

LA LETTERATURA DI VIAGGIO. GEOGRAFIE, AMBIENTI, LETTERATURE, PAESAGGI

«Diverse lingue, orribili favelle...»: nota sulla lingua del
Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante

ALESSANDRA ZANGRANDI

Università di Verona

Corresponding author e-mail: alessandra.zangrandi@univr.it

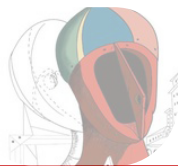
ABSTRACT

L'articolo propone un'analisi testuale e linguistica del Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi di Elsa Morante (Einaudi 1968): costruzione testuale, linguaggi settoriali, forestierismi, dialettalismi, grande abbondanza di nomi e toponimi compongono un'opera dalla difficile definizione testuale, che presenta chiari legami con il plurilinguismo e il pluristilismo della Divina Commedia. L'interpretazione del testo presenta riflessioni molto vicine a quelle presenti nei saggi morantiani coevi (Pro o contro la bomba atomica, Sul romanzo, Il Beato propagandista del Paradiso).

The article proposes a textual and linguistic analysis of Il Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi by Elsa Morante (Einaudi 1968): textual structure, sectoral languages, foreign words, dialectal words, great abundance of names and toponyms make a poetic work which is related to the plurality of languages and styles of the Divina Commedia. The interpretation of the text presents remarks that are very close to remarks present in contemporary Morantian essays (Pro o contro la bomba atomica, Sul romanzo, Il Beato propagandista del Paradiso).

KEYWORDS

Elsa Morante; Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi; Pro o contro la bomba atomica; Sul romanzo; Il Beato propagandista del Paradiso; Linguistic Analysis; Textual Analysis; Free Verse



1. Introduzione

Il *mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* è un testo dalla non immediata decifrabilità, a partire dal titolo bipartito composto da una dichiarazione fortemente assertiva (*Il mondo salvato dai ragazzini*) e un'appendice molto più indefinita (*e altri poemi*), che fa riferimento a un genere letterario normalmente riconducibile alla letteratura in versi, il cui significato va tuttavia riformulato quando si vada a vedere che tipo di versi (e di poemi) caratterizzino la seconda raccolta poetica di Elsa Morante. Il volume esce nel 1968 presso Einaudi¹ e arriva dieci anni dopo la prima raccolta poetica, *Alibi*, del 1958: tra le due opere sta *Lo scialle andaluso* (1963), raccolta nella quale Morante cerca di recuperare una parte della sua produzione di narrativa breve, organizzandola in un percorso tematico coerente. Come osserva, tra gli altri, Marco Carmello, *Alibi* e il *Mondo* separano i primi due romanzi dell'autrice (*Menzogna e sortilegio*, 1947, e *L'isola di Arturo*, 1957) dagli ultimi due (*La storia*, 1974, e *Aracoeli*, 1982) e hanno un valore di «soglia», in quanto la prima raccolta chiude il primo tempo dell'opera di Elsa Morante e la seconda ne apre il secondo tempo.² Sulla contiguità di lingua e stile tra il *Mondo* e la *Storia* pone l'accento anche Pier Vincenzo Mengaldo:

la *Storia* riusa, evidentemente, procedure linguistiche e stilistiche di quel testo poetico [*Mondo*] (cfr. soprattutto il romanesco popolare e infantile di Antigone nella *Serata a Colono*); [...] Come il *Mondo* rigetta in modo vivacemente polemico sia la tradizione poetica postermetica che quella neoavanguardistica, così la *Storia* si pone in aperto, acerbo contrasto con la civiltà che possiamo dire con amplificazione della prosa d'arte, e ugualmente con quella ancora della neoavanguardia e anzi con tutta la tradizione espressionistico-preziosa che fa capo a Gadda. Entrambe le opere morantiane invece perseguono e attuano (la *Storia* più radicalmente) un ideale che brevemente definiremo di affabulazione democratica e di sottomissione umile della lingua alla cosa.³

Questo accostamento risulta ancora più fondato se si considerano alcuni interventi critici della stessa Morante, che parlando del *Canzoniere* di Umberto Saba usa indifferentemente la definizione di 'poema' e di 'romanzo':

la qualità che distingue i poemi, o i romanzi in genere, dalle altre poesie meno vaste, è proprio questa: col nome di poema, o di romanzo, vengono definite le opere poetiche nelle quali si riconosce l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua intrezza. Tale è il *Canzoniere* di Saba,⁴

e nel saggio *Sul romanzo* (pubblicato su «Nuovi Argomenti» nel 1959) accoglie sotto la categoria del romanzo anche opere (narrative) in versi:

succede pure, che, secondo le rigide, e talora incongrue, determinazioni dei «generi», le storie letterarie accademiche, nelle loro trattazioni del romanzo, studiano, sì, fra i romanzi – com'è logico –, *L'asino d'oro*, per esempio, o il *Don Chisciotte*; ma non, invece, l'*Eneide*, per esempio, o l'*Orlando furioso*; che pure, nella loro sostanza, sono assolutamente dei romanzi, e andrebbero studiati sotto lo stesso titolo dei primi due.⁵



La tradizionale distinzione tra verso e prosa per Elsa Morante non sembra quindi essere il *proprium* di un'opera poetica, tanto meno di un'opera come il *Mondo*, che accosta tra loro testi che rimandano a generi molto diversi, rispetto ai quali si dovrebbe resistere alla tentazione di studiarli come unità testuali e semantiche autonome, per interpretarli nell'insieme dell'opera in cui l'autrice li ha inseriti e della quale (nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi 1968) scrive:

È un romanzo d'avventure e d'amore [...]. È un poema epico-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 mondiali 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).

2. *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi: struttura e temi*

Morante sembra pertanto invitare il lettore a non porre troppa attenzione al genere letterario in cui incasellare il *Mondo*, ma piuttosto a comprendere cosa lei intenda dire attraverso questa opera integralmente considerata: è indubbio, infatti, che, a fronte dell'apparente dispersione e frammentarietà tematica che il *Mondo* potrebbe suggerire a una prima lettura, Elsa Morante attui una serie di strategie testuali centripete che preservano l'integrità del testo nel suo *continuum* semantico e nella progressione dei contenuti, che presi nel loro insieme vogliono dimostrare a che patto il mondo possa essere salvato dai ragazzini. Data la complessità della costruzione testuale, si riporta qui di seguito l'indice delle tre sezioni e delle rispettive sottosezioni:

Parte prima: *Addio*

- I. [Dal luogo illune del tuo silenzio]
- II. [Tu sei partito credendo di giocare alla fuga]

Parte seconda: *La commedia chimica*

- I. *La mia bella cartolina dal Paradiso*
- II. *La sera domenicale*
- III. *La serata a Colono. Parodia*
- IV. *La smania dello scandalo*

Parte terza: *Canzoni popolari*

- I. *La canzone degli F. P. e degli I. M. in tre parti*
 1. *Introduzione esplicativa*
 2. *Parentesi. Agli F. P.*
 3. *Agli I. M.*



II. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Poema di varie canzoni unite da un unico ritornello sovversivo e chiuse da un *Congedo*

1. *La canzone della forca*
2. *La canzone di Giuda e dello sposalizio* comprendente pure la canzone clandestina *della Grande Opera*, con la Cronistoria del Pazzariello
3. *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*
4. *Congedo* (non numerato)⁶

Come già il titolo complessivo dell'opera, anche i titoli delle singole sezioni o sottosezioni non risultano subito perspicui e in alcuni casi fanno riferimento a generi letterari (commedia, parodia) e poetici (canzone, che recupera la polisemia del termine già riscontrata e fatta propria da Leopardi) che andranno tuttavia verificati *in re*.⁷ Già l'assegnazione dell'opera al genere della poesia è problematica, perché metro e ripartizioni strofiche (quando presenti) sono fortemente variabili: in alcuni casi il punto di riferimento è il verso lungo e informe di matrice whitmaniana (con frequenti richiami all'ordine legati non più alla regolarità metrica, strofica e rimica ma, per esempio, alle figure di ripetizione),⁸ ma *La serata a Colono* è con tutta evidenza un testo teatrale e la *Canzone clandestina della Grande Opera* presenta un'impaginazione che si sviluppa in verticale e ospita pagine in scrittura calligrafica, righe musicali, disegni in stile futurista. Quando presenti, le rime (l'istituto metrico che resiste di più, rispetto a verso e strofa) coinvolgono parole del registro prosastico e spesso si susseguono a breve distanza, anche in posizione interna al verso, senza tuttavia creare uno schema rimico regolare:

[...] Noi qua viaggiamo sul cellulare [A] dell'ignoranza [B].
 Non sappiamo né l'inizio [C] né la conclusione [D]. Ogni istante ci si affretta verso l'ignota destinazione [D].
 Ci conviene approfittare [A] d'ogni occasione [D] correre a qualsiasi speranza [B] non trascurare [A] nessun indizio [C].
 Chi sa quel che vi aspetta alla prossima stazione [D]?
 Date retta [E] a questa mia povera canzone [D].

