

# La lingua della sommossa ne *Il mondo salvato dai ragazzini*: “Un sistema linguistico così comunicativo da scandalizzare”

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Università di Bologna  
angela.difazio3@unibo.it

## RIASSUNTO

Lo studio prende in esame *Il mondo salvato dai ragazzini* secondo una prospettiva socio-antropologica, preoccupandosi di porre in luce le dinamiche della festa rivoluzionaria, sottese all'opera morantiana. In particolare, si sottolinea il carattere carismatico, ambigualmente sacro e profano, dei ragazzini morantiani, in un fenomeno che oltrepassa la ribellione giovanilistica sessantottina per farsi discorso sulla storia (e sui limiti di alcune operazioni storiografiche), a cui Morante contrappone evidentemente la “poesia”.

**Parole chiave:** Rivoluzione, festa, carisma, folla, nostalgia.

## The Language of Uprising in *Il mondo salvato dai ragazzini* “A Linguistic System so Communicative as Scandalize”

## ABSTRACT

The article focuses on *Il mondo salvato dai ragazzini* considered from a socio-anthropological point of view. It tries to define the dynamics of revolutionary feast that inspire the work of Morante. We point out the charismatic nature of the boys and their disposition simultaneously sacred and profane. The discourse about the boys oversteps the young rebellion of 1968 and becomes an analysis on history (and on the limits of some types of historical operation) at which Morante opposes the poet.

**Key words:** Revolution, Feast, Charisma, Multitude, Nostalgia.

---

<sup>1</sup> Dottore di ricerca presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, via Zamboni 32, I-40126, Bologna (Bo), Italia.

Nonostante il prelude pasoliniano<sup>2</sup>, che vogliamo in linea con l'argomentazione proposta qui di seguito, lasciamo che a parlare sia Elsa Morante, mentre dice: «O ambiguità, provocazione di due voci in una» (*La smania dello scandalo*, Morante 1982: 106)<sup>3</sup>, perché, nel suo rimando a una sovrapposizione simbolica di enti ai fini del potenziamento funzionale dell'uno nel doppio, leggiamo un'istanza critica da raccogliere. Così, apprestandoci alla lettura de *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, ci sia di rincalzo un'analisi preliminare di alcuni luoghi del poemetto *La smania dello scandalo*, che precede le *Canzoni popolari in Il mondo salvato dai ragazzini*<sup>4</sup>.

Qui, infatti, la provocazione assume il senso di un'anticipazione – che fa, del resto, da stimolo a quanto segue – della struttura topografica (e tipografica) della canzone. Vediamo come. Nel secondo dei frammenti, che costituiscono il poema, alla stregua di testi semanticamente autonomi<sup>5</sup>, benché interrelati in una maglia di citazioni rimbaudiane e di autocitazioni morantiane (di qui, anche – se vogliamo –

<sup>2</sup> Il sottotitolo riprende la coda della recensione pasoliniana a *Il mondo salvato dai ragazzini* (Pasolini 1968: 12).

<sup>3</sup> Si sceglie di citare dall'edizione del 1982 perché solo in questo anno, con la pubblicazione del romanzo *Aracoeli*, può considerarsi conclusa l'ideale trilogia morantiana, che si apre con *Il mondo salvato*. Il 1982 è, dunque, il *terminus ante quem* di ogni nostra considerazione (Morante 1982: 106).

