



Elsa Morante e il *Mondo salvato*  
dalla poesia

Antonella Rubinacci  
Università degli Studi di Siena – Université Paris  
Nanterre

**Abstract ITA:** Obiettivo di questo contributo è indagare il ruolo della produzione in versi nell'opera di Elsa Morante, soffermandosi, nello specifico, sul secondo esperimento poetico dell'autrice *Il mondo salvato dai ragazzini*, pubblicato nel 1968. Accanto all'analisi delle principali caratteristiche formali di un'opera estremamente eterogenea, si intende riflettere sui significati che la scelta della parola poetica veicola per un'autrice tradizionalmente più conosciuta per la scrittura in prosa. L'articolo intende, inoltre, tener conto anche dei rapporti che questo libro intesse con i suoi modelli letterari o filosofici e della sua collocazione nello scenario socioculturale contemporaneo.

**Keywords:** Elsa Morante; *Il mondo salvato dai ragazzini*; poesia contemporanea; Sessantotto; modelli letterari.

**Abstract ENG:** The aim of this contribution is to investigate the role of poetry in Elsa Morante's production, focusing specifically on the author's second poetic experiment *Il mondo salvato dai ragazzini*, published in 1968. Alongside the analysis of the main formal characteristics of an extremely heterogeneous work, the intention is to reflect on the meanings that the choice of the poetic word conveys for an author traditionally better known for writing in prose. The article also aims to consider the relationships this book establishes with its literary or philosophical models and its place in the contemporary socio-cultural scenario.

**Keywords:** Elsa Morante; *The World Saved by Kids*; Contemporary Poetry; 1968; Literary Sources.

---

Antonella Rubinacci, "Elsa Morante and the World saved by poetry"  
Configurazioni N° 1, 2022, pp. 53-77.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19798>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License  
ISSN 2974-8070



# Elsa Morante e il Mondo salvato dalla poesia

di Antonella Rubinacci

---

## 1. «Poeta» e «cantastorie»

Nel panorama della poesia italiana del secondo Novecento la produzione in versi di Elsa Morante, che si carica di profonda significatività sul piano delle scelte tanto espressive quanto sostanziali, non è ancora stata adeguatamente canonizzata. La stessa autrice contribuisce probabilmente a un ridimensionamento del valore della sua poesia definendola, nella “Nota introduttiva” alla prima raccolta *Alibi*, edita per Longanesi nel 1958,<sup>1</sup> «coro dei suoi romanzi; e, in parte, nient’altro che un divertimento, o gioco» (Morante 1988a: 1373). Un «*divertissement*» (Comberiati 2015: 30), dunque, che sia commento in versi o strumento di lettura della prosa (aspetto questo accentuato anche dalla presenza, nella prima raccolta, di componimenti già presenti nei romanzi *Menzogna e sortilegio* e *L’isola di Arturo*). L’apparente rifiuto di un certo *engagement* sociale o culturale si nutre in Morante anche dell’idea – di chiara ascendenza palazzeschiana – del poeta come saltimbanco, girovago, sconosciuto cantore di storie collettive. Questa volontà è ben formulata dall’autrice nella quarta di copertina della prima edizione del *Mondo salvato dai ragazzini*, dove apertamente dichiara che «come professione o mestiere, il suo

---

<sup>1</sup> Per un’analisi più approfondita delle caratteristiche della raccolta, dei suoi significati e della sua collocazione in rapporto a altri testi contemporanei si vedano almeno i contributi di Paola Azzolini (2007) e Daniele Comberiati (2015).



ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie» (Morante 1968).<sup>2</sup>

Tuttavia, al di là delle affermazioni volutamente provocatorie, sottolineare il ruolo della produzione in versi, per un'organica ricostruzione del *modus scribendi* morantiano, risulta fondamentale. Per Morante lo scrittore è «prima di tutto, fra l'altro, *poeta*» (Morante 1987a: 97): la parola poetica, dunque, è anche quella del romanziere che è in grado di attribuire alla sua opera la funzione di scoprire nel mondo la verità.<sup>3</sup> Compito del poeta è restituire alle coscienze, rese cieche dall'«infezione dell'irrealtà» (Morante 1971: V) che domina nella società contemporanea, quell'integrità del reale in grado di salvarle dall'alienazione. L'identificazione della produzione creativa con la realtà, e di quest'ultima con il manifestarsi della presenza del divino, è confermata da una notazione autografa del 14 maggio 1966, rinvenuta in una delle cartelle contenenti le carte manoscritte del *Mondo salvato dai ragazzini*.<sup>4</sup> qui si legge «ARTE=REALTÀ|significa è arte vera quella che seppur in piccolo dà un segno di Dio». Chiara l'influenza della letteratura sapienziale e la vicinanza al cristianesimo mistico di Simone Weil, uno dei principali modelli di Morante a partire dagli anni Sessanta.<sup>5</sup> Claude Cazalé Bérard nota come, già tra le pagine dell'incompiuto *Senza i conforti della religione*, le parole del personaggio

---

<sup>2</sup> Marco Bardini ha notato come la volontà di farsi anonima cantastorie trovi conferma nella scelta di collaborare con Nino Rota per la realizzazione della colonna sonora del film *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli. Morante partecipa alla stesura dei versi della ballata *Ai giochi addio*, che in casa Capuleti sono intonati proprio da un menestrello mascherato (cfr. Bardini 2015: 9).

<sup>3</sup> Nel saggio "Sul romanzo" Morante scrive: «opera poetica significa, per definizione, un'opera che, attraverso la *realtà* degli oggetti, renda la loro *verità* poetica» (1987b: 44-45).

<sup>4</sup> Le carte autografe di Elsa Morante sono state donate, nel 1989 e nel 2007, dagli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. I manoscritti, dattiloscritti e le bozze di stampa del *Mondo salvato* sono conservate nel fondo *Vittorio Emanuele 1622* all'interno di cinque quaderni e sei cartelle di fogli sciolti. Il testo, come indicato da Giuliana Zagra e Simona Cives, si sviluppa principalmente sul *recto* dei fogli, mentre il verso è abitualmente utilizzato dall'autrice per riscritture, varie annotazioni personali, elenchi di parole e citazioni di versi di autori antichi e moderni (Zagra 1995; Cives 2006).

<sup>5</sup> Per una più ampia panoramica sull'influenza dei testi di Simone Weil sulle opere di Morante si rimanda a Borghesi 2015; Garboli 1987; D'Angeli 2003: 81-103 e Cazalé Bérard 2009.



Useppe<sup>6</sup> anticipino questa tensione a ricercare nella parola poetica traccia della presenza del divino (Cazalé Bérard 2014: 9):

e tale parola (detta poesia) mentre si rendeva sotto l'apparenza di una bellezza, però nella sua vera intenzione [sostanza] significava un altro valore indecifrabile, fuori da ogni discorso umano, che era il segreto di Dio.

Scrivere in versi, in questo contesto, diviene un atto simbolico in grado di reinnescare interrogativi ancestrali a partire dalla consapevolezza che, come annota sempre Morante, «la vita ogni giorno col suo mistero è al tempo stesso il simbolo del suo mistero e l'uomo non se ne accorge perché il suo stesso destino è questo cioè cecità sordità ecc» (*Vittorio Emanuele* 1622/ Cart. III., cc. 2r-3r). La missione del poeta è allora metastorica: di fronte all'obnubilamento delle coscienze e all'accecaimento dell'individuo come essere sociale, deve svelare le mistificazioni della contemporaneità e, «protagonista solare» (Morante 1988b: 1515) di una *quête* che si muove nel reale e ambisce al suo disvelamento, saper abbracciare nelle sue parole la vita e la morte, la gioia e la sofferenza, come inscindibili parti di una totalità unica che ha l'urgenza di comunicare.

## 2. Il mondo salvato dai ragazzini

Già la prima raccolta di poesie pubblicata da Morante, *Alibi*, offre interessanti spunti di riflessione sulle scelte formali e di contenuto legate allo scrivere in versi; si intende tuttavia in queste sede soffermare l'attenzione sul secondo esperimento

---

<sup>6</sup> Tra le carte di *Senza i conforti della religione*, conservate nel fondo *Archivi Raccolte e Carteggi* della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, compare anche il *topos* del poeta come cantore mascherato: «e io scorazzavo, allora per le vie del mio quartiere come un trovatore in incognito in una corte di principi travestiti» (A.R.C. 52 I 3/21-25, fasc.1, c. 164r).



poetico cui la scrittrice comincia a dedicarsi a partire dal 1964:<sup>7</sup> *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*,<sup>8</sup> pubblicato per “Supercoralli” di Einaudi nel 1968. La scelta di fare poesia per Morante si carica, in quest’opera, di ancor più profonda significatività. Ponendosi nel solco di drammatiche vicende personali (il suicidio dell’amante Bill Morrow il 30 aprile del 1962<sup>9</sup> e la morte della madre avvenuta l’anno successivo), i versi del *Mondo salvato dai ragazzini* danno voce anche ai grandi drammi collettivi della Storia del Novecento. Così la guerra, la Shoah, la contestazione sessantottina, l’automizzazione prodotta dalla società di massa, gli orrori di quello «scandalo che dura da diecimila anni» (Morante 1974), sono al centro di un libro dove lo scrivere in versi si fa strumento per la verbalizzazione di traumi individuali e storici.<sup>10</sup> Nella “Nota introduttiva” all’edizione Einaudi del 1971 (VI) l’autrice, infatti, così lo definisce:

In una serie di poesie, poemi e canzoni, una coscienza di poeta, partendo da un’esperienza individuale (*Addio* nella Prima Parte), attraverso una esperienza totale che si riconosce anche nel passato millenario e nel futuro confuso (canzoni della Seconda parte, e in particolare il poema, in forma di dramma *La serata a Colono*) tenta la sua proposta di realtà comune e unica (canzoni della Terza Parte). Si capisce allora perché Elsa Morante definisca, fra l’altro, il suo libro romanzo e autobiografia: non intendendo questi come un seguito di fatti particolari o personali; ma come l’avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo

---

<sup>7</sup> Questo dato trova conferma in un appunto dell’autrice sul piatto di copertina del primo quaderno che riporta la data «Vulcano, ottobre 1964» (*Vittorio Emanuele 1622/ Quad. II*). Uno dei componimenti del libro “La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti” viene pubblicata su *Nuovi Argomenti* un anno prima dell’edizione definitiva.

<sup>8</sup> In un’intervista del 1980 per *Il Messaggero* Morante rivela la centralità accordata a questo libro nel suo universo esperienziale e poetologico: «*Il mondo salvato dai ragazzini* è il libro che preferisco, è il libro migliore, il più bello dei miei libri, forse è il solo libro bello che abbia mai scritto» (Costantini 1980: 3).

<sup>9</sup> Alla c. 34r della Cartella IV due appunti autografi collocano l’intero libro nel segno di questa perdita: «Questo libro è dedicato a Bill Morrow [...]. Questo libro è stato scritto per dedicarlo a Bill» (*Vittorio Emanuele 1622/ Cart. IV, c. 34r*). Concorrono a costruire il ruolo di Morrow nell’impalcatura complessiva dell’opera anche le scelte iconografiche di copertina delle prime due edizioni del libro: due suoi quadri, rispettivamente *Le sbarre* e *Viva Fidel* (cfr. Dell’Orca 2006).

<sup>10</sup> Per una lettura più approfondita del libro attraverso la lente del trauma mi permetto di rimandare al mio contributo “Narrating Trauma in Poetry: Elsa Morante and *Il mondo salvato dai ragazzini*”, in *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women’s Writing* (Rubinacci 2022). Per un’esaustiva analisi dell’opera di Morante nell’ottica dei *Trauma studies* cfr. de Rogatis and Wehling-Giorgi 2021.



processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra. [...] Sono gli anni cruciali del grande movimento giovanile contro le funebri macchinazioni del mondo attuale organizzato: e la corrispondenza non è casuale. Un'analoga rivolta disperata e inarrestabile (che si definisce, secondo i suoi termini reali, «rivolta contro la morte») è alle origini di questo libro e ne disegna il destino: risolvendosi, come suo tema liberatorio (unica possibile risposta alle domande) nell'*Allegro* della sua terza parte, le «Canzoni popolari», fra le quali si trova la serie di canzoni che dà titolo al volume.

*Il mondo salvato dai ragazzini* è dunque il viaggio di una coscienza di poeta che, a partire da una dolorosa esperienza individuale, per «restituire continuamente agli altri la realtà [...] deve partecipare alla loro esperienza, attraversare la loro stessa angoscia» (Morante 1971: V). Un moderno canzoniere petrarchesco nel quale, però, l'ordine dei testi risulta rovesciato: alle 'rime in morte', l'autrice fa seguire quelle 'in vita' e un *Congedo* finale (cfr. Bardini 1999: 619, n. 6; Fiorilla 2009: 268). Il libro si apre, infatti, su una ferita personale: «una figura di Madre, di grande Dea cui è stato strappato il figlio-amante» (Leonelli 1993: 167), è protagonista di *Addio*, il poema in due parti che apre la raccolta. Il primo componimento, costituito da 15 quartine di versi lunghi, segue uno schema ritmico ricorrente con *enjambement* tra primo e secondo verso, segno interpuntivo tra secondo e terzo, *enjambement* tra terzo e quarto verso. Questa forma base risulta variata soprattutto in corrispondenza di luoghi testuali (strofa quattro, in cui i versi sono tutti collegati dall' *enjambement*; strofe dieci e undici, dove il verso termina sempre con segni interpuntivi)<sup>11</sup> nei quali la ricerca di un dialogo con l'altro si fa incalzante e disperata:

Io fingo e rido in un ballo disperato  
per distrarti dall'orrenda mestizia  
ma i tuoi occhi scolorati di sotto le palpebre  
non ammiccano più ai miei trucchi d'amore.

---

<sup>11</sup> Adriana Pelo ha efficacemente parlato di «interpunzione emotiva» in riferimento alla marcata funzione comunicativa che assume la punteggiatura nel *Mondo salvato dai ragazzini* (Pelo 2008: 137).



Alla ricerca dei tuoi colori del tuo sorriso  
io corro le città lungo una pista confusa.  
Ogni ragazzo che passa è una morgana.  
Io credo di riconoscerti, per un momento.

E mendicando rincorro lo sventolio di un ciuffetto  
o una maglietta rossa che scantona...  
Ma tu rintanato nel tuo freddo nascondiglio  
disprezzi la mia commedia miserabile.

Buffone inutile io deliro per le vie  
dove ogni fiato vivente ti rinnega.  
Poi, la sera, rovescio sulla soglia deserta  
un carniere di piume insanguinate.

E chiedo una tenerezza al buio della stanza,  
almeno una decadenza della memoria,  
la senilità, l'equivoco del tempo volgare  
che medica ogni dolore...

Ma la tua morte cresce ogni giorno.  
E in questa piena che monta io vado e mi riavvento  
in corsa diretta, per un segno,  
un punto nella tua direzione.

O nido irraggiungibile e caro,  
non c'è passo terrestre che mi porti a te.  
Forse fuori dai giorni e dai luoghi?  
La tua morte è una voce di sirena.

Forse attraverso una perdizione? o una grazia?  
o in quale veleno? in quale droga?  
forse nella ragione? forse nel sonno?  
La tua morte è una voce di sirena.

L'andamento litanico e cantilenante, accentuato dalle sinalefi e riprese interstrofiche o dalle figure di suono, contribuisce alla creazione di un linguaggio



poetico in cui la struttura metrica tradizionale si pone in opposizione al ritmo. Il ritmo è qui non solo congiunzione tra dimensione fonica e semantica della parola (idea cardine di Tynjanov nel *Problema del linguaggio poetico*, tradotto da Giudici proprio nel 1968), ma anche strumento di lacerazione delle strutture concettuali a favore dell'estrinsecazione del soggetto (cfr. Carmello 2018: 93).

Nel secondo componimento, che si articola in 73 strofe di lunghezza varia (dal verso unico a 13 versi), il movimento iterativo e il ritmo percussivo si fanno ancora più marcati nelle continue allocuzioni a un *tu* assente e nella ripetizione dell'avverbio *qua*, che segna i confini di uno spazio metaforico entro cui è relegata la voce poetica di una «povera buffa vecchiarella carina» (Morante 2012: 19). La poeta, tormentata dalla percezione di una fisicità in decadimento e dalla fallibilità dei ricordi, tenta disperatamente di recuperare la comunione con l'amato, una condizione edenica ormai irraggiungibile. Nelle strofe 4-10, in particolare, l'uso di differenti metri e linguaggi (dal lirismo più estetizzante a frammenti di conversazioni quotidiane) contribuisce a definire i termini di un discorso d'amore lacerante:

Alla partenza, ti caricasti dei tuoi beni principali:  
il canestro con la gatta e il fonografo a valigia.  
«Il resto dei bagagli, speditelo per via mare».  
Trecento volte quella nave ha ripercorso quel mare  
e i tuoi tesori sono dispersi, e io sono qui, vivente.  
Anche se vivo tremila anni, e se corro tutti i mari,  
non posso più raggiungerti per riportarti indietro.

Lo so che tu credevi di giocare all'addio.  
Era una braveria, la tua smorfia...  
Ma contro una scommessa impaziente di ragazzo  
è un'altra lunga agonia la posta che qui si chiede.

La ladra delle notti è una cammella cieca e folle  
che gira per Sahara incantati, fuori d'ogni pista.  
L'itinerario è lunatico, non c'è destinazione.  
Le sabbie disfanno le tracce dei suoi furti.



Le sue pupille bianche fanno crescere miraggi  
dai corpi lacerati che lei semina per le sabbie.  
E i miraggi si spostano a distanze moltiplicate  
irraggiungibili nei loro campi solitari.

Amputati dai corpi, si disperdono separati  
senza rimedio, eterne mutilazioni.  
Nessun miraggio può incontrare un altro miraggio.  
Non ci sono che solitudini, dopo il furto dei corpi.

Là non esistono indirizzi, né nomi, né ore.  
Nessun segno per conoscersi. Tutto l'infinito eterno  
non è che un cielo vuoto bianco, ruota sonnambula  
dove si fugge assenti uno dall'altro alla cieca.

L'unica occasione d'incontrarsi era stata  
questo povero punto terrestre.

Questi versi ricordano il Caproni del *Terzo Libro*, raccolta che Morante possedeva e conosceva dunque da vicino:<sup>12</sup> la corporeità violenta, il tono enunciativo, il ritmo mimetico dei moduli dell'oralità, il discorso spezzato dagli *enjambement* che riproducono l'intermittenza dei singhiozzi, sono tratti somiglianti nella scrittura dei due poeti coetanei. Ma lo schema di ripetizioni, nelle invocazioni martellanti e nostalgiche di una *mater dolorosa* all'amato assente, e la visionarietà delle immagini evocate, mi sembra possano consentire di avvicinare questo testo anche ad alcuni componimenti di Amelia Rosselli che con Morante condivide l'appartenenza allo stesso ambiente romano e i modelli letterari di riferimento (tra i quali Dylan Thomas o Arthur Rimbaud). Nello

---

<sup>12</sup> Tutti i libri che costituivano la biblioteca personale della scrittrice, ai quali si fa riferimento in questo contributo, sono stati donati dagli eredi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma nel 2013 e fanno parte del *Fondo Morante*. Si tratta di volumi che contengono numerose tracce di lettura e si rivelano di notevole importanza per la ricostruzione della genesi delle opere e per rintracciarne le principali fonti.



specifico, in *La Libellula* – poemetto lungo del 1958 – risuona la stessa «voce di sirena» in un dialogo erotico negato e muto (Rosselli 1969: 14):

Ed io ti chiamo ti chiamo ti chiamo,  
sirena, ci sono solo. E tu suoni e risuoni e  
risuoni e risuoni o chimera. E perciò io ti chiamo  
e ti chiamo e ti chiamo chimera. E io ti chiamo  
e ti chiamo e ti chiamo sirena.

La «cadenza mistico-liturgica» dei versi di *Addio* (Borio 2018: 52), con le sue ripetizioni ossessive e la disforia del linguaggio, risente però soprattutto dell'influsso della poetica americana *beat*, cui Morante si accosta in questi anni accogliendone i modelli culturali di riferimento (i culti esoterici, le religioni orientali, le dottrine della Cabala). Il lessico dell'angoscia di *Addio* comunica in maniera evidente con *Howl* di Allen Ginsberg (cfr. Bernabò 2016: 168), testo che la scrittrice legge sia nell'edizione americana del 1956 (*Howl and other poems*), sia nella traduzione italiana di *Jukebox all'idrogeno* pubblicata nel 1965 da Fernanda Pivano.<sup>13</sup> Ginsberg grida in versi il suo manifesto contro un mondo disumanizzato con quello stesso meccanismo anaforico che adotterà Morante nel suo *urlo* contro la società autocratica e spersonalizzante dei padri, responsabili di aver edificato «la fabbrica della morte» (Morante 1971: VII).

Qua si può discutere di Cristo e di Budda  
e della ignominia occidentale detta classe media  
e della rivoluzione di Cuba  
e dei bianchi, pieni di soldi, benpensanti e benlavati, che puzzano di cesso  
e dei negri poveri che odorano di fiore  
e delle immonde guerre dei padri e delle loro squallide paci  
e delle loro istituzioni speculazioni missioni invenzioni provvidenze sanzioni  
tutte stronzate di vacca.

---

<sup>13</sup> Da notare che il volume è fittamente sottolineato e annotato con appunti, traduzioni e segni di richiamo.



E della realtà, e della vista pura, e del CAPIRE,  
e delle dimensioni multiple  
e dei colori  
e della morte.

Le immagini dissacranti, il gergo colloquiale, l'energia dirompente della versificazione sono già in Ginsberg (1965: 16) e si condensano in quel *who* ripetuto che anticipa il *qua* morantiano e contiene in sé i drammi e le speranze di una generazione di «ragazzetti celesti» (Morante 2012: 17) e di poeti:

who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through  
images juxtaposed, and trapped the archangel of the soul  
between 2 visual images and joined the elemental verbs  
and set the noun and dash of consciousness together jumping  
with sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus  
to recreate the syntax and measure of poor human prose and stand  
before you speechless and intelligent and shaking with  
shame, rejected yet confessing out the soul to conform to  
the rhythm of thought in his naked and endless head,  
the madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting  
down here what might be left to say in time come after  
death,  
and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn  
shadow of the band and blew the suffering of America's  
naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani  
saxophone cry that shivered the cities down to the last radio  
with the absolute heart of the poem of life butchered out of their  
own bodies good to eat a thousand years.

Nella parte centrale del libro, “La commedia chimica”, la scomparsa di Morrow, *puer aeternus* che incarna l'innocenza astorica di tutti i ‘ragazzini’ morantiani, diventa tramite per il manifestarsi di altre morti, di altri dolori: «[...] l'urlo del ragazzo | che precipita accecato dal male sacro» (Morante 2012: 33) diviene così l'urlo di un'intera umanità offesa, mentre Morante assume su di sé i



grandi traumi della contemporaneità che si sovrappongono ai lutti personalmente vissuti:

Per il dolore delle corsie malate  
e di tutte le mura carcerarie  
e dei campi spinati, dei fossati e dei loro guardiani,  
e dei forni e delle siberie e dei mattatoi  
e delle marce e delle solitudini e delle intossicazioni e dei suicidi  
e i sussulti della concezione  
e il sapore dolciastro del seme e delle morti  
per il corpo innumerevole del dolore  
loro e mio,  
oggi io ributto la ragione, maestà  
che nega l'ultima grazia,  
e passo la mia domenica con la demenza.

Ma la sperimentazione di forme di dilatazione della coscienza e la fuga nei viaggi allucinatori,<sup>14</sup> che nei primi due componimenti di questa sezione (*La mia bella cartolina dal Paradiso* e *La sera domenicale*) sembrano ancora una possibile evasione dalla prigione della memoria, si rivelano vane: «nessuna Rivelazione», nessun riscatto e nessuna *grâce* offrono i baudelairiani paradisi artificiali all'anima della poeta condannata a nutrirsi «ancora alla sostanza quotidiana delle stragi» (Morante 2012: 33).

---

<sup>14</sup> L'assunzione di sostanze psicotrope è motivo sotterraneo di tutta la sezione centrale del libro, sebbene Morante nel passaggio dalle prime versioni manoscritte all'edizione definitiva ne dissimuli i riferimenti diretti celandoli nei titoli, enigmatiche chiavi interpretative che il lettore ha il compito di decifrare (cfr. Ceracchini 2011). Si legge infatti in un appunto del piatto anteriore del secondo quaderno: «N.B. Nelle quattro poesie raccolte sotto il titolo *Un liquore amaro che fa sudare* io ho tentato di descrivere con la massima esattezza e fedeltà, certi miei privati esperimenti che più tardi, purtroppo, sono diventati di moda; e dichiarati, in seguito, da molti paesi, illegali. Così quelle poesie, non si spiegano secondo una logica immediata; ma piuttosto, sono a chiave; però la chiave si può ritrovare abbastanza facilmente nei loro singoli titoli dove io l'ho nascosta. La ritrovi chi può» (Vittorio Emanuele 1622/ Qd. II).



È solo alla fine della *Serata a Colono* che cominciano a delinearci i confini di un percorso palingenetico. Riscrittura del mito di Edipo,<sup>15</sup> *La serata a Colono* è una «parodia seria» (D'Angeli 2003: 121)<sup>16</sup> che traspone nelle forme di un'inedita *pièce* teatrale le riflessioni weiliane sui motivi del corpo e della colpa. Attraverso la sovrapposizione di due vicende (la tragedia greca e l'anonima vicenda di un Edipo dei giorni nostri ricoverato in un reparto psichiatrico), Morante trova nel dramma, che scardina i modi della rappresentazione tradizionale (sono gli anni del “Manifesto per un nuovo teatro” di Pasolini e del recupero del teatro dell'assurdo di Artaud), l'unico spazio in grado di accogliere una riflessione metaletteraria sulla crisi di una poesia intellettualistica e artificiale. Edipo, nel suo vano tentativo di regressione a un tempo mitico in cui sia ancora possibile la comprensione razionale del divino, rappresenta la colpa di *hybris*. Nel suo lungo monologo così viene descritto l'impossibile dialogo con Apollo, dio della luce e della conoscenza (Morante 2012: 88):

... E inutilmente, al finire di quel suo canto, io, là, spaventato come un animale,  
[...]  
aspettai da lui che aggiungesse qualche altra parola, almeno  
un'ultima! da bastare a spiegazione rassicurante  
per il mio cuore fiducioso e sbigottito.  
Ma nel suo silenzio definitivo,  
fui preso da stupori di dormiveglia, e ricaddi inginocchiato  
in un grande trasalimento.

---

<sup>15</sup> Anche Pier Paolo Pasolini, nel finale del rifacimento cinematografico dell'*Edipo re* del 1967, sceglie di indagare gli aspetti più eziologici del mito. Per un approfondimento sui rapporti di somiglianza tra l'Edipo morantiano e quello pasoliniano si rimanda ai contributi di Fusillo (1994), Siti (1994) e Bazzocchi (2014).

<sup>16</sup> Interessanti sono, a tal proposito, le riflessioni di Giorgio Agamben sull'idea di parodia. Non è da intendersi come una carnevizzazione grottesca del modello, ma come un controcanto della tradizione che, nel deviare dalla norma, consente di comunicare una realtà che sarebbe altrimenti inenarrabile (cfr. Agamben: 2010).



Nella successiva preghiera al dio (92) risuona ancora l'eco di Ginsberg, con il *pastiche* linguistico, l'iterazione anaforica, la sovrapposizione tra i culti orientali

e le ossessioni del mondo moderno:<sup>17</sup>

Nelle Upanishad e nella Cabala  
e nei blues e negli agit  
e nei numeri e nei quanti e nei proverbi e nei fumetti e nei flauti magici  
dal Luogo-del-Cranio a Tenochticlan e dalla reggia di Menelik a White Horse  
Tavern  
e nelle galere e nelle balere e sul set e sul ring e nei night  
e fra i dottori, e i miliziani, e gli assassini,  
e fra le macerie e nelle marane e nei lager,  
per tutto il mondo per tutto l'antimondo l'antimondo.

Dopo la disperata invocazione alla madre («Giocasta aiutami | tu | mamma!!»), 94), un'ultima straniata citazione di Ginsberg, i versi di SONG «I always wanted, | to return | to the body | where I was born» trasformati in «io volevo | tornare al corpo | dove sono nato» (107), anticipa il fallimentare approdo del suo viaggio. Il desiderio di regressione all'utero, alla fusione amniotica con la madre in grado di sanare lo strappo della nascita, condurrà solamente al vuoto e alla cancellazione di sé. Edipo discende la «scala colorata delle sette porte» (Morante 2012: 105), uno dei concetti cardine del sufismo, spogliandosi ad ogni grado di qualcosa fino alla liberazione definitiva. La scala dei colori era già presente nel secondo componimento della «Commedia Chimica», *La Sera domenicale*: qui, tuttavia, il tentativo di ascensione della poeta era fallace perché alterato dalla distorsione

---

<sup>17</sup> Pasolini, nella sua recensione per la rubrica «Il caos» del *Tempo*, sottolinea la notevole problematicità di un testo che sembra umoristico: «Ed è dunque arduo per un lettore e un critico comprendere come, invece, il fondo di questo libro sia atrocemente funebre, e contenga tutte le ossessioni del mondo moderno: l'atomica, la morale dei consumi e il profondo desiderio di autodistruzione, non più come *flatus vocis* o luoghi comuni, ma come elementi assolutamente originali e vissuti personalmente, dentro un sistema linguistico così comunicativo da scandalizzare» (1968: 12).



della coscienza data dagli stupefacenti. L'itinerario, già «lunatico» (Morante 2012: 10) e senza destinazione in *Addio*, è nella *Sera domenicale* «storpio e rovinoso» perché «di sopra e di sotto c'è sempre l'inferno» (32).<sup>18</sup> La catabasi di Edipo, invece, deve essere intesa come weiliana *décreation*: un processo di disincarnazione<sup>19</sup> che conduce alla rinuncia definitiva all'io attraverso la necessaria accettazione della sofferenza e del sacrificio, che soli permettono alla grazia di manifestarsi. Emblematico, a tal proposito, un passaggio dei *Cahiers* di Weil, quaderni che Morante legge e annota febbrilmente in questi anni, segnalato nell'edizione di sua proprietà con una stella di Davide: «ce sentiment d'impossibilité, c'est le sentiment du vide. Le contempler longtemps avec acceptation, c'est ouvrir le passage à la grâce» (Weil 1951: 228).

E ancora significative appaiono, a conferma della necessità di ricercare nei testi di Weil una chiave di lettura fondamentale del *Mondo salvato dai ragazzini*, altre considerazioni della filosofa francese, tratte dagli *Écrits de Londres et dernières lettres*, che pure Morante evidenzia con segni di lettura:

Seule l'opération surnaturelle de la grâce fait passer une âme à travers son propre anéantissement jusqu'au lieu où se cueille l'espèce d'attention qui seule permet d'être attentif à la vérité et au malheur. C'est la même pour les deux objets. C'est une attention intense, pure, sans mobile, gratuite, généreuse. Et cette attention est amour.

La *Serata a Colono*, collocata esattamente nel mezzo del libro, sembra così chiudere una prima sezione del *Mondo salvato*: all'iniziale *pars destruens*,

---

<sup>18</sup> L'immagine della scala cromatica ritornerà poi nell'ultimo romanzo morantiano *Aracoeli*, ma qui la discesa agli inferi del protagonista Manuele non conduce ad alcuna redenzione e anche la liberazione dalla prigione del corpo è impossibile: «Così torna a lusingarmi senza fine il mito orientale della scala cromatica. La scala è discendente, ogni colore è una porta. In fondo a ogni rampa si lascia un grado dello spettro, e la porta s'apre. Finché, di grado in grado, si arriva alla porta del nero, e di qui, spogliati, alla porta infima ossia suprema: la porta del vuoto. Ma la mia scala è storta, zoppa e lunatica» (Morante 2015: 194).

<sup>19</sup> Nella raccolta di saggi di Weil *La pesanteur et la grâce* si legge: «Mais en se déracinant on cherche plus de réel» (1948: 46).



evocazione di drammi personali e collettivi, seguiranno i versi di inno alla vita. Già l'apparizione della figlia di Edipo Antigone, ragazzina barbara e semianalfabeta che si esprime in un dialetto sgrammaticato, creaturale e primigenio («*sermo humilis*, tra lingua dell'uso e romanesco», Azzolini 2012: 200), introduce gli altri 'ragazzini' morantiani, coloro che con parole primitive e autentiche potranno salvare il mondo dal suo isterilimento.

Nella *Smania dello scandalo*, ultimo testo della "Commedia chimica" costituita da undici componimenti di struttura e metri vari (dal distico alle quartine alle strofe monoversali), di fronte all'irrealtà del mondo («Il vostro corpo e la mente sono strumenti truccati per la | deformazione e l'impostura», Morante 2012: 115) il poeta, quasi figura messianica, diviene voce dei ragazzini, gli «adolescenti buffoni di Dio» (122) che hanno accettato «l'ordalia del supplizio e della morte» (117) e – portando sulle spalle la croce della passione – sono riusciti a liberarsi dalle brutalità della Storia. In apertura di sezione, il viaggio narcotico di una ragazza (la poeta?) attraverso lo *scandalo* della società per risalire all'origine incorrotta della vita, si compie sullo sfondo di uno scenario apocalittico ed evoca ancora immagini di distruzione e morte (112):

Non contagiata dai respiri, salva dall'oceano sanguinoso  
è la patria desertica senza porte né orizzonte.  
Riconosco le sue geometrie funerarie  
gli ideogrammi non decifrabili dove ogni storia è scontata.

Moltiplicate dai ghiacci d'un'iride fissa  
lungo le fulgide gallerie dello spettro  
le figure dei lari si perdono  
nell'ultimo fuoco bianco che nega le forme.

Lo spazio si snatura a dimensione d'orrore  
ma è legge nel percorrere il campo. Il centro divelto  
tende ai suoi raggi laceranti. Il corpo è cenere.  
Unico punto il battito del cuore schiacciato



ancora vivo.

Aiutami aiutami sapore dolce.

A partire dall'undicesimo componimento, però, il paesaggio desertico e desolato si trasfigura improvvisamente in un esotico *locus amoenus* (123-124):

L'incendio dei crateri sommersi  
brucia sugli orli orientali, dove già s'alzano  
le torri nere della lava calcinata.  
Fumano le pozzanghere di zolfo  
di qua dalla cresta nera, che scoscende  
sul freddo ancora notturno della marina,  
e prime creature gli eucalipti  
tremano ancora umidi sulla baia  
finché in una eruzione assordante di stelle  
si accende il giorno estivo.

Impaurita dai sassi infocati che dirompono  
per lapidarla, dal cratere solare,  
lei corre al paradiso degli eucalipti  
dove per le arborescenze già si spiega  
la metamorfosi a nuove creature mattiniere  
e giocanti.  
LE BESTIE D'UNA ELEGANZA FAVOLOSA [...].<sup>20</sup>

Le parole della poeta condannano le storture di un mondo infetto, ma prefigurano al contempo – attraverso il linguaggio del «grand-guignol fanciullesco | delle rivoluzioni» (122) – l'unica possibilità di redenzione: la «domenica con la demenza» (31), cui si accenna a inizio libro, ha lasciato il posto

---

<sup>20</sup> La citazione finale traduce i versi di una delle *Illuminazioni* di Rimbaud: *Enfance* («Des bêtes d'une élégance fabuleuse»).



a «domeniche puerili» (122), le esperienze estatiche all'intervento rivoluzionario nella realtà.

Nell'ultima parte dell'opera, strutturata in due sezioni, “La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti” e “Il mondo salvato dai ragazzini”, a loro volta articolate in capitoli, Morante costruisce un'epopea degli ultimi nella quale una serie di *figurae Christi* (La Mutria, il Pazzariello, la Carlottina), ragazzini ai margini del tessuto sociale ma dotati di speciale sensibilità, diventano voce della lotta contro le ipocrite mistificazioni del Potere. Sono gli anonimi *Felici Pochi*, cui corrispondono quelli di «fama internazionale» (134), nomi di intellettuali e artisti che Morante inserisce all'interno di riquadri che formano i bracci di una croce («BENEDICTUS Spinoza, ANTONIO Gramsci, GIORDANO Bruno, SIMONA Weil, ARTURO Rimbaud, GIOVANNA Tarc, VOLFANGO A. Mozart, GIOVANNI Bellini, PLATONE di Atene», 135). I *Felici Pochi* sono «il sale della terra» (Morante 1971: VI), coloro che hanno conosciuto la pesantezza del mondo, hanno accettato la sofferenza e il vuoto, per poi liberarsi da un corpo mortale («La vostra sostanza è conoscere | che questa macchina lacerante da noi chiamata *il corpo* | non era se non un rifugio sepolcrale | della paura e del desiderio», 137) e recuperare così il senso di una comunità umana finalmente indivisibile (155-156):

E qui anzi l'Anonimo della caverna è persuaso  
che nel difficile comando: *Amalo come te stesso*  
il *come* deva leggersi uguale a *perché*. PERCHÉ  
l'*altro* – gli *altri* (F.P. e I.M. sapiens e faber cane e rospo e ogni altra vita mortuaria)  
SONO tutti te stesso: non tuoi simili né pari né compagni né fratelli  
ma proprio lo stesso unico  
TE  
STESSO.



Il riconoscimento dell'altro, la condivisione delle sue angosce, è l'unica forma di esorcizzazione del dolore individuale, che è per Morante dolore dell'umanità tutta. Una nota del *Diario*, risalente al 1964 (Morante 1988a: LXXVII-LXXVIII), già aveva anticipato il senso di un'opera che si costruisce nell'oscillazione tra i due poli weiliani di *pesanteur* e *grâce*: la perdita individuale, con cui si apre il libro, lascia progressivamente posto all'utopia di una salvezza che può soltanto risiedere nell'identificazione dell'*io* con l'intera comunità umana:

L'ultimo rimedio per arrivare alla morte umanamente è non essere io, ma tutti gli altri tutto il resto. Non separare. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti. Così posso essere anche te.

### 3. Tra sperimentalismo e tradizione: alcune notazioni conclusive su una poetica della realtà

Le precedenti osservazioni consentono di avanzare una proposta di collocazione del *Mondo salvato dai ragazzini* nel panorama della poesia del Sessantotto. Per riprendere categorie sanguinetiane, mi pare che questo libro possa ragionevolmente porsi a cavallo tra un Sessantotto politico e un Sessantotto estetico (Sanguineti 1981). Se da un lato, infatti, le effusioni liriche di *Addio* e i riferimenti a una serie di esperienze allucinatorie nella sezione centrale sembrano collocarsi a favore di un'esteriorizzazione dell'*io*, il definirsi di un ideale etico che si concretizza nella funzione sociale e politica assegnata alla parola poetica impedisce di categorizzare il libro come raccolta di versi alieni dall'impegno ideologico. Narrare in versi diviene per Morante strumento per recuperare la tradizione letteraria, ma con l'obiettivo di superare le sue cristallizzazioni: i riferimenti sono così stravolti, i testi riscritti, le fonti combinate in un amalgama sincretico e talora parossistico nei suoi risultati combinatori. D'altro canto, *Il mondo salvato dai ragazzini* nega ogni tassonomizzazione e alla coesistenza di



generi letterari (prosa, lirica, dramma teatrale, poesia visiva) affianca l'exasperato sperimentalismo delle forme (rifiuto dei canoni estetici convenzionali, scelte tipograficamente non convenzionali, *collage* di materiali eterogenei). Soprattutto nell'ultima parte del libro, infatti, si esasperano gli stilemi delle neoavanguardie: la predilezione per una poesia visiva (i pentagrammi e i disegni di quell'enigmatica sottosezione che si intitola "La canzone clandestina della Grande opera" sembrano anticipare la compenetrazione di immagine e parola messa in atto da Giulia Niccolai in *Greenwich*); la spazializzazione verticale con valorizzazione dei bianchi orizzontali (evidente la prossimità con il Pagliarani di *Lezione di fisica*, ma anche con alcuni esperimenti di Zanzotto e Rosselli); la distopia babelica del linguaggio alternativamente retorico, settoriale, onomatopeico, massmediale; la teatralizzazione dell'espressione poetica.

Siamo negli anni di quella crisi della lirica che «spinge molti poeti [...] al montaggio impersonale di frammenti plurilinguistici, alla poesia di impianto teatrale o alla regressione verso una pronuncia lirica preconscia o inconscia» (Mazzoni 2005: 121); tuttavia per Morante l'atteggiamento provocatorio, lo scardinamento delle forme poetiche convenzionali e il rovesciamento della tradizione non si riduce a negazione del senso del reale. Il riuso di moduli neoavanguardistici non si configura mai come dissacrante atto di rifiuto nei confronti di un impegno intellettuale attivo, ma anzi fonda un altro ideale di impegno che trova in questo linguaggio ardito, sperimentale e del tutto nuovo nella sua produzione il suo primario veicolo di trasmissione. Il «ritornello sovversivo» (Morante 2012: 159), che è *Leitmotiv* di tutta la sezione finale («TUTTO QUESTO | IN SOSTANZA E VERITÀ | NON È NIENT'ALTRO | CHE UN GIOCO») <sup>21</sup> e anticipa il titolo originario del successivo romanzo *La storia (T.U.S.: Tutto Uno Scherzo)*, non nega dunque il potere di incidenza sul reale della poesia, ma lo afferma. La vera ragione dell'arte è per Morante dare espressione concreta a tutti gli aspetti della realtà, anche quelli

---

<sup>21</sup> Il motivo del gioco si ritrova anche nella poesia di Patrizia Cavalli, che con Morante condivide inoltre i temi della malattia, la fenomenologia del delirio, la centralità del ritmo, il lessico familiare. Tuttavia, le poesie di Cavalli 'non cambieranno il mondo': rimane estranea al gioco ogni forma di problematizzazione etica o politica che invece è per Morante necessaria.



traumatici, contraddittori, talora difficilmente comprensibili se ricondotti entro i confini della razionalità. Compito ultimo dei poeti sarà allora esplorare la verità, trasformando le esperienze personalmente vissute in opportunità per comprendere le esistenze degli altri e esprimere in un linguaggio universale il complesso «sistema del mondo e delle relazioni umane» (Morante 1987b: 46):

Quello che conta, in loro, non è la consapevolezza dei mezzi, o dei risultati; ma la fedeltà disinteressata a un unico impegno: interrogare sinceramente la vita reale affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità. [...] La molteplicità delle esistenze non avrebbe né significato né ragione, se non fosse che per ogni esistenza si scopre una diversa realtà. L'avventura della realtà è sempre *un'altra*. Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in verità poetica incorruttibile (48-50).

Morante, che gioca con i suoi 'ragazzini' restituendo loro le parole e liberandoli «dalle false immagini mutilate e ottuse della realtà in cui viviamo» (Garboli 1971: 27), sceglie dunque di demistificare l'assurdità del mondo attraverso una poesia che, nell'adesione a un ideale «di affabulazione democratica e sottomissione umile della lingua alla cosa» (Mengaldo 2000: 148), si ponga come atto di intervento concreto nella dialettica della Storia.

## 4. Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2010. "Parodia". In *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, 120-130. Bari: Laterza.
- Azzolini, Paola. 2012. "Attraverso la poesia di Elsa Morante". In *Il silenzio d'ombra: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, a cura di Paola Azzolini, 189-201. Padova: Il Poligrafo.



- Bardini, Marco. 1999. *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*. Pisa: Nistri Lischi.
- Bardini, Marco. 2015. “Quattro giovanili, una senile e altre rarità ritrovate”. In *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, a cura di Gandolfo Cascio, 7-18. Amsterdam: Istituto Italiano di Cultura.
- Bazzocchi, Marco Antonio. 2014. “Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini”. *Cuadernos de filología italiana*, 21, 31-42.
- Bernabò, Graziella. 2016. *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- Borghesi, Angela. 2015. *Una storia invisibile*. Macerata: Quodlibet.
- Borio, Maria. 2018. *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Padova: Marsilio.
- Caproni, Giorgio. 1968. *Il «Terzo libro» e altre cose*. Torino: Einaudi.
- Carmello, Marco. 2018. *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*. Roma: Carocci.
- Cazalé Bérard, Claude. 2009. *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*. Roma: Carocci.
- Cazalé Bérard, Claude. 2014. “Senza i conforti della religione: il romanzo impossibile. Scritture al limite”. *Cuadernos de filología italiana*, 21, 75-89.
- Ceracchini, Silvia. 2011. “Le chiavi e le ispirazioni letterarie della ‘Commedia chimica’”. *L’Elisse*, 6, 211-216.
- Cives, Simona. 2006. “Elsa Morante ‘Senza i conforti della religione’”. In *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, 49-65. Roma: Colombo.
- Comberiati, Daniele. 2015. “1958: *Alibi* di Elsa Morante e *Croce e delizia* di Sandro Penna. La costruzione di un ‘canzoniere’ contemporaneo”. In *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, a cura di Gandolfo Cascio, 27-35. Amsterdam: Istituto Italiano di Cultura.
- Costantini, Costanzo. 1980. “Vorrei essere un fantasma”. *Il messaggero di Roma*. 13 gennaio, 3.
- D’Angeli, Concetta. 2003. *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini. Roma: Carocci.



- Dell'Orca, Alessia. 2006. "Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante". In *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, 87-100. Roma: Colombo.
- de Rogatis, Tiziana and Katrin Wehling-Giorgi. 2021. "Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works". *Allegoria*, 24.83, 169-183.
- Fiorilla, Maurizio. 2009. "Tra le carte del *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante: per la genesi di *Addio*". In *La filologia dei testi d'autore. Atti del seminario di Studi*, a cura di Simona Brambilla e Maurizio Fiorilla, 243-268. Firenze: Cesati.
- Fusillo, Maurizio. 1994. "«Credo nelle chiacchiere dei barbari». La barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini". *Studi novecenteschi*. 21.47-48, 97-129.
- Garboli, Cesare. 1971. "Oppressi e felici". *Il mondo*, 12 settembre, 27.
- Garboli, Cesare. 1987. Prefazione a *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, di Elsa Morante, XI-XXVII. Milano: Adelphi.
- Ginsberg, Allen. 1956. *Howl and other poems*. San Francisco: City Lights Books.
- Ginsberg, Allen. 1965. *Jukebox all'idrogeno*, traduzione italiana di Fernanda Pivano. Milano: Mondadori.
- Leonelli, Giuseppe. 1993. "Variazioni su due addii". In *Per Elsa Morante*, di Giorgio Agamben et al., Atti del convegno di Perugia (15-16 gennaio 1993), 167-171. Milano: Linea d'ombra.
- Mazzoni, Guido. 2005. *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 2000. "Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante". In *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, 147-168. Torino: Bollati Boringhieri.
- Morante, Elsa. 1948. *Menzogna e sortilegio. Romanzo*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa. 1957. *L'isola di Arturo. Romanzo*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa. 1958. *Alibi*. Milano: Longanesi.
- Morante, Elsa. 1967. "La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti". *Nuovi Argomenti*, 7-8, 129-153.
- Morante, Elsa. 1968. *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa. 1971. *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi.



- Morante, Elsa. 1974. *La Storia. Romanzo*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa. 1987a. “Pro o contro la bomba atomica”. In *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, 95-118. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa. 1987b. “Sul romanzo”. In *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, 41-74. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa. 1988a. *Opere*, vol. I, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa. 1988b. “Sul romanzo”. In *Opere*, vol. I, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, 1497-1520. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa. 1990. *Opere*, vol. II, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa. 2012. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa. (1982) 2015. *Aracoeli. Romanzo*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo. 1968. Recensione a *Il mondo salvato dai ragazzini*, di Elsa Morante (1968). *Il Tempo*, 35, 27 agosto, 12.
- Pelo, Adriana. 2008. “*La serata a Colono* di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile”. *La lingua italiana, storia, strutture, testi*, 4, 137-151.
- Rosselli, Amelia. 1964. *Variazioni belliche*. Milano: Garzanti
- Rubinacci, Antonella. 2022. “Narrating Trauma in Poetry: Elsa Morante and *Il mondo salvato dai ragazzini*”. In *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women’s Writing*, edited by Tiziana de Rogatis and Katrin Wehling-Giorgi, 113-137, <[doi.org/10.13133/9788893772556](https://doi.org/10.13133/9788893772556)>. Roma: Sapienza Università Editrice.
- Sanguineti, Edoardo. 1981. “Tutto il potere all’immaginazione”. In *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, a cura di Antonio Barbuto, 196-199. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Siti, Walter. 1994. “Elsa Morante nell’opera di Pier Paolo Pasolini”. *Studi novecenteschi*, 21.47-48, 131-48.
- Tynjanov, Jurij. 1968. *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione italiana di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova. Milano: Il Saggiatore.
- Weil, Simone. 1948. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Plon.



Weil, Simone. 1951. *Cahiers*, vol. I. Paris: Plon.

Weil, Simone. 1957. *Écrits de Londres et dernières lettres*. Paris: Gallimard.

Zagra, Giuliana. 1995. “I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma”. In *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, contributi di autori vari, 1-12. Roma: Tipografia della Biblioteca Nazionale.

Zagra, Giuliana e Simonetta Buttò, a cura di. 2006. *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*. Roma: Colombo.