Non è detta [E]
 che prima ancora del giorno del Giudizio [C]
 quei pazzi F. P. non vi mettano [E, ipermetra] in minoranza [B].
 Forse vi converrebbe cominciare [A] qualche esercizio [C]
 per trovarvi preparati alla possibile circostanza [B].
 Sarebbe una magnifica stravaganza [B]
 di scavalcare [A] tutti insieme i tempi brutti [F]
 in un allegro finale [G]: FELICI TUTTI [F]!
 Forse, il primo segreto essenziale [G]
 della felicità si potrebbe ancora ritrovare [A].
 L'importante sarebbe di rimettersi a cercare [A]. (CP 158)



Riassumere un testo così articolato e complesso è impresa veramente ardua e rimando quindi alla lettura del *Mondo* proposta da Carmello 2018 (e ad altri studi che citerò di volta in volta); mi limito piuttosto a rammentare alcuni snodi testuali che saranno funzionali all'analisi linguistica dell'opera. Il primo testo della prima parte si apre con un *tu* assente cui si rivolge l'*io* che scrive: la critica, com'è noto, pone all'origine del *Mondo salvato dai ragazzini* il lungo dolore dell'autrice per la morte (avvenuta nel 1962) del giovane pittore americano Bill Morrow, cui Elsa era legata da profondo amore, allo stesso tempo coniugale e materno. Quello che all'apparenza è lo spunto per una poesia pienamente riconducibile al dominio della lirica nel *Mondo* diventa subito allegoria della lotta tra l'adesione alla realtà (che sola può salvare) e l'irrealtà autoimposta con l'inconsapevolezza dei più: il *tu* dei due testi di *Addio* è quindi il primo dei ragazzini che, potenzialmente, potrebbero salvare il mondo, e che tuttavia è caduto in un altrove definitivamente separato dal *qua* di chi scrive, delineato attraverso lunghe sequenze collegate anaforicamente: «Quaggiù i difficili ragazzetti [...] / possono ancora ridere» (A 11), «Qua un giorno di primo autunno [...] / ci si può esibire» (A 11), «Qua [...] i ragazzi ubbriaconi / possono, rincasando, scatenare...» (A 11), «Qua ci si può raccontare le storie della propria vita» (A 12), «Qua, se un amico è lontano, lo si può chiamare al telefono» (A 12), ecc.

Passiamo subito all'ultimo testo (*Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*), ove viene raccontato un evento risalente al «Secolo Ventesimo» quando «Re dei Tedeschi [...] era un certo Hitler» (CP 741): la protagonista della canzone, la femminella ariana Carlotta detta la Carlottina d'oro, udito il proclama che impone a tutti gli ebrei del Grande Reich l'applicazione della stella gialla sugli indumenti, per un subitaneo «attacco d'allegria» (CP 243) si applica a sua volta una stella gialla sul petto e con quella inizia a girare per le vie di Berlino. L'episodio ricorda l'opposizione alle leggi razziali attuata da re Cristiano X, che per solidarietà verso la popolazione ebraica danese e spregio nei confronti del nazismo, nella Danimarca occupata minacciò di indossare lui stesso la stella di David, se gli occupanti l'avessero imposta agli ebrei danesi: gli ebrei di Danimarca non dovettero quindi subire l'umiliazione di esporre sul petto la stella gialla e, nella finzione del *Mondo* morantiano, i ragazzini coetanei della Carlottina («i miei compagni più malandri, le compagnucce sfiziose», CP 244) invadono le strade di Berlino con il simbolo sul petto, mettendo in ridicolo i più alti gerarchi nazisti⁹ e ponendo fine a una guerra non ancora iniziata. Carmello (2018: 74) rileva come questa sia la prima volta in cui la Storia (titolo e protagonista del romanzo del 1974) irrompe in un'opera di Morante, a me sembra caso mai interessante sottolineare come il cronotopo del *Mondo salvato dai ragazzini* si chiuda in un momento storico (gli anni del Terzo Reich imperante) di molto anteriore alla morte di Bill Morrow (1962) che fornisce l'occasione da cui parte l'opera:¹⁰ ci troviamo di fronte a una cronologia ribaltata, e il fatto che la Carlottina e i suoi compagni non siano riusciti a impedire la guerra e i suoi orrori paralleli sembra in qualche modo necessitare tutti gli altri orrori e scempi raccolti e raccontati nel *Mondo salvato dai ragazzini*, a partire dalla morte di Bill Morrow.



Tra il giovane artista americano e la studentessa berlinese si dipana una lunga serie di ragazzini che, ciascuno per la propria parte, sono chiamati a salvare la piccola porzione di mondo che è loro affidata: troviamo quindi Antigone, la ragazzina selvatica e semibarbara che accompagna all'ospedale il padre Edipo (che nell'accesso di una malattia neurodegenerativa si è accecato) e implora per lui cure e attenzione da parte di medici e infermieri;¹¹ gli F. P. (cioè i Felici Pochi), ragazzini almeno nell'anima perché dotati della *grâce*, di contro alla *pesanteur* che caratterizza invece gli I. M. (Infelici Molti);¹² se non anagraficamente, ancora per la grazia che illumina le loro vite e opere sono ragazzini gli «F. P. di fama internazionale» ricordati nel grafo cruciforme¹³ di p. 140 (Spinoza, Gramsci, Giordano Bruno, Simone Weil, Rimbaud, Giovanna d'Arco, Mozart, Giovanni Bellini, Platone, Rembrandt); il Crocifisso della *Canzone della forca*, al quale si contrappone l'Impiccato della successiva *Canzone di Giuda e dello sposalizio*; La Mutria, al quale si contrappone il padre Simone, e la sua misteriosa sposetta; il Pazzariello contro cui si accanisce la Grande Opera.¹⁴ Morante quindi inserisce nell'opera figure di ragazzini cui si contrappongono (non dialetticamente, ma in un serrato corpo a corpo) uomini di potere che hanno ceduto alla pesantezza del mondo, che apre la strada alla fuga nell'irrealtà.

Sotto questo punto di vista risulta di particolare interesse il Pazzariello, vera e propria *figura Christi*, che assume su di sé la morale che nella precedente canzone il Crocifisso aveva trasmesso alla Mutria¹⁵ e combatte da solo la Grande Opera sottraendosi alle leggi che lo vorrebbero in carcere, alle convenzioni sociali che lo vorrebbero vestito, silenzioso e compunto, ai protocolli di sicurezza e di cura e alle stesse leggi biologiche: il Pazzariello viene infatti ripetutamente operato senza anestesia e subisce l'asportazione di vari organi, ma alla fine di ogni intervento ritrova sempre la propria integrità corporea, quasi ad inverare quanto anticipato nella *Parentesi*. *Agli F. P.*: «La vostra [degli F. P. e dei ragazzini] sostanza è conoscere / che questa macchina lacerante da noi [I. M.] chiamata *il corpo* / non era se non un rifugio sepolcrale / della paura e del desiderio» (CP 144).

3. Plurilinguismo e realismo nel *Mondo salvato dai ragazzini*

Il *Mondo salvato dai ragazzini* è stato accostato alla *Divina Commedia* per la struttura tripartita e (soprattutto) per il plurilinguismo e il pluristilismo di cui si ritrovano esempi ad apertura di pagina. Nel già ricordato saggio *Sul romanzo* Morante definisce 'romanzo' la *Commedia* e ne mette in luce i tratti di realismo, in nulla depotenziati dal fatto di trovarsi in un'opera che racconta un viaggio ultraterreno:

Un vero romanzo [...] è sempre realista: anche il più favoloso! e tanto peggio per i mediocri che non sanno riconoscere la sua realtà. Soltanto degli sciocchi, a esempio, potrebbero disconoscere il realismo di Alighieri: per quanto il suo romanzo pretenda narrare le peripezie di un vivente nell'oltretomba e metta gli angeli e i diavoli sulla scena.¹⁶



Queste considerazioni sulla *Commedia* come opera realistica, oltre a far scivolare in secondo piano la questione della definizione del genere letterario del *Mondo*, mi sembra possano essere utili anche per interpretare la seconda raccolta poetica di Elsa Morante come opera realistica, nonostante la cronologia controfattuale, l'ambientazione distopica da romanzo orwelliano o bradburiano e i tratti favolistici di alcune sottosezioni (lo sposalizio della Mutria con la ragazzina che resta senza nome, la reazione della Carlottina e dei suoi compagni di scuola all'imposizione della stella gialla): anche il *Mondo* presenta un saldo ancoramento alla realtà integrale, che l'arte (rappresentata dalla fantasia creativa dei ragazzini) può salvare. Ci viene in aiuto un altro saggio della nostra autrice, *Pro o contro la bomba atomica*, anch'esso problematico fin dal titolo, perché Elsa Morante parla del ruolo politico e civile che ogni scrittore dovrebbe assumere attraverso le proprie opere:

ridotti alla elementare paura dell'esistenza, nell'evasione da se stessi e quindi dalla realtà, loro [gli scrittori contemporanei], come chi ricorre alla droga, si assuefanno all'irrealtà, che è la degradazione più squallida, tale che in tutta la loro storia gli uomini non hanno conosciuto mai l'uguale. Alienati, poi, anche nel senso della negazione definitiva, poiché per la via dell'irrealtà non si arriva al Nirvana dei sapienti, ma proprio al suo contrario, il Caos, che è la regressione infima e la più angosciosa.¹⁷

Il vero scrittore, insomma, guarda la realtà fino in fondo, senza distogliere lo sguardo, esattamente come La Mutria (e non suo padre Simone) si carica sulle spalle la forca cui sarà appeso il Crocifisso e poi dà sepoltura a Giuda, sotterrando con il suo corpo anche i denari guadagnati per il tradimento.

Uno dei sottotesti presenti nel *Mondo salvato dai ragazzini*, si è detto, è la *Divina Commedia*, alla quale Morante attinge (tra l'altro) una varietà di linguaggi, stili e registri comunicativi assenti non solo nella precedente raccolta poetica, ma anche nei due romanzi del 1948 e del 1957.¹⁸ Se quella di plurilinguismo è categoria che si applica alla *Commedia* nella sua interezza, nel *Mondo* il riferimento principale è all'*Inferno*, e forse ancora più specificamente all'antinferno, dove Dante *agens* sente «diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle» (e di questa potente scena si sarebbe ricordato anche Primo Levi nel raccontare l'arrivo in Lager in *Se questo è un uomo*). Alla prima cantica della *Commedia* rimandano la cacofonia presente in molte pagine (dai numerosi interventi del Coro nella *Serata a Colono* alle pagine calligrafiche della *Canzone clandestina della Grande Opera*), l'abbassamento fino al linguaggio disfemico (anche questo per lo più assente nei primi due romanzi e nei racconti morantiani) e l'ambientazione veramente infernale: lo sguardo dell'*io* che scrive trova infatti i propri soggetti «nei ghetti / negli harlem / in Siberia / nel Texas / a Buchenwald / in galera / sulla forca sulla sedia elettrica / nel suicidio» (CP 147). Quello che mette in scena Morante è un inferno «ubiquo», «polverizzato»,¹⁹ orizzontale, spesso non più distinguibile nel mondo contemporaneo, e sembra essere almeno in parte anticipato dall'affermazione presente nei versi di chiusura della poesia posta in esergo all'*Isola di Arturo* e inserita poi in *Alibi*: «[...] E tu non saprai la legge / ch'io, come tanti, imparo, / – e a me ha spezzato il cuore: // fuori del limbo non v'è



eliso». ²⁰ Il polo opposto e positivo di questo inferno tutto terreno non è quindi il paradiso (reale o solo immaginato), ma il limbo, nella sua assoluta parzialità e limitatezza, un po' come per il Montale di [*Spesso il male di vivere...*] al male di vivere si contrappone non il bene o la gioia di vivere ma la divina Indifferenza. In questo inferno puntiforme si esercita la violenza della Storia, che infligge punizioni sanguinarie, ma non mosse dalla giustizia divina (diversamente da quanto accade nell'inferno dantesco):

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
rastrellato dai fascisti perché maschio di leva
gassato a Buchenwald perché ebreo
bruciato 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 crolli di Agrigento nell'anno 1900 perché
si trovava nel cantone del palazzo a vendere i lupini;
e attualmente vive in incognito contento e felice dentro una grotta in un qualche tibet
va dicendo che [...] (CP 158-159).²¹

4. Analisi linguistica: una lingua-mondo

4.1 Nomi propri e toponimi

Un elemento che rimanda senz'altro alla tessitura linguistica della *Commedia* è la fittissima presenza di nomi propri e toponimi, che si ritrovano quasi ad apertura di pagina. Tra i nomi propri appaiono figure storiche di primo piano (in genere colpevoli delle grandi tragedie della storia), nomi di divinità dei vari Olimpi, ma anche nomi attribuiti ad animali e nomi che rimandano a personaggi evidentemente inventati, gli uni e gli altri inseriti nel flusso continuo del testo:

l'Abissino (CC 104), Adamo (CC 131), Adolfo (CP 152), Antigone (*passim* nella *Serata a Colono*), Arjuna (CC 102), Arturo (CC 70), *Ayin* (CC 95), Bambi (CC 40), le Benigne (CC 59, CC 109), Benito (CP 152), Billie Holiday (A 9), Budda (A 16, CP 213), Cagliostro (CC 102), Carlotta e Carlottina (CP 241 e poi *passim*), Cecilia Metella (A 13), i Cesari (CP 158), la Chimera (CC 102), Coat (CC 101), Cristo (A 16, CP 213), Diabolik (CC 96), Disney (CC 40), Edipo (*passim* nella



Serata a Colono), Elì (CC 33), le Erinni (CC 59), il Fariseo ‘Gesù’ (CP 148), Febo (CC 101), Fidel (A 9), Filistenka Tristoff (CP 150), i Flavii (CP 158), le Furie (CC 59, 87, 101), Gabriele (CC 102), Gatto stivalato (CC 102), Gautama il Sublime (A 9), Giacobbe (CP 143), Giocasta (CC 69, CC 99), Via della Scimmia (CC 32), Giuseppe Verdi (A 13), «Goebbels Paul Joseph, soprannominato Itterizia» (CP 246), «Goering Hermann, detto il Ciccione o il Panzone» (CP 246), Henry Beyle (CP 138), Hitler (CP 241, CP 245: «Hitler Adolfo, inteso fra i ragazzini col nomignolo di Monobaffo o di Vaffàn»), Ianardana (CC 102), Iaveh (CC 101), Idra (CC 102), Ismene (CC 78), James Bond (CP 176), Konkuahat (A 14), Laio (CC 69), Lazzaro (CP 143), Mae West (A 13), Maia (CC 69), Maometto (CC 102), Mao-Tse Tung (CP 197), Maria (CC 69), Marx (CP 141), Menelik (CC 97), San Michele (CC 96), Milarepa (CC 102), Minotauro (CC 102), le Misericordiose (CC 59), il Pazzariello (CP 189 e poi *passim*), *Piedeenfiato* (CC 71), Piedegonfio (CC 92, CC 104), Pinocchio (CC 96), Principe Facciadivina (A 16), Ra (CC 101), Rechtung (CC 102), Rossi Paolo (CP 151), Rufo La Mutria (CP 165 e poi *passim*), Sacripante (CC 107), lo Sciancato (CC 104), Sheerazade (CC 31), Simone detto Simò (CP 165 e poi *passim* nella *Canzone della forca*), Socrate (CC 102, CP 213), Stalin (CP 158), Toroseduto (CC 96), il sultano Unis (A 15), Uomopipistrello (CC 96), Volodia Maiakovskij (CP 149).

I toponimi fanno invece riferimento a luoghi ben reali, e anche in questo caso spesso è una geografia dell’orrore e della tragedia quella che emerge dal *Mondo salvato dai ragazzini*:

Africa (CC 40, CC 44, CC 48, CC 129), Agrigento (CP 158), Artide (CC 118, CP 142), Avenue Americas (CC 32), Berlino (CP 241, CP 242, CP 244), Beverly Hills (CC 96), Buchenwald (CC 112, CP 147, CP 158), Cana (CC 102), Caraibi (CC 96), Chicago (CP 182), Cimmeria (CC 97), Congo (CP 146), Cremlino (CC 97), Cuba (A 16), Dallas (CP 158), eden (CC 84) e Eden (CP 141), Emmaus (CP 143), Etiopia (CC 104), Fiandre (CP 158), Filippine (CC 96), Friuli (CP 158), *geenna* (CC 94), Gerusalemme (CC 67, CC 96, CP 141, CP 154), Golgota (A 13), Grecia (CC 90), Indie (CC 118), himalaie ‘montagne’ (CP 138), Hiroshima (CC 68), Kasbah (CP 138), Kentucky (A 15), Lago Tana (CC 40, CC 44), Londra (A 12), Luogo-del-Cranio (CC 97), Mecca (CC 97), Montecarlo (CC 96), la Navona (CC 32), New York City (A 12), Nilo (A 15), Olimpia (CC 112), Persepoli (A 12), Pescheria (CC 64), Piazza dell’Impero (CP 182), Sahara (A 10), Salitella di Santa Rosalia (CC 82, 83), Samarkanda (A 12, CP 182), Shangai (CP 182), Siberia (CC 40, CP 147, CC 31), *Si-erra mo-rena* (CP 180), Sudamerica (CC 48), Tebe (CC 67, CC 71), Tessaglia (CC 77), Tenochtitlan (CC 97, CP 158), Texas (CP 147), tibet ‘montagna’ (CP 158), TLATELOLCO (CC 40, CC 56, CC 57, CC52: «A Tlatelolco a Tla te lol co»), Tule (CC 97), Unter Den Linden (CP 245), Grandi Urali (CC 96), Via Appia (A 13), Via della Scimmia (CC 32), Vietnam (CP 158), White Horse Tavern (CC 97).

4.2 Linguaggi settoriali

Molto ben rappresentati sono anche i linguaggi settoriali, a partire da quello della burocrazia: accanto alle locuzioni che indicano sedi amministrative o istituzionali (reali o inventate), come «Archivi Municipali» (CP 244), «Banca Nazionale» (CP 220), «Brefotrofito Nazionale» (CP 211), «Nuovo Centro Rieducazione Minorenni Traviati» (CP 207), «Crematorio Statale» (CP 225), «Nuovo Impero» (CP 205), «Obitorio Parrocchiale» (CP 220), ecc.



si ritrovano nomi di cariche («alto funzionario del Corpo Diplomatico» CP 167, «Sua Maestà Imperiale» CP 225, «ministro» CP, «sottosegretario» CP 242) e soprattutto il ricco formulario che rimanda alla modulistica e alle comunicazioni stereotipe della Pubblica Amministrazione:

qua si certifica, in fede (CP 137); (lo stesso c. s.) (CP 139); ci fornisca / per favore d'urgenza nome cognome e indirizzo (CP 139); soddisfare alla Vs. preg.ma ordinazione (CP 139); qualche (defunto) F. P. di fama internazionale ivi citato (CP 140); figlio di Benito e di Adolfo sopra menzionato (CP 152); Per conoscenza. Vi diamo qui lettura / della scheda informativa e segnaletica / dell'oggetto in questione / compilata, siglata, registrata, numerata e conservata / negli Archivi Segreti della / Imperiale Prefettura (CP 191),

e l'elenco potrebbe essere ancora molto lungo (si veda, in particolare, la scheda informativa e segnaletica del Pazzariello – CP 192-203 – e le accuse mosse allo stesso Pazzariello – CP 197-198). Si sarà notato che il linguaggio burocratico interessa quasi esclusivamente la terza parte del *Mondo*, le *Canzoni popolari*: nell'ambientazione distopica scelta per l'ultima parte dell'opera, la burocrazia è la prima forma di potere che ingabbia l'individuo in norme di comportamento contro natura, che lo fanno insensibilmente passare dal mondo reale a una condizione di irrealtà che mantiene una parvenza di realtà proprio attraverso le leggi e il loro linguaggio solo apparentemente preciso e razionale.

La terminologia che rimanda all'ambito militare, gendarmesco e processuale (che non sempre è possibile distinguere con nettezza) è invece ben rappresentata tanto nella *Commedia chimica* quanto nelle *Canzoni popolari*. Anche in quest'area lessicale si trovano termini che indicano ruoli, funzioni o cariche («boia» A 21; «Capomanipolo» CP 152; «generale» CP 242 e «Generalissimo» CC 77, CC 79, CP 167; «guardia» CP 185, CP 199, «guardia di questura» A 14 e «guardiano» CC 27; «milite» CP 167 e «milizia» CP 170; «Prefetto (Imperiale)» CP 211; «Questore Imperiale» CP 211; «questurino» A 17, CP 151, CP 184, CP 242; «sentinella» CP 207; «sergente» CP 165, CP 168, CP 170; «sgherri» CC 98; «sorvegliante» CP 187; «sottufficiale» CP 242; «squadrismi» CP 168; «ufficiale» CP 242; «vigile del traffico» CP 188) e corpi militari o tribunali evidentemente inventati («Squadra del Costume Illibato» CP 195, «Tribunale Irregolare» CP 221), accanto a termini meno connotati, che tuttavia caratterizzano la lingua del *Mondo* per la loro abbondanza:

appropriazione indebita (CP 208), assassino (CC 54), assolto (CC 34), carcerario (A 20, CC 31, CC 32), contumacia (CC 53), criminale (CP 200), delinquente abituale (CP 200), detenuto (CP 199), esercito (CP 242), evaso (CP 209), forza (CP 166, CP 167, CP 170), *forza armata* (CP 167), forzato (CC 31), giustiziato (CP 172), grazia (CC 34), guardina (CP 195), imputazione (CP 184), indagine (CP 244), latitante (CC 54, CP 209), pregiudicato (CP 200), processo (CP 184), questura (A 18), recidivo (CC 34, CP 200), scheda informativa e segnaletica (CP 191), doppia scorta marziale (CP 168), sorvegliato speciale (CP 200), indebita sottrazione (CP 209), supplitio (CC 34, CP 165), trasgressione al divieto (CP 209), truppa (CP 242).



Ultima area lessicale che mette conto considerare è quella del linguaggio medico e ospedaliero, ben presente soprattutto nella *Serata a Colono* (ambientata per l'appunto in un corridoio del reparto Neuro-deliri) e nella *Canzone clandestina della Grande Opera*:

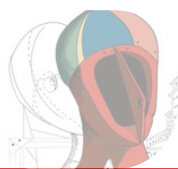
astanteria (CC 42), (sonnellino) atassico (CP 202), autopsia (CP 206), bacillo (CP 202), camicia di forza (CP 201), certificato (CP 202), chirurgia (CP 206), chirurgo (CP 206), criterio profilattico (CP 202), degente (CP 201, CP 202), disturbo mentale (CP 201), etere (CC 112), focolaio (CP 204), garza (CC 112), infermiere (CP 202), iniezione (CC 42, CC 79), ipodermoclisi (CC 83), isolamento (CC 42), Istituto Neuropsicobiologico Statale (CP 206, 212), malformazione cerebrale (CP 200), maniaco (CP 206), Manicomio Imperiale (CP 203), medicina (CC 80, CC 81, CC 105, CC 106, CP 153), medico (CP 202), microbo (CP 204), movimento convulsivo (CC 62), nosocomio (CP 201), (forma di) *ornitomania contagiosa* (CP 202),²² ossesso (CP 206), paziente (CP 201), penicillina (CP 153), ricettario (CC 57), ricoverato (CP 207), sfoghi maniacali della malattia (CP 202), siringa (CC 79, CC 86), soggetto 'individuo' (CP 203, CP 206), squilibrato (CP 206), tare fisionomiche (CP 209), suppurazione (CP 215), tavola anatomica (CP 206), terapia (CP 202), termometro (CC 78, CC 79: *tremometro*, nella lingua storpiata di Antigone), trasfusione (CC 72, CC 73, CC 74), trattamento terapeutico (CP 201), tumefazione (CP 215).

Il cerchio tra i diversi linguaggi settoriali si chiude quando lingua della burocrazia, delle forze dell'ordine e dell'assistenza medica si coniugano in un *pastiche* che ha senz'altro valore parodico come molte delle sequenze testuali del *Mondo*, ma propone un buon esempio di come una lingua che non sappia aderire alla realtà risulti espressiva solo di sé stessa: un esempio efficace, a questo proposito, è il certificato del Pazzariello firmato dal «*Capo del Manicomio Imperiale*», ove si avvicendano «*tratterebbesi*», «*soggetto non ragionante animale*», «*forma inenarrabile / virulenta epidemica atipica intrattabile*» (e *inenarrabile* non è aggettivo del linguaggio medico), «*DIAGNOSI: indignantabile. / PROGNOSI: impronosticabile*», «*situazione di conseguenza extraregolamentare*», «*il caso in oggetto*», «*nostra competenza*», «*In fede e coscienza / e alla presenza ufficiale dei testimoni di Stato*» (CP 203).

4.3 Lo scostamento della lingua standard

Questa ampia messe di tecnicismi allontana la lingua del *Mondo salvato dai ragazzini* dalla lingua della poesia lirica, ma anche di buona parte della poesia italiana degli anni Sessanta-Settanta. Nella seconda raccolta poetica sono per lo più assenti le voci auliche e del linguaggio poetico tradizionale che ancora resistevano in *Alibi*: nel *Mondo* lo scostamento dalla lingua standard si riscontra in un numero relativamente ristretto di voci, per es. in participi presenti non comuni:

cantante (CP 169, CP 171), esclamante (CC 91), giocante (CC 130), girante (CP 182), guardante (CP 183), minacciante (CP 177, CP 179), modulante (CC 121), portante 'che indossa' (CP 152), [apparecchio] purgante (CP 187), ribollente (CC 129), ritornante (CC 69, CC 124), rullante (CP 190), rumoreggiante (CC 66), scherzante (CC 129), sfoggiante (CP 152),



cui si possono aggiungere il participio futuro *morituro* (CP 143, CP 160) e il notevole *tessitura* nella frase «la sindone materna tessitura di fresco amore sul corpo» (CP 143). Anche l'aggettivazione offre qualche occasione di allontanamento dalla lingua comune, ma spesso non in direzione della lingua poetica (es.: *monocromatico*, *plurisecolare*, *poliglotta*...):

anellata (CC 91), arrochito (CC 104, CC 107), assolato («le viene incontro, / fresco assolato ridente / il ragazzo Adamo» CC 131), [pareti] bruttate (CC 32), ceruleo (CP 172), cherubico (CP 245), crespato 'riccio' (CP 174), delirata («sciame parassita d'una fossa delirata in sogno» CP 145), diaccio (CC 112), (cielo) diluviale (A 13), esperidi agg. («le frutta raccolte dalle nuvole esperidi» CC 132), flagrante 'noto, famoso' (CP 137), illune (A 7), implume («Le ali del primo giorno battono implumi e sperdute» CC 124), mielato (CC 80), monocromatico (CP 199), narcotico («nel sole narcotico meridiano» CC 131), nictalope 'che vede al buio' (CC 60), plurisecolare (CP 146), poliglotta (CP 232), preclaro (CP 196), prospiciente (CP 233), (ammasso) proteiforme (CP 226), ragazzini agg. («come venti mandolini ragazzini sotto le finestre / d'una bella ragazzina» CP 151), reverendo agg. («in tonaca reverenda» CP 149), (muro) sgorbato (CC 73), suasio (CC 79), TETERRIMO (CP 146), tricuspide (CP 185).

4.4 Formazione delle parole

Un altro settore molto produttivo nella lingua di quest'opera è quello della formazione delle parole, ove si evidenziano numerosi alterati a partire dai diminutivi e vezzeggiativi, veramente molto frequenti ed espressivi dei protagonisti del *Mondo* (i ragazzini), del loro linguaggio, ma anche dello sguardo dell'autrice:

-ello: alberello (CC 89), asinello (CC 99, CP 202), bambinello (CP 185, CP 216), femminella (CP 241), garzoncello (CP 244), guaglioncella (CC 65), orfanella (CP 161), paesello (CP 196), piccioncello (CP 171), ricciutella (CC 91), scorfaniello 'brutto' (CP 240), studentello (CP 244), zingarello (CC 65, CP 178);

-etto: angioletto (CP 245), bacetto (CP 180, CP 194), boccoletto (CP 189), capretto (CC 101), carretto (CC 64, CP 202), carriatella (CP 168), chioschetto (CC 64), ciuffetto (A 7), fagianetto (CC 96), figlietta (CC 78), foglietto (CP 172), galletto (CC 54, CC 96), lunghetto (CP 192), maglietta (A 7), magretto (CC 90), manovaleto (CP 244), maschietto (CP 167), materassetto (A 15), mazzetto (A 19, CC 104, CP 176), moretto (CC 92), musicchetta (CP 238), occhietto (CP 176), oretta (CC 83), organetto (CC 73), piccoletto (CP 168, CP 209), pupetto (CP 191), ragazzetto (A 11, A 15, A 18, CP 142, CP 151, CP 245, CP 246, CP 247), reginetta (CP 176), riccetto (CP 192, 239, 242), sandaletto (CP 193), scaletta (CC 108), scialletto (CC 112), sciarpetta (CC 130, CP 189), segnetto (CC 107), sorrisetto (CC 78, CP 206), sposetta (CP 175), tronetto (CP 150), vecchietto (CP 241), vicoletto (CP 138), vocetta (CP 166), *voletto* (CC 121), zuffoletto (CP 208);

-ino: anellino (CC 107), babbino (CC 80), CANDELINA (CC 126), canestrino (CP 245), canzoncina (CC 124), cinturina (CC 27), cravattina (A 9), creaturina (CP 223), ditino (CC 107), fogliolina (CP 176), fruttino (CC 90), gattino (A 11), lumino (CC 109), malatino (CC 89), marroncino (CP 176), piedino (CC 91), orchestrine (CC 64), piccolino (CC 107), piedino (CC



110), principino (CC 96), puledrino (CC 111), ragazzino/a (CP 151, CP 185, CP 244, CP 246), soldatino (CC 96), sonnellino (CP 202), statuína (CP 245), tavolino (A 19), teatrino (CC 64), vocina (CP 232);

-*olo*: bestiola (CC 91), cagnòlo (A 16), camiciola (A 9, CC 112), finestruola (CC 61);

-*uccio*: ABITUCCIO (CC 86), canuccio (CC 54), coltelluccio (CC 96, CP 173), compagnuccia (CP 244), favilluccia (CP 176), figghiuzzo (CC 107, variante di area centro-meridionale), lettuccio (A 7, CC 129, CP 144), manuccia (CP 142, 178, 239), sorelluccia (CP 142), spallucce (CP 167), stanzuccia (A 9).

Tra le neoformazioni si segnalano invece alcuni parasintetici (che rimandano, com'è noto, alla lingua della *Divina Commedia*):

abbocolato (CP 192), (occhio) abbottato (A 17), addannarsi (CP 217), improfessorare (CP 152), (prognosi) impronosticabile (CP 203), (diagnosi) indignantabile (CP 203), (corde) inestirpate (CC 68), (lune) svenate (CC 91),

alcuni verbi denominali come *autoritare* («le autorità non si adatterebbero all'estrema ridicolaggine / d'autoritare» CP 244), *babbare* (CP 154), *baccalaureare* (CP 152), *girandolare* (CP 210), *mammare* (CP 154), *minorare* (CP 157), e infine un discreto numero di composti:

(zingarella) semibarbara (CC 65), (guagliocella) malcresciuta (CC 65), (occhio) azzurro-bianco (CC 97), Antimondo («per tutto il mondo per tutto l'antimondo» CC 98), ragazzo-ragazza («E a me lo domandi, / o mio povero / ragazzo-ragazza?!» CP 161), (razza) camitico-semitica (CP 188), (perverso) sadico-orale (CP 196), (maestranze) tecnico-agricolo-industriali (CP 197), (plutocrazie) giudaico-americane (CP 197), (effetto) ottico-visivo (CP 199), Onagri-Asinelli (CP 199), (sistema) catalettico-ipnotico (CP 201), (sbadiglio) ultrasonante (CP 202), (fecondazione) meteorica-alluvionale (CP 203), Istituto Neuropsicobiologico Statale (CP 206, 207), (occhiata) semi-incuriosita (CP 206), audiopartecipare (CP 221), radioascoltare (CP 233),

cui si possono aggiungere alcune univerbazioni: *Berlinasupermolleggiatafuoriserieultimomodello* (CP 149), *millenniluci* (CC67), *Piedeenfiato* (CC 71), *Piedegonfio* (CC 92, CC 104), *quarantamiliardi* (CP 157), (effetto) *suicidomicidiale* (CP 153), *teletrattenimenti* (CP 197).

La *Canzone degli F. P. e degli I. M.* è inoltre attraversata da un significativo manipolo di terne di avverbi in *-mente*, che (di nuovo) allontanano la lingua del *Mondo salvato dai ragazzini* dalla lingua più tipica della poesia lirica, a partire già dalla consistenza sillabica di questi avverbi, variamente disposti nei *blanc verse*:

Assolutamente irrimediabilmente / definitivamente (CP 147), irregolarmente assurdamente manicomialmente (CP 148), desolatamente squallidamente miserabilmente (CP 149), seriamente / liberamente / vittoriosamente (CP 151), TRISTE foneticamente semanticamente morfologicamente triste (CP 152), definitivamente obiettivamente finalmente (CP 156).



4.5 Forestierismi

Anche le lingue straniere sono ben rappresentate nel *Mondo*, a partire dall'inglese:

blues (CC 77, CC 97), BUM 'boom' (CP 197), bunker (CP 207), clacson (CP 209), film (CP 190, CP 238), gangster (CP 190), harlem 'quartiere ghetto' (CC 124, CP 147), huligano (CC 99), jazz (A 11), jet (CP 138), night (CC 98), nowhere («E qui e lì e nowhere adesso nell'eterno e nel mai», CC 67), outsider (CP 195), reporter (CP 215), ring (CC 98), Rotary Club (CP 199), sciakke 'shake', ballo in voga negli anni 60 (CP 239), set (CC 98), Shut up! (CP 156), slogan (CP 154), smog (CC 112), standard (CP 190), stock (CP 139), superstar (CP 201), teddy (CC 99), transistor (CP 185), twist (CP 239), VIP (CP 199).

Più contenuta la serie delle parole prese in prestito dal tedesco (tutte, se non vedo male, relative al contesto storico del Terzo Reich e dintorni):

Ach! (CP 244), ACHTUNG (CP 242), Fuehrer [sic] (CP 151 e poi *passim*), Gauleiter 'gerarca nazista' (CP 244), «*die goldlottchen*, cioè *la carlottina d'oro*» (CP 242), Herr («soldati, marinai, Herr e Von» CP 244), kaputt (CC 39, 40), lager (CC 98, CP 144), leviathan (CP 142), maschinenpistole (CC 40, CC 52, CC 56, CC 61, CC 63), panzer (CP 207), (grande) REICH (CP 242, CP 243), Reichstag (CP 246),

dallo spagnolo:

cañon (CC 70), *Cielito lindo*, titolo di canzone (CP 180 e poi *passim*), peyote (CC 96), rumba (CP 239), sierra (CC 68), cui si può aggiungere il portoghese *samba* (CP 239),

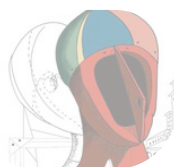
e dal francese:

grand-guignol (CC 128), hélas! (CP 201), Morgue (CP 149, CP 186), réclame (CP 242), Taisez vous! (CP 156).

A questi pochi lemmi francesi si devono poi aggiungere le citazioni da Rimbaud che chiudono alcuni dei testi della *Smania dello scandalo* e che si affiancano a una citazione dall'aria di Papageno nel *Flauto magico* di Mozart («LASS DIE GLOCKEN KLINGEN KLINGEN» CC 122) e alla ripresa di una nenia popolare in dialetto («QUANNO MAMMETA T'HA FATTO / VO' SAPE' CHE CE METTETTE? / MIELE ZUCCHERO E CANNELLA MIELE ZUCCHERO E CANNELLA» CP 127).²³

La presenza di citazioni (anche da testi che rimandano a tradizioni diverse da quella europea e occidentale) è segnalata dalla stessa autrice nella nota posta a chiusura del *Mondo*:

Le frasi spezzate e ripetute del Coro [nella *Serata a Colono*] sono riprese, in parte, da documentazioni di O. P. ['Ordinamento Penitenziario?'], campi di concentramento, discorsi politici e militari antichi e moderni ecc. Altre differenti citazioni che sparsamente si incontrano nel Coro o che



vengono prestate a vari personaggi del dialogo, provengono da antichi canti aztechi, da Sofocle, da un vecchio blues di forzati, dall'Inno dei Morti ebraico, dalle *Istruzioni alle reclute*, dalla Bibbia, dai Veda,²⁴

e seguono indicazioni più dettagliate riguardo le riprese da Allen Ginsberg, Hölderlin, Rimbaud e *Flauto Magico*.

4.6 Dialetto e italiano popolare

È una lingua-mondo quella che Elsa Morante ha creato per la sua seconda opera poetica, onnicomprensiva di tutte le varianti diastratiche, diacroniche e diatopiche della lingua italiana, nella quale trova cittadinanza naturalmente anche il dialetto. Rispetto all'impiego dei dialettismi nel *Mondo salvato dai ragazzini* si deve innanzitutto fare un discorso a parte per la *Serata a Colono*, in cui la zingarella semibarbara Antigone parla una lingua di matrice dialettale che lascia ampio spazio alle varie costruzioni dell'italiano popolare (dislocazioni, topicalizzazioni, anacoluti, *che* polivalenti, metatesi e malapropismi...).²⁵ Il dialetto di Antigone è di area centro-meridionale ma non coincide con nessun dialetto reale, perché la sua è una figura universale che trascende l'identificazione con un territorio ben preciso: al polo opposto sta la lingua di Edipo, a sua volta figura universale che assume in sé la letteratura antica (Sofocle, ma non solo) e quella contemporanea (le citazioni-traduzioni da Ginsberg e Hölderlin). Entrambe si oppongono e resistono di fronte alla lingua burocratica di medici, infermieri, suore, portantini e alla lingua infarcita di slogan del Coro che (diversamente rispetto alle tragedie classiche) non ha la funzione di illustrare gli antefatti o i singoli passaggi ma costituisce un costante rumore di fondo che disturba il dialogo tra i diversi attanti, già difficile perché ciascuno si serve di un codice linguistico diverso.²⁶

Nelle altre sezioni dell'opera, invece, la presenza del dialetto è limitata e si riduce a singole tessere poco marcate e di facile comprensione: *carriatella* (CP 167), *cerasa* (CP 198), *giudio* (CP 244), *malandro* (CC 91, CC 94, CP 244), *pazziare* (CP 188), *pivello* (CP 170), *pollarolo* (CP 178), *polpetielli* (CP 166), *scorfaniello* 'brutto' (CP 240), *sfruculiare* (CP 148), *tinticarello* 'ridarella' (CP 243), e poco altro, già acclimatato nella lingua italiana. Nelle altre sezioni ha invece ampio spazio il linguaggio colloquiale, rappresentato da singoli lemmi (spesso interiezioni o simili):

ahi ahi (CP 152), ahimè (CP 198), ahò (CP 148, CP 149, CP 177), «Ammàppela!» (CP 206), appiappare (CP 167), burino (CP 172, CP 197), cartata 'involucro di carta' (CP 166, CP 170), ciuco (CP 202), crapa (CP 180), crepare (CP 167), Evviva! (CP 154), fusto 'aitante' (CP 177), ghirigoro (CC 70), ingrugnare (CP 176), ingrugnato (A 14, CP 165, CP 166), intignato (CP 176), lazzaro (CP 166), Macché! macché (CP 147), magnaccia (CP 198), Mah! (CP 146), mamma mia (CP 150), mammana (CC 111), «Mannaggia!» (CP 176, CP 237), nanna (CC 91), olà (CP 157), olè! (CP 148, CP 149), panza (CP 167), piscia (CP 191), qui-pro-quo (CP 199), riocco (CP 226),



rogna 'problema' (CP 147), scarruffato (CP 172), sisa (CC 112), strafotenza (CP 174), tiè (CP 167), «tigna» (CP 177), «Uffa!!» (CP 177), urrà! (CP 150), zompare (CP 185), zompo sost. (CP 237),

e anche da locuzioni e frasi che mimano la lingua orale:

gli resta sempre da ingollare questo rospo (CP 147); Oramai dovrete capire la solfa: non vi resta che abbozzare! (CP 148); Alla faccia vostra, I. M.! (CP 151); riecchi che tornano a zompare (CP 153); Questa terra non è mica roba vostra (CP 156); E non vi viene mai lo sfizio [...] (CP 157); Basta. Ti saluto. Ciao. (CP 161); [forca] che gli toccava a lui di portarsela a norma di legge (CP 165, ove si segnala anche il corto circuito generato dalla formula di linguaggio burocratico inserita in coda); Ehi, tu che sei gagliardo (CP 165); Io, senza essere atletico, / però sono robusto (CP 166); mi chiamavo Rufo, insomma La Mutria (CP 170); Perfino mia madre, che è mia madre, [...] (CP 177); Ma insomma, chi era?! come nasceva?! Boh! (CP 191), ecc. ecc.

A questa stessa area linguistica si possono poi associare le (poche) voci disfemiche, che si segnalano perché rappresentano una novità nella lingua di Elsa Morante che troverà qualche spazio nella *Storia* e in *Aracoeli*:

cesso (A 16), coglioni (CP 157, CP 166), cornuto (CP 167), deretano (CP 185), fetenti (CP 166, CP 178), fidemignotta (CP 178), (farsi) fottere (CP 244), magnacci (CP 247), merda (A 11, CP 167, CP 213), puttana (CC 90, CP 197, CP 211), puttanaccia (CP 194), puzzoni (CP 166), schifenze (CP 196), stronzate (di vacca) (A 16), stronzo (CP 167), troie (CP 167).

Un ultimo aspetto da prendere in considerazione nella scrittura del *Mondo*, e nello specifico della *Commedia chimica*, sarebbe la presenza, sottotraccia, di riferimenti a nomi o sigle di sostanze stupefacenti assunte da Elsa Morante durante la stesura dell'opera, sulla scia della beat generation e prima ancora dei poeti maledetti francesi, ma (nonostante la cospicua letteratura critica su questo tema) trovo questo aspetto meno significativo rispetto alla reazione spesso esplosiva creata dalle diverse lingue che entrano nell'opera. Per una valutazione del linguaggio psichedelico della *Commedia chimica* rimando a Ceracchini 2015, che ha verificato sugli autografi gli appunti e le indicazioni di Elsa Morante su questo aspetto specifico.

5. Il potere creativo della parola e i «gerghi obbligatori» dell'irrealtà

Prima di provare a trarre qualche conclusione sulla lingua del *Mondo salvato dai ragazzini* (strettamente correlata, com'è ovvio, all'opera che Morante intendeva scrivere), mi sembra utile rileggere un passo della *Serata a Colono* in cui Edipo elenca le potenzialità creative (ma anche mistificatrici) proprie di ogni lingua:

Dolore e beatitudine – gli altri e me stesso
tutti questi nomi sono differenze fittizie

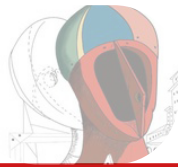


ch'io posso invertire e mutare quando voglio.
 Posso chiamare la veglia *dormire*; me stesso *Legione*,
 e gli altri *Piedeenfiato*. Posso dire: *domani fu*
 e intitolare questo muro scalcinato: *la Reggia di Tebe*.
 Posso smembrare tutti i nomi e ricomporli a caso, creandone mostri più strani
 delle chimere e dei centauri.
 Posso abolire i linguaggi usati e inventarne altri inauditi. Depredare le necropoli o i barbari
 dei loro nomi.
 Posso ordinare gerarchie di nomi
 certuni venerandoli come sacri, altri schifandoli come immondi,
 e dopo sovvertirne gli ordini. Mischiare le voci di tutti i vocabolari
 a un corale di bestemmia o d'implorazione,
 o meditare su un solo nome, riducendo gli altri al silenzio.
 Posso straniarmi di ogni significato verbale.
 Vociferare in una lingua dei misteri come gli ossessi e le sibille.
 O emettere sillabe senza senso. O proferire soltanto dei numeri.
 Posso, rigettando per sempre le voci articolate,
 urlare come i muti, abbaiare come i cani o fischiare come il vento... (CC 70-71).

In questo passo Edipo sta descrivendo l'esperienza di scrittura di Elsa Morante ma anche l'esperienza di lettura del lettore (che ancora non è arrivato alla *Canzone clandestina della Grande Opera*, con le sue pagine a sviluppo verticale), e sta dichiarando che la parola può continuamente riscrivere e ridefinire la realtà e far diventare il «muro scalcinato»²⁷ del reparto Neuro-deliri la reggia di Tebe: resta tuttavia da definire se questa operazione metamorfica sia indirizzata verso la creazione di mondi irreali (quelli che Elsa Morante ripudia nel già ricordato saggio *Pro o contro la bomba atomica*) o verso una rappresentazione realistica che si inverte in un livello superiore rispetto a quello della realtà materiale e quotidiana con cui il lettore si confronta. Per risolvere il dilemma può venirci in aiuto un altro saggio della nostra autrice, *Il Beato propagandista del Paradiso*, dedicato al Beato Angelico, che si apre con una riflessione di carattere linguistico:

La povera mia (nostra) lingua materna è cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate, fra le lotte evasive dei meccanismi schiavistici, e le ripugnanti, continue tentazioni della bruttezza. Ricevendo per dottrina imposta – come canoni di fede ecumenica – le tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazioni della Gerusalemme industriale, s'è ritratta a cercare le proprie immagini di salute nell'esclusione da qualsiasi chiesa. E forzata, fino dall'infanzia, a frequentare i gerghi obbligatori dell'irrealtà collettiva, s'è ridotta a riinventare un proprio lessico, scavandolo, magari, da qualche vocabolario esotico, indecifrabile per i suoi contemporanei: e rifornendo il proprio tesoro magari dai loro rifiuti, piuttosto che dalle loro botteghe.
 Come potrà, dunque, una nel mio-nostro stato, non dico capire, ma perdonare quella lingua beata e angelica? Forse, le mie resistenze al Beato pittore sono colpa, soprattutto, della mia invidia. In realtà, più che nel significato di *santo*, qui, a me, *beato* suona piuttosto in quello di *fortunato*, o *beato lui*.²⁸

Il saggio è del 1970, e quindi non anticipa ma caso mai fa tesoro dell'esperienza maturata



da Morante di fronte ai limiti dei «gerghi obbligatori» con cui si era misurata nel *Mondo salvato dai ragazzini* e con cui sarebbe tornata a confrontarsi nella scrittura della *Storia*;²⁹ mi pare poi interessante che Elsa Morante parli di «lingua beata e angelica» a proposito di opere delle arti figurative, che si esprimono in un codice non verbale, come se volesse sancire che, dal suo punto di vista, l'attraversamento delle tradizionali barriere tra generi e linguaggi è fatto compiuto una volta per tutte. Nelle pagine preliminari a questo stesso saggio Morante, paragonando l'epoca storica del Beato Angelico con quella contemporanea, afferma inoltre che «la manifestazione dell'irrealtà, cioè la bruttezza, è un mostro recente»;³⁰ torna quindi il concetto di irrealtà, che evidentemente è centrale nella sua riflessione di quegli anni e che può essere arginata con il ritorno alla realtà osservata e rappresentata nella sua interezza. Nella raccolta poetica del 1958 (che sviluppa in forma lirica alcune delle istanze presenti nei primi due romanzi) Morante aveva affrontato i temi con la strategia dell'alibi, assumendo cioè uno sguardo collocato costantemente altrove rispetto all'oggetto descritto o al sentimento espresso perché non riesce a (o teme di) affrontarlo di petto; nel *Mondo salvato dai ragazzini*, invece, anche per darsi ragione delle sofferenze e del lutto che funestano la sua vita in quel giro d'anni, e per dare una risposta alle istanze innovatrici portate avanti dai «ragazzini» (studenti liceali e universitari, obiettori di coscienza, oppositori alle guerre in atto e agli arsenali atomici), la nostra autrice non distoglie lo sguardo, lo fissa direttamente sui luoghi di sofferenza e degrado, sulle vittime e sugli ultimi e li colloca al centro della propria opera.

6. Conclusioni

Le ambientazioni, le figure e le trame che emergono dal *Mondo salvato dai ragazzini* non sono accostabili alle istanze del neorealismo, che nella letteratura italiana degli anni Sessanta era già superato e che non esercita nessun influsso nemmeno nelle precedenti opere di Elsa Morante. Per il *Mondo* vale caso mai la categoria di realismo, cioè di osservazione diretta della realtà, così come la nostra autrice l'aveva appresa dalla *Divina Commedia* (si veda la citazione riportata *supra*) e che Gianfranco Contini (in un saggio del 1965) accosta in maniera inscindibile all'altra categoria dello sperimentalismo: «a me pare che il nostro Dante non possa essere che il Dante della realtà e della sperimentazione continua».³¹ Il Dante dei poeti e lettori contemporanei a Contini e a Morante è quindi il Dante che sperimenta nuove modalità espressive e piega la lingua a significare concetti non ancora espressi (o non espressi in forme così nette e nitide). Per Elsa Morante sperimentalismo vuol dire superamento delle forme e dei generi della tradizione e scrittura di un'opera di poesia con mezzi linguistici e stilistici estranei alla poesia e alla poesia lirica in ispecie. La realtà descritta nel *Mondo* non offre infatti materia per la lirica e nemmeno per la tragedia (e infatti la *Serata a Colono* ha come sottotitolo *Parodia*), e sono caso mai altri linguaggi come il cinema, il fumetto, la radio a fornire gli strumenti per rappresentare la cacofonia e la sovraesposizione al flusso continuo di suoni da cui è difficile estrapolare un senso. Si



scorrono le pagine della *Canzone clandestina della Grande Opera* (trasmessa, non per caso, da una radio), ove le scelte grafiche antitradizionali e la storia del Pazzariello in un primo momento suggeriscono l'idea di un nonsense, di uno scherzo poetico fine a sé stesso; tuttavia, leggendo queste pagine alla luce degli scritti saggistici coevi di Elsa Morante, si comprende che da quel nonsense è possibile ricavare un senso, a patto di demitizzarlo e desacralizzarlo, un po' come fa la Carlottina quando decide di applicare al petto la stella di Davide o il Pazzariello quando, mentre viene operato senza anestesia, osserva le proprie interiora ed esclama «Ammàppela! Tutta questa roba è mia?» (CP 206).

È evidente che questa del *Mondo salvato dai ragazzini* non è la risposta definitiva trovata da Elsa Morante per stare dentro la realtà, osservarla, farla propria e descriverla: nella *Storia* il principio di salvezza rappresentato dal ragazzino poeta Useppe si scontra con lo scandalo millenario della violenza, della guerra e della povertà ed è destinato a soccombere, diversamente dai suoi fratelli maggiori dell'opera precedente. Questa soluzione transitoria, che non sarà compresa dai primi lettori, consente alla nostra autrice di liquidare tutta la prima parte della sua produzione letteraria e di aprire alla seconda e ultima: tanto la *Storia* quanto *Aracoeli* ripropongono una lingua fortemente espressiva (anche se non espressionistica, come rileva Mengaldo), presentano ambientazioni cupe con improvvisi punti di fuga verso la natura, gli animali, la poesia, l'amore tra madre e figlio..., ingaggiano un corpo a corpo con la rappresentazione della realtà senza infingimenti che non sarebbe stato possibile realizzare senza la ricerca di un nuovo realismo messa in atto nel *Mondo salvato dai ragazzini* attraverso la parodia dei generi letterari tradizionali e la costruzione di una lingua che fornisce un rinnovato principio d'ordine all'insignificanza dei «gerghi obbligatori» contemporanei.

NOTE

1 Come edizioni di riferimento verranno usati i due volumi dei Meridiani Mondadori dedicati alle Opere morantiane (rispettivamente Morante 1988 e Morante 1990).

2 Carmello 2018: 18.

3 Mengaldo 2000: 147.

4 Morante 1990: 1491.

5 Ivi: 1497.

6 Consapevole dei limiti di ogni ripartizione interna del testo, ho deciso di indicare le singole porzioni testuali con una sigla che rimanda alla rispettiva sezione (A = Addio; CC = La commedia chimica; CP = Canzoni popolari), senza ulteriori riferimenti alle varie sottosezioni; l'edizione di riferimento, come si è detto, è il secondo volume delle Opere (Morante 1990). Nelle citazioni si rispetterà il tratto grafico presente nel testo (tondo, corsivo, maiuscolo).

7 Per i «titoli metrici» nella poesia italiana del Novecento rimando a Mengaldo 1991: 7.

8 Giovannetti-Lavezzi 2010: 255.



9 «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 Hermann, 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 una indecenza» (CP 246).

10 La cronologia interna dell'opera nella Canzone degli F. P. e degli I. M. in tre parti progredisce fino al 1967: «Buon anno. Ci risiamo. È il primo gennaio. Anno 1967. Dopo Cristo. / Secolo Ventesimo. Era atomica» (CP 146).

11 Questa di Morante si aggiunge alle numerose riscritture moderne dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, nelle quali trama, ambientazione e personaggi subiscono un processo di risemantizzazione, spesso in chiave attualizzante (si veda, a questo proposito, Rodighiero 2007).