<sup>4</sup> Riteniamo un'ipotesi accreditabile la derivazione della nozione di “mondo”, più ancora che da Schopenhauer, dal filosofo Ortega y Gasset, in forma diretta o mediata dalla lettura dell'allieva Maria Zambrano: «Il “mondo” è il contenuto delle nostre possibilità vitali. [...] Rappresenta ciò che possiamo essere: pertanto la nostra potenzialità vitale. [...] noi arriviamo a essere soltanto una parte minima di ciò che potremmo essere» (Ortega y Gasset 1962: 34). In effetti, la concezione vitalistica dello spagnolo non sembra essere estranea a Morante, che pare accostarglisi anche nella contrapposizione di una «minoranza selezionata» (in questo caso, quella dei vitali F.P.) a una «massa» di uomini spiritualmente inerti (come gli I.M.): «La società è sempre una unità dinamica di due fattori: minoranze e masse. [...] Massa è l'uomo medio. [...] è la qualità comune, è il campione sociale, è l'uomo in quanto non si differenzia dagli altri uomini, ma ripete in se stesso un tipo generico» (cfr. *ivi*, p. 7). Se la riflessione antropologica di Ortega - sulle modalità del potere pubblico e di quello sociale - risulta funzionale all'interpretazione dei primi decenni del secolo e, in particolare, del primo dopoguerra, appuntandosi su fenomeni quali la decadenza culturale e lo statismo europei, come effetti della “disumanizzazione” della massa, allora siamo indotti a pensare a quella morantiana come a un'applicazione del paradigma critico orteghiano al secondo dopoguerra, fatte salve le opportune varianti contestuali. E, in ciò, saremmo confermati dall'importanza rivestita dalla speculazione orteghiana per il coevo Guy Debord, che, nello stesso 1967, lavora al fondamentale *La società dello spettacolo*.

<sup>5</sup> Questo, nonostante che, come nota Giovanna Rosa, «Quasi tutti i componimenti incominciano con una particella coordinativa (ma, però, e) che ne suggerisce la progressione» (Rosa 2006: 194).

l'ambiguità di un testo polimorfico, che fonde in un corpo unico l'indipendenza dei suoi membri), leggiamo: «Ho segnato con la croce il punto dell'acqua amara» (*La smania dello scandalo*, Morante 1982: 100)<sup>6</sup>. E, più oltre: «Il centro divelto tende ai suoi raggi laceranti» (*Ibidem*). Nella settima composizione, poi, «una voce materna» (possiamo ipotizzare, quella dell'autrice implicita) tenta di distogliere il nascituro fanciullo soterico dal proprio destino d'incarnazione, «che t'inchioda / ancora a questo incrocio dei raggi spaziali» (*La smania dello scandalo*, Morante 1982: 108); finché, offrendosi all'esito paradisiaco, in uno scenario di eucalipti, che «sono croci germoglianti tutte uguali» (*La smania dello scandalo*, Morante 1982: 112), avvenga l'agnizione del «ragazzo Adamo», staccatosi «da una croce» (*La smania dello scandalo*, Morante 1982: 113) già predettagli.

È evidente come, sin dalla prima occorrenza, il segno della “croce” costituisca una metafora spaziale, dotata di una forte capacità strutturale. E questo, più per suggestione geometrica, che non in quanto feticcio religioso. La croce è, dunque, ciò che informa lo spazio di sé, ma anche ciò che orienta la disposizione spaziale esistente, marcandone le direttrici, i “raggi”. Sul finire del discorso poetico, però, Morante accosta evidentemente la croce all'albero, sollecitata dalla topicità di tale associazione. Vogliamo tentare lo stesso, rimandando al grafo<sup>7</sup>, un compendio biografico di 10 profili storici, inserito come iconizzazione ne *La canzone degli F.P.*: che di croce si tratti non sembra essere oggetto di perplessità critica<sup>8</sup>. Tuttavia, la porzione co-testuale atta a introdurre la scelta grafica morantiana rimanda al contesto prettamente desacralizzato, in prospettiva laica o al più teista, dell'enciclopedismo francese, tanto nei toni quanto negli assunti, di cui si riprende il portato didascalico e cosmopolita, insito nell'ideale della pubblica utilità:

senz'altro io mi metto a sfogliare qua in vostra presenza L'ENCICLOPEDIA UNIVERSALE  
e ve ne estraggo, a caso,  
l'epigrafe di qualche (defunto) F.P. di fama internazionale ivi citato,  
così da arricchire la Vostra esperienza e migliorare la Vostra  
cultura (*La canzone degli F.P.*, Morante 1982: 121).

Ma se l'utilità, nel lessico rivoluzionario, che la Morante non stenta ad adottare, fa il paio con la felicità, ecco delinearci la caratteristica precipua dei soggetti presentati:

<sup>6</sup> Sempre G. Rosa e sempre sul senso di progressione del dettato poetico: «[...] la ripetizione della parola “punto” suggerisce il *Leitmotiv* di tutta la raccolta» (Rosa 2006: 186).

<sup>7</sup> Cfr. *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, Morante 1982.

<sup>8</sup> Riandiamo all'*auctoritas* di G. Rosa, che infatti scrive: «Mozart sta in un braccio della croce» (Rosa 2006: 197).

Ma qual è il segno, in sostanza, che fa distinguere a vista quella minoranza degenerare fra questa maggioranza normale? Si capisce che qui la risposta reale sarebbe: la FELICITÀ. Però (lo stesso c.s.) la FELICITÀ spesso non pare visibile per la gente comune che ha nell'occhio la cisa dei troppi fumi d'irrealità, che l'infettano (*La canzone degli F.P.*, Morante 1982: 120-121).

I termini qui in uso rimandano direttamente alla coppia di eretici, arsi vivi, Giordano Bruno e Giovanna D'Arco, seconda e terza epigrafi inserite nel corpo centrale del grafo, non tanto per la facile metafora dei "fumi" antagonisti, quanto per l'attribuzione della categoria della visibilità allo *status* contemplato. Se Giovanna D'Arco viene rubricata da Morante con la dicitura «*i Troni invisibili*», secondo un'operazione di sintesi concettuale, prima ancora che poetica, il referente culturale andrà ricercato, a nostro avviso, nel cantore *par excellence* del clima rivoluzionario<sup>9</sup>, quel Jules Michelet, storico francese, popolare autore, tra le altre opere, di una vita di *Giovanna d'Arco* (1853), che ammantava la celebre eroina francese di un'aura poetica, consonante col sentire morantiano:

Fu una leggenda vivente... Ma lo slancio di vita, esaltato e concentrato, non mancava di forza creatrice. La giovane, per così dire, *creava* a sua insaputa e *realizzava* le proprie idee, ne faceva degli esseri ai quali comunicava, del tesoro della sua vita verginale, una splendida ed onnipotente esistenza, tale da far impallidire le misere realtà di questo mondo.

Se *poesia* vuol dire *creazione*, è là probabilmente la suprema poesia (Michelet 2000: 13-14).

Inoltre, Michelet riassume l'accusa di eresia, rivolta alla giovane, nel modo che segue:

La questione del processo si trova così esposta nella sua semplicità, nella sua grandezza, si apre il vero dibattito: da una parte la Chiesa visibile e l'autorità, dall'altra l'ispirazione che attesta la Chiesa invisibile... Invisibile agli occhi volgari, ma la pietosa giovane la vede chiaramente, la contempla senza fine, la sente in se stessa, ella portava nel suo cuore quei santi e quegli angeli... Là era la Chiesa per lei, là Dio sfolgorava; quante tenebre in tutto il resto!... (Michelet 2000: 109-110).

---

<sup>9</sup> «Nella sua immaginazione, come nella sua memoria, il 1789 eclissa qualunque altra data della leggenda nazionale, anche quando ancora non pensa a scrivere la storia della Rivoluzione. [...] La Rivoluzione, la prima, la grande, è il vangelo di cui si sostanzia la predicazione di Michelet» (Vialleneix 1989: 481-482).

Ribadendo, più avanti, in sintonia con la formula «morto bandito», che Morante applica all'epigrafe spinoziana, sovrapposta a quella di Bruno: «E la sventurata, infatti, ripudiata dalla Chiesa visibile, abbandonata da quella invisibile, dal mondo e dal suo stesso cuore, si sentì mancare... » (Michelet 2000: 127).

Efficace pare, inoltre, la descrizione drammatizzata dello spazio adibito alla pubblica esecuzione di pena, dove il principio dell'autorità clericale visibile è fatto manifesto dall'erezione dei palchi vescovili, fronteggiati dall'altare sacrificale, patetico polo dell'invisibilità della fede condannata:

La meta del triste viaggio era il Mercato Vecchio, il mercato del pesce. Tre palchi vi si ergevano. Su di uno vi era la sedia episcopale e reale, il trono del cardinale d'Inghilterra, tra i seggi dei suoi prelati. Su di un altro dovevano figurare i personaggi del lugubre dramma, il predicatore, i giudici, il balivo e infine la condannata. Da un lato poi si scorgeva un gran palco di pietra, stracarico di legna; non aveva niente da invidiare al rogo, era tanto alto che spaventava per la sua altezza (Michelet 2000: 152).

Quello definito da Michelet risulta, dunque, uno scenario di impressionante potenza iconografica, tale da determinare le divulgazioni ai posteri della vicenda della pulzella. Morante, in particolare, indipendentemente dalla conoscenza diretta della fonte, sembrerebbe aver attinto alla pregnante contrapposizione simbolica dei due troni, quello della Chiesa manifesta e quello della Chiesa celeste, scesa sulla fanciulla. Non è un caso, perciò, che questa sia l'unica presenza femminile schedata da Morante, eccezion fatta per Simone Weil, il cui profilo deriva da quello della prima, senza soluzione di continuità, nel passo seguente:

O tamburino celeste  
tu strega ossessa dei supplizi  
manuccia contadina che guidi la tua cara tribù contro i leviathan  
sorelluccia inviolata  
ultima colomba dei diluvi stroncata  
bellezza del Cantico dei Cantici camuffata in quei tuoi buffi occhiali da scolara miope  
(*La canzone degli F.P.*, Morante 1982: 124).

Da cui, peraltro, si evince come la femminilità dei due personaggi sia un tratto velato, abiurato persino, in una ideale androginia, che già ci era apparsa in *La smania dello scandalo* come condizione della felicità prenatale: «[...] dai nostri nidi vegetali / anteriori alla prima barbarie, dove tu e io siamo uno solo / né uomo né donna, un'allegria impubertà senza storia, / finché ci dividono, per chiamarci alla loro strage» (*La smania dello scandalo*, Morante 1982: 101). La figura della pulzella non è, dunque, marginale né nel discorso morantiano, né tantomeno nella trasposizione grafica dello stesso, occupando il settore centrale, per così dire, dell'albero – termine preferito, con intenzione, al fin qui più diffuso “croce”. Se,

infatti, Giovanna D'Arco veicola nel testo morantiano, in termini simbolici e iconografici, un'istanza rivoluzionaria, consistente soprattutto nel rimarcare la rivalità tra due codici difformi per etica e sapere (nel lessico di Michelet-Morante, abbiamo già visto, visibilità/invisibilità, etc.), bisogna, dunque, operare una sostituzione anche a livello dei referenti segnici, seguendo le norme contestuali rivoluzionarie: l'adozione del calendario repubblicano, al posto di quello gregoriano; la preferenza accordata al cimitero come spazio sacro, piuttosto che alla chiesa; l'opzione dell'albero, a parziale surrogato della croce, ma in realtà in funzione polivalente<sup>10</sup>; tutto ciò rientra nella manifestazione di un programma di avvicendamento politico e culturale di portata millenaristica, giacché «equivaleva a dire che in quel tempo un'autentica rivelazione aveva praticato un taglio netto a partire dal quale, per una nazione, e per la sua umanità liberata da una schiavitù secolare, tutto diveniva o ridiveniva possibile» (Vialleneix 1989: 484).

Che il grafo de *La canzone degli F.P.* sia leggibile come un albero rivoluzionario (al pari di una colonna istoriata, associato al tipico elemento architettonico dell'altare quadrato centrale, a cui sembrerebbe rimandare ciascun riquadro epigrafato da Morante), piuttosto che come una croce, rientra quale possibilità ermeneutica nella prospettiva di quella «individuazione simbolica dello spazio» (Ozof 1982: 199), che è la determinante della festa rivoluzionaria, nonché la strategia testuale, che abbiamo precedentemente visto attiva ne *La smania dello scandalo*. Un ragionamento di stampo sillogistico ci porterebbe facