLINI, *Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1981, 33-34.

solo articolata, ma anche umilmente puntuale; e l'ultima (*Canzoni popolari*) con un dettato di comunicazione, più diretta e immediata, dei contenuti.⁹

La «frattura» denunciata da Stefani, come già rilevato, è innegabile e senza dubbio *Il mondo salvato* non risponde ai criteri di coesione indicati come discriminanti per la definizione di un «libro di poesia» novecentesco.¹⁰ Ma si possono fare ulteriori considerazioni sulla costruzione macrotestuale del libro e sui riflessi che questa ha sul messaggio del testo, considerando le dichiarazioni dell'autrice e i due testi in questione. Per il risvolto della sovraccoperta della prima edizione del libro, Elsa Morante scrisse le seguenti righe:

A chi voglia a ogni costo sapere a quale “genere letterario” appartenga il presente libro, non si può che rispondere 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 contemporanei viene abitualmente rimosso).

Ecc. ecc. ecc.

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.¹¹

Morante gioca qui con diverse e molteplici definizioni per il suo libro e in qualche modo ne riconosce l'eterogeneità; «al di là dei generi e degli stili, dei “pretesti” [...], delle forme e delle poetiche»,¹² però, inserisce dei termini fondamentali della sua riflessione estetica (su tutti, «romanzo») che configurano *Il mondo salvato* come un 'libro di poesia' in senso novecentesco da considerare nella sua interezza e nelle sue dinamiche interne. Va ricordato a questo proposito che, secondo Morante, «romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore [...] dà intera una propria immagine dell'universo reale»¹³ e per questo motivo sono considerati romanzi anche il *Canzoniere* di Petrarca o i *Sonetti* di Shakespeare. Le sue dichiarazioni, dunque, spingono a guardare al *Mondo salvato* come a un libro, un percorso, una narrazione che va osservata nella sua interezza.

Ma quando e come nasce questa idea del libro? Le carte manoscritte rivelano in realtà che un simile progetto ha una genesi molto tarda.

⁹ L. STEFANI, *Elsa Morante*, «Belfagor», 3 (1971), 290-308, 302; l'opinione è ripresa e sostenuta da G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, il Saggiatore, 1995, 181.

¹⁰ Si fa ovviamente riferimento agli studi fondamentali di Enrico Testa e Niccolò Scaffai: E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il melangolo, 1982; N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

¹¹ Ora il brano è riportato in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, 681 (corsivi d'autore).

¹² Ivi, 604.

¹³ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di C. Cecchi-G. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, 1455-1573: 1498.

Se infatti Morante generalmente lavora alle sue poesie in carte sciolte, sistema i testi nei quaderni manoscritti e li riordina, a uno stadio avanzato, in carte dattiloscritte,¹⁴ *La canzone della stella gialla* e il *Congedo*, che nasce inizialmente come parte della stessa *Canzone*,¹⁵ non seguono questo iter. Essi infatti compaiono tra i documenti dell'elaborazione del libro solo una volta che tutti gli altri testi sono stati composti e ordinati e sostanzialmente il *Mondo salvato* è già un 'oggetto-libro'. Una serie di indizi contenuti appunto nelle testimonianze genetiche dell'opera, che in questo momento non è possibile ripercorrere per intero,¹⁶ fanno pensare che questi due testi nascano nel giugno del 1967, quando Morante dichiara sostanzialmente di aver finito di scrivere il libro.

Dunque, nel momento in cui la stesura dei testi si è conclusa, Morante pensa a come confezionare l'oggetto finale e in questo contesto nascono *La canzone della stella gialla* e il *Congedo*, che indicano un percorso di lettura unitaria del libro intero.

La canzone della stella gialla presenta innanzitutto la figura di una 'ragazzina', Carlotta, figura sorella dei personaggi dell'ultima sezione che propongono un'utopia salvifica e che raccontano gli eventi come in un passato mitico, in cui si sono incarnati ma da cui sono lontani. Carlotta si scontra con la Storia nella Berlino del Ventesimo secolo e osserva l'emanazione delle leggi razziali, periodo che in una stesura manoscritta della prima parte del testo viene indicato come risalente a «migliaia di anni fa, giù nell'era preistorica»:¹⁷ questa indicazione colloca già il testo in un futuro felice, *salvato dai ragazzini*, che Morante immagina e propone nel suo libro di poesia anarchico.

L'intenzione dell'autrice sembra essere quella di collocare i 'ragazzini' in una dimensione utopica-mitica e di fare di essi dei personaggi archetipici. A questo si aggiunge [che] la connotazione dei personaggi di quest'ultima sezione [è] basata su una teoria della reincarnazione che permea tutto il *Mondo salvato* e che Morante era arrivata ad elaborare grazie all'ispirazione data da un viaggio in India a inizio anni Sessanta¹⁸ e alle approfondite letture dell'epoca, che si possono ricostruire anche grazie alla sua biblioteca conservata alla Nazionale di Roma.¹⁹

¹⁴ Su questo procedimento compositivo, si rimanda soprattutto a M. FIORILLA, *Tra le carte del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante: per la genesi di Addio*, in *La filologia dei testi d'autore*, a cura di S. Brambilla-M. Fiorilla, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, 243-268.

¹⁵ A questo proposito, si veda la nota 35 (*infra*).

¹⁶ I due testi, innanzitutto, non compaiono in nessuno dei quaderni preparatori (che corrispondono alla prima fase di elaborazione dei testi del *Mondo salvato dai ragazzini*) e fino all'elaborazione di questi due componimenti, in 22 carte manoscritte e poi direttamente in dattiloscritto, la posizione di chiusura sembrava dover essere occupata – secondo gli appunti che si trovano nei quaderni – dalla *Canzone clandestina della Grande Opera*, come testo autonomo rispetto alla *Canzone di Giuda e dello sposalizio*. Si aggiunga per ora solo il fatto che la cartella contenente i materiali delle liriche in questione è immediatamente successiva alla cartella dove si trovano le prove per le note di copertina del libro.

¹⁷ Biblioteca Nazionale Centrale, Vittorio Emanuele 1622/Cartella V.5, carta 18r.

¹⁸ Sul viaggio di Elsa Morante, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini in India nel 1961, si vedano R. DEDOLA, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, 55-105; A. BORGHESI, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, 49.

¹⁹ Negli anni di composizione del *Mondo salvato*, è stato rilevato che l'autrice «è già profondamente immersa nei testi orientali» (L. DESIDERI, *I libri di Elsa*, in *Le stanze di Elsa...*, 77-85: 82; ma si vedano anche S. SGAVICCHIA, *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della Storia*, in *La Storia di Elsa Morante*, a cura di Ead., Pisa, ETS, 2012, 99-122: 118; R. DEDOLA, *Un leone con la pelliccia d'oro: Elsa Morante e l'India*, in «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di E. Cardinale-G. Zagra, «Quaderni della biblioteca nazionale centrale di Roma», 17 (2013), 203-216; e A. BORGHESI, *Una storia invisibile...*, 11-66), a cui arriva anche attraverso la mediazione di Simone Weil (SGAVICCHIA, *Fonti storiche...*, 118; BORGHESI, *Una storia invisibile...*, 50. Nello specifico, consultando la biblioteca di Elsa Morante conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, si possono trovare i *Veda*, antichi libri sacri dell'induismo; la *Bhagavadgītā*, altro testo sacro dell'induismo; i *Centomila canti di Milarepa*, testo *summa* di un

Di fatto la *Canzone* poi si concentra sull'atto di «disubbidienza / straordinaria» messo in atto da Carlotta e dagli altri ragazzini:²⁰ Carlotta, pur ariana, inizia a indossare la stella gialla dei giudei ed è imitata da una serie di altri ragazzini, che con la loro allegria confondono le forze di polizia e fermano la strage storica, spaventando persino il dittatore e i collaboratori Goering e Goebbels, fino a che non si aggiungono a questa 'festa' anche numerose schiere angeliche. In conclusione, un «cherubino cinese»²¹ annuncia ai tre capi nazisti:

Perché fate quelle smorfie da matti?
Noi siamo qua soltanto per annunciarvi
che la vostra guerra
è finita
prima ancora dell'inizio.
Ma non dovete prendervela troppo.
Un giorno, invero assai lontano per voi (ma per noi no)
voi pure, poveri diavoli assassini e magnacci
dovrete inevitabilmente
ritornare
al Paradiso.
E là noi quel giorno vi spiegheremo perché
la vostra guerra
pure quella
comunque vi andasse, vittoriosa o persa, e per quanto lugubre, oscena e feroce vi riuscisse
ALLA FINE
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON POTEVA ESSERE STATA MAI, PURE QUELLA,
NIENT'ALTRO CHE
UN GIOCO.²²

La chiusa in qualche modo riassume e recupera elementi fondamentali dell'intero libro (come si è già visto per certe direttrici di fondo riprese nella Carlottina in generale), come è tipico dei dispositivi di fine nei libri di poesia in qualche modo canonici e canonizzati.

Soprattutto il ritornello conclusivo, infatti, torna dopo altre apparizioni in forme simili nella sezione delle *Canzoni popolari*, nelle quali viene pronunciato da:

- Cristo;²³
- La Mutria: un puro che aiuta Gesù Cristo a portare la croce e inveisce contro gli «squadrismi» e si ribella dunque al Potere;²⁴
- un neonato, che appartiene al novero degli 'innocenti' perché non ancora contaminato dalle dinamiche della vita adulta e del Potere, che muore e che consola la madre per la propria stessa morte con questo ritornello nella *Canzone clandestina della Grande Opera* – momento di più alto sperimentalismo all'interno del libro;²⁵

certo buddhismo, e due biografie dello stesso Milarepa, maestro tibetano; una vita di Gandhi; le *Trois Upanishad* del mistico indiano Shri Aurobindo. In diversi luoghi del *Mondo salvato* – come segnalato da Borghesi, Dedola e Sgavicchia negli studi citati – compaiono citazioni da questi testi.

²⁰ L'espressione è di Carlotta stessa: cfr. E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2012, 239.

²¹ Ivi, 243.

²² *Ibidem*.

²³ Si tratta del finale della *Canzone della forza*, testo di apertura di questa sezione: MORANTE, *Il mondo salvato...*, 165.

²⁴ In questo caso, il ritornello si trova al centro della *Canzone di Giuda e dello sposalizio*, ivi, 171.

²⁵ Ivi, 213.

- una ragazzina, che fa la sua apparizione in un clima onirico nella *Canzone della forca*;²⁶
- e appunto l'angelo appartenente alla schiera di «Angeli, Arcangeli e Principati, / Potestà, Virtù e Dominazioni, / Troni, Cherubini e Serafini».²⁷

Tutte queste figure appartengono all'universo morantiano dell'innocenza, a una dimensione paradisiaca, e lo statuto particolare di questi personaggi garantisce l'affidabilità e la verità del contenuto del ritornello: si ricordi a questo proposito la citazione evangelica da Luca in esergo alla *Storia*, «...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... ..perché così a te piacque».²⁸

Il riferimento non è casuale, dal momento che «in questo ritornello incantato sta anche uno dei significativi legami con *La Storia*».²⁹ In effetti, la formula risale a tempi lontani della produzione morantiana: Porciani segnala il racconto del 1937 *Il guardiano della grotta*, nel quale «una Vergine monella accoglie in Paradiso il mendicante protagonista facendogli credere che non c'è posto per lui, ma poi lo rincuora sussurrandogli: “È uno scherzo”»;³⁰ ma nel racconto il significato dell'espressione sembra del tutto opposto a quanto visto finora. È con *La Storia* che il ritornello viene ripreso con la stessa accezione constatata nel *Mondo salvato*, nella «canzonetta» che i lucherini sembrano indirizzare a Ueseppe («È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!»).³¹

Le occorrenze di formule simili sono anche altre e meriterebbero uno studio più approfondito di quanto fatto finora; per gli obiettivi di questo contributo, basti rilevare l'importanza che il ritornello ha per il messaggio che Morante vuole veicolare. In ogni caso, nel contesto delle *Canzoni popolari* e delle sue influenze culturali (che altrettanto andrebbero ripercorse e studiate), il ritornello può essere interpretato come un invito a superare l'irrealtà nella concezione della morte, seguendo quanto il pensiero orientale può insegnare.

La morte, cioè, «non è nient'altro / che un gioco» nella misura in cui anch'essa è un inganno della percezione sensibile; ma alla morte succede un'altra esistenza, i corpi nuovi sono «oggetti di facilissima fabbricazione»,³² fino ad arrivare al Nirvana. Questa ipotesi potrebbe forse spiegare perché il cherubino cinese dica a Hitler, Goering e Goebbels «Un giorno, invero assai lontano per voi (ma per noi no) / voi pure, poveri diavoli assassini e magnacci / dovrete inevitabilmente / ritornare / al Paradiso»;³³ se è necessario purificarsi attraversando diverse esistenze fino a diventare 'beati' per poter raggiungere il Nirvana, i crudeli capi nazisti – al contrario degli angeli puri – hanno davanti molto tempo (o molte esistenze) prima di raggiungere il «Paradiso».

Non sono dunque da temere la morte e il dolore, gli accidenti sensibili, dal momento che «la scoperta dell'unità e della totalità vuol dire, nel romanzo come nel *Mondo salvato*, la sconfitta della

²⁶ Ivi, 234-235.

²⁷ Ivi, 241.

²⁸ MORANTE, *La Storia. Romanzo*, in EAD., *Opere...*, 255-1035: 257.

²⁹ P. AZZOLINI, *Attraversando la poesia di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», 74 (2007), 429-439: 436-437; ma sulla questione si veda anche A. BORGHESI, *Tra “epos” e epicedio. Paragrafi sulla Storia di Elsa Morante e Simone Weil*, «Italianistica», 3 (2014), 91-113.

³⁰ E. PORCIANI, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, 86.

³¹ MORANTE, *La Storia...*, 571. A proposito della variazione semantica da «gioco» a «scherzo», gli studi parlano di un incupimento progressivo della produzione morantiana, pur nella ripresa contenutistica del modello: cfr. C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, *La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, 109, e C. SANTINELLI, *Poetica della festa e filosofia della gioia. Elsa Morante e Spinoza*, «La Cultura», 2 (2012), 443-466: 462.

³² MORANTE, *Il mondo salvato...*, 213 (si tratta di un verso della *Canzone della grande opera*).

³³ Ivi, 243.

morte». Si ribalta dunque in qualche modo l'immagine tetra della morte di Bill Morrow su cui si apre il libro, nel finale di quello che è a tutti gli effetti un percorso narrativo di un libro di poesia pensato come tale.

Ma a parlare chiaramente dell'intenzione macrotestuale di Morante è ancora di più il *Congedo*, che è bene considerare anche nella sua elaborazione:

E adesso, o voi che avete ascoltato queste canzoni,
perdonatemi se sospiro ripensando
a quanto era stata semplice
la mia vita.³⁴
[MSdR, *Congedo*]

- 1: E adesso, o voi che avete ascoltato queste canzoni,] E adesso, *m*] E adesso, o voi che avete letto questa storia, *d*
2: perdonatemi] voi perdonatemi, *m*] scusatemi, *d*
3: a quanto era stata semplice] che è stata così semplice, *d*³⁵

Le allusioni al sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta* sono scoperte e il percorso variantistico testimonia un progressivo avvicinamento al modello petrarchesco, tanto che Bardini sostiene che l'«adesso» iniziale sia volto a marcare (nel contesto di una ripresa esplicita) la distanza temporale dal modello.³⁶ La seconda parte del primo verso, in effetti, si modella (attraverso il cambiamento del verbo, da *leggere* ad *ascoltare*) in modo puntuale sul celeberrimo «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»; la variante «perdonatemi», che sostituisce l'iniziale «scusatemi», sembra voler richiamare il «perdono» petrarchesco; si può dire lo stesso per il verbo *sospirare*, che si rifarebbe ai «sospiri» del secondo verso dell'*incipit* di Petrarca.³⁷

Il tempo passato del verbo nel primo verso («o voi che avete ascoltato») rimarca dunque «il ribaltamento, la trasformazione del proemio in congedo».³⁸ In questo sta la rielaborazione strutturale che Morante opera a partire dalla tradizione del 'libro di poesia', che a partire dal *Canzoniere* di Petrarca ha attraversato il Novecento. L'apertura del libro con una lirica in morte (*Addio*, il cui titolo originario era *Per una morte*) e la ripresa del sonetto proemiale in chiusura evidenziano il «rovesciamento drastico e provocatorio»³⁹ del modello. La poetessa dunque propone con *Il mondo salvato dai ragazzini* «un'autobiografia concepita sull'insuperato modello rappresentato dal *Canzoniere* di Petrarca»,⁴⁰ ma ne inverte l'ordine canonico facendo precedere le rime 'in morte' a quelle 'in vita'. Questa operazione testimonia una grande consapevolezza formale e una fine abilità nel giocare con il modello principe del libro di poesia, anche per il Novecento; in questo senso, si

³⁴ Ivi, 245.

³⁵ Questo apparato genetico confronta l'edizione a stampa con *d* (stesura dattiloscritta) e *m* (rielaborazione manoscritta), contenute nella stessa carta (Biblioteca Nazionale Centrale, Vittorio Emanuele 1622/Cartella VIa, carta 148r). Un primo nucleo manoscritto di questi versi, brevissimo e inserito al centro della stesura della *Canzone finale della stella gialla*, che costituisce una redazione diversa e non sovrapponibile al testo finale (anche il numero di versi non corrisponde a quello finale) è contenuto in Vittorio Emanuele 1622/Cartella V.5, carta 2r: «Scusatemi se sospiro: ~~mi succede quando ripenso~~ adesso ripensando a ricordare / a certe leggi simpatiche / della vita... / a come è andata».

³⁶ BARDINI, *Morante Elsa...*, 619.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ FIORILLA, *Tra le carte del Mondo salvato...*, 258.

³⁹ BARDINI, *Morante Elsa...*, 619.

⁴⁰ *Ibidem*.

può dire che l'operazione di Morante con il modello petrarchesco e rispetto all'oggetto 'libro di poesia' si distingue dagli esempi più tradizionali di macrotesti poetici novecenteschi.⁴¹

In aggiunta, si può osservare che questo ribaltamento ha senso proprio per il messaggio che *Il mondo* vuole lasciare al lettore. Il percorso fondamentale dalla morte (*Addio*) alla gioia della vita (*Canzoni popolari*), passando attraverso un'analisi del dolore e della colpa (l'intera sezione *La commedia chimica*, ma soprattutto *La serata a Colono*), è ciò che rende il testo coeso e che dà forza al messaggio finale. Ma perché Morante decide di aggiungerla al libro nel momento in cui lo pensa concretamente e lo confeziona esplicitamente come un canzoniere rovesciato?

Una possibile considerazione a questo proposito riguarda il fatto che la *Canzone della stella gialla* costituisce, come detto, il momento in cui la Storia tragica è trasfigurata: la strage è evitata, la Seconda guerra mondiale è solo annunciata, gli ebrei sono salvi grazie all'entusiasmo e all'allegria di una ragazzina. È proprio il contesto dell'utopia delle *Canzoni popolari* che permette all'autrice di parlare della Shoah in questi termini: si pensi, per contro, all'atmosfera angosciosa che circonda l'Ebraismo di Ida nella *Storia*.⁴²

Il mondo salvato dai ragazzini si dimostra dunque come vera occasione per redimere la memoria storica: in poche parole, per riproporre in un contesto letterario quanto l'amata Simone Weil intendeva attuare attraverso il sacrificio e il proprio 'suicidio'.⁴³ La redenzione della memoria, nel gioco letterario del *Mondo salvato*, passa attraverso una riscrittura gioiosa della Storia: Morante immagina probabilmente le canzoni finali come una purificazione dal senso di colpa per non aver potuto cambiare il corso degli eventi più tragici del Novecento, come invece Carlotta in poesia può fare, nel contesto dell'utopia salvifica della terza sezione di questo libro.⁴⁴

La riscrittura della storia più recente nella *Canzone della stella gialla*, in quest'ottica, può essere vista come il messaggio supremo di speranza e di «allegria» del libro; ma anche come un'avvertenza ai veri destinatari del libro (i «ragazzini», l'«analfabeto a quien escribo» della dedica della *Storia*), dal momento che le tragedie di metà Novecento hanno mostrato che – come Morante scrive nella *Nota introduttiva* all'edizione del 1971 – «le nostre tribù contemporanee» rischiano di essere ancora «suddite e schiave del regno dell'irrealtà» e che «la funzione dei poeti, che è di aprire la propria e l'altrui coscienza alla realtà, è oggi più che mai difficile (fino all'impossibile) eppure più che mai urgente e necessaria». ⁴⁵ Un'ulteriore interpretazione che si può avanzare è che la riscrittura della memoria collettiva operata dalla *Carlottina*, nel contesto dell'utopia delle *Canzoni popolari*, funga da

⁴¹ Per cui si rimanda allo studio di Scaffai: cfr. n. 10 *supra*.

⁴² Su questo tema e sul difficile rapporto di Morante con l'Ebraismo, si vedano almeno K. LIIMATTA, *Ida's Jewish Quest in Elsa Morante's La Storia*, «Italian Culture», 18 (2000), 103-123; S. NEZRI-DUFOUR, *La figure du juif dans La Storia d'Elsa Morante*, «Cahiers d'études italiennes», 7 (2008), 65-74; S. LUCAMANTE, «Allo scrittore deve stare a cuore il mondo». *La Storia di Elsa Morante*, in EAD., *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012, 266-344; e M. BEER, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'Ebraismo del Novecento*, in «Nacqui nell'ora amara del meriggio»..., 165-201.

⁴³ Si ricordino i versi della *Parentesi. Agli F.P.* nei quali Morante, parlando appunto di Simone Weil, scrive che «il suo piccolo corpo ebreo si lascia / alla febbre suicida / per consumare in se stesso l'intera strage dei lager» (MORANTE, *Il mondo salvato*..., 144).

⁴⁴ L'ipotesi sarebbe confermata anche da alcuni appunti che Morante inserisce tra le carte di elaborazione della parte finale del libro, e in cui sono richiamati termini legati alle *Canzoni popolari*. Si veda, a titolo di esempio, quanto scritto da Morante in Vittorio Emanuele 1622 / Quaderno IV, carta 1r: «Ricordare qualche mia passata impresa gloriosa felice e leggendaria (mai compiuta) / è un esercizio / idiota e vergognoso magari / però abbastanza / facile non pericoloso e poco dispendioso / per la mia memoria / inqualificabile e troia».

⁴⁵ Ora in BARDINI, *Morante Elsa*..., 689.

garanzia del potere che hanno i ragazzini, secondo Morante, di salvare il mondo. Il libro dell'elaborazione del lutto e della tragedia della conoscenza (incarnata dal personaggio disperato di Edipo, che è però sempre affiancato dalla 'vergine' Antigone) è dunque un libro di speranza, che mette in campo tutti gli strumenti della tradizione⁴⁶ per rivoluzionarla.

⁴⁶ Si pensi anche alla particolare ricezione dei modelli metrici whitmaniani e della *beat generation* nascosti anche nelle poesie apparentemente più 'disordinate'.