12 *Grâce e pesanteur* sono termini che rimandano senz'altro al pensiero di Simone Weil che, com'è noto, Elsa Morante iniziò a leggere intorno alla metà degli anni Sessanta, subito a ridosso dell'elaborazione del *Mondo salvato dai ragazzini*. La bibliografia sulla presenza di Simone Weil nell'opera della nostra autrice è abbastanza cospicua, per il tema della *grâce* e della *pesanteur* si veda Splendorini 2008.

13 Per un'interpretazione del grafo come albero rivoluzionario della libertà (che attribuirebbe al *Mondo* un significato più spiccatamente ideologico) rimando a Di Fazio 2014: 118-119.

14 Paola Azzolini vede anticipati nelle figure del *Mondo* alcuni dei personaggi che si ritroveranno poi nella Storia: «Antigone come Ida, dalla "mente malcresciuta", Edipo, che ha letto tutti i libri, come Davide, segnati dalla condanna alla morte di ogni intelligenza che spezza la prodigiosa unità del creato. E ancora il Pazzariello come Useppe, il capretto destinato al sacrificio, ambedue dai riccioli morati e dal ciuffetto ribelle al centro della testa» (Azzolini 2007: 437-438).

15 «PURE SE CI FA TREMARE / PER GLI SPASIMI E LA PAURA, / TUTTO QUESTO, / IN SOSTANZA E VERITÀ, / NON È NIENT'ALTRO / CHE UN GIOCO» (CP 169, maiusc. orig.). Il segreto rivelato dal Crocifisso torna, con variazioni, in altre pagine del *Mondo salvato dai ragazzini*, e anticipa l'intuizione del poeta 'naturale' Useppe nella *Storia* («Tutto uno scherzo»); il GIOCO su cui si fonda il *Mondo*, e in particolare la terza parte, è il gioco divino che, nelle tradizioni orientali, porta alla metamorfosi della realtà e alla creazione poetica (Dell'Aia 2013: 115-170).

16 Morante 1990: 1502.

17 Ivi: 1544. Anche Walter Siti definisce il realismo in modi simili: «Il realismo, per come la vedo io, è l'antiabitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale [...] Realismo è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà; la nostra enciclopedia percettiva non fa in tempo ad accorrere per normalizzare» (Siti 2013: 8).

18 Per l'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante rimando di nuovo al saggio di Mengaldo 2000.

19 Camporesi 1995: 43 e 45.

20 Morante 1988: 947.

21 Dopo «va dicendo che» avviene un cambio di voce, cioè la parola passa all'F. P. vittima di tutte le vendette appena elencate: tale passaggio non è segnalato da nessun espediente interpuntivo ma separato da alcune righe bianche che precedono l'inizio del discorso dell'F. P. Nel *Mondo salvato dai ragazzini* avvengono numerosi passaggi di voce, a partire da *Addio*, dove il *tu* a un certo punto prende la parola e si sostituisce all'*io* scrivente, ma quasi mai vengono esplicitati graficamente: non mi sembra, tuttavia, che si possa parlare di polifonia, perché in ogni sezione del libro c'è uno stretto controllo della voce autoriale, che riconduce a sé il testo nella sua interezza.

22 È una delle patologie riscontrate nel Pazzariello: «Lasciato sveglio, e posto, per un ovvio criterio / profilattico, in gabbia, tosto identificàvasi in un cardellino o canaria, dandosi a svolettare e canticchiare



senza posa / colpito da una forma d'ornitomania contagiosa / il cui bacillo attacca indiscriminatamente tutti quanti all'intorno [...]» (CP 202).

23 Per una lettura della *Smania dello scandalo* e del rapporto tra testo e citazioni si veda Ardeni 2014. Nel testo 9 della *Smania* è inserito anche il verso di una canzone popolare napoletana («Chiagneva sempre ca durmeva sola» CC 129) per il quale rimando a Dell'Aia 2018: 3-5.

24 Morante 1990: 253.

25 «La “zingarella semibarbara” mima un imprecisato dialetto centro-meridionale, ricco di pleonasmii, con tratti riconducibili a un'oralità ispirata al parlato popolare. La Morante ha cercato di fissare tale loquela mediante particolari modalità: prime fra tutte, a sottolineare la piena libertà delle associazioni mentali, l'assenza di ogni segno di interpunzione; ne consegue che le frasi si susseguono assemblate dal collante del polisindeto e del che polivalente, il quale appare in tutta la sua possibile gamma di funzioni. Inoltre l'iterazione di alcuni elementi del discorso serve a enfatizzare l'espressività di quei passi, nei quali interagiscono fattori diastratici, diafasici, diatopici» (Pelo 2008: 143, e si veda anche Paglia 2011).

26 *La serata a Colono* è testo teatrale destinato alla lettura, anche se è stata messa in scena almeno una volta con Carlo Cecchi nei panni di Edipo (cfr. «Ariel» 2012). Per chi legge il testo alle varietà linguistiche dei personaggi si aggiunge quella delle didascalie, spesso ampie e con tratti presi dalla lingua della prosa letteraria, per es.: «I TRE GUARDIANI, che ormai non si curano più d'ascoltare i suoi [di Antigone] discorsi, rimangono muti e inespressivi, nella loro posa indolente; mentre di là dalla parete divisoria, il CORO non cessa di confabulare c. s. Sperduta, forastica, Antigone si accosta alla panca; e con la brusca prontezza d'una gatta, ripiglia la sua famosa lettera “di raccomandazione”, lasciata là dai guardiani, e se la ripone gelosamente al sicuro, dentro la manica. Poi si risolve a sedersi sull'angolo estremo della panca, in punta in punta: ma subito ripensandoci, si rialza, si toglie di dosso il cappottino; e stesolo accanto alla barella sul pavimento, ci si accomoda sopra seduta» (CC 51, cors. miei).

27 Il sintagma riprende evidentemente lo «scalcinato muro» di [*Non chiederci la parola...*]. Nel *Mondo salvato dai ragazzini* i richiami testuali alla poesia di Montale (a partire dal titolo bipartito dell'opera che ricorda *La bufera e altro*) sono così numerosi che meriterebbero uno studio specificamente dedicato.

28 Morante 1990: 1558.

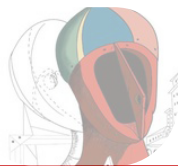
29 Si veda, a questo proposito, Rosa 1994.

30 Morante 1990: 1559.

31 Contini 1976: 111.

BIBLIOGRAFIA

- Ardeni V. (2014), *L'espressione della dicotomia tra artista e società nella Smania dello scandalo di Elsa Morante*, «Carte italiane», vol. II, n. 9, pp. 119-136.
- «Ariel» (2012), *Elsa Morante e la Serata a Colono*, «Ariel. Semestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo» (2012), vol. II, n. 2.
- Azzolini P. (2007), *Attraversando la poesia di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», vol. XXXIV, n. 74, pp. 429-439.
- Camporesi P. (1995), *C'era una volta l'inferno*, in Idem, *Il governo del corpo*, Milano, Garzanti, pp. 42-46.
- Carmello M. (2018), *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*, Roma, Carocci.
- Ceracchini S. (2015), *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della Commedia chimica*, in *Le fonti di Elsa*, a cura di E. Palandri e H. Serkowska, «Innesti | Crossroads», vol. XL, n. 9, Venezia, Edizioni di Ca' Foscari, pp. 85-92.
- Contini G. (1976), *Un'interpretazione di Dante*, in Idem, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino,



- Einaudi, pp. 110-118.
- Dell'Aia L. (2013), *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma, Aracne.
- Eadem (2018), *Gioco e alibi nella poetica di Elsa Morante*, «griseldaonline», vol. XVII, pp. 1-12 (ultimo accesso: 28 agosto 2021).
- Di Fazio A. (2014), *La lingua della sommossa ne Il mondo salvato dai ragazzini: "Un sistema linguistico così comunicativo da scandalizzare"*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. XXI, Nùm. Especial, pp. 113-130.
- Giovannetti P. – Lavezzi G. (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Mengaldo P. V. (1991), *Titoli poetici novecenteschi*, in Idem, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 3-26.
- Idem (2000), *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Idem, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 147-168.
- Morante E. (1988), *Opere*, vol. 1, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori.
- Eadem (1990), *Opere*, vol. 2, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori.
- Paglia S. (2011), *I segni reiterati del cambiamento e della trasformazione. Note sulla lingua e lo stile della «Serata a Colono» di Elsa Morante*, «Critica letteraria», vol. XXXIX, n. 1, pp. 138-162.
- Pelo A. (2008), *La serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile*, «La lingua italiana», vol. V, pp. 137-151.
- Rodighiero A. (2007), *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Verona, Fiorini.
- Rosa G. (1994), *Contro i gerghi dell'irrealtà*, «Studi novecenteschi», vol. XXXIV, n. 74, pp. 251-270.
- Siti W. (2013), *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo.
- Splendorini I. (2008), *De la grâce et de la pesanteur: les métaphores animales dans "La Storia" et "Araceli" d'Elsa Morante*, «Italies», vol. XII, pp. 319-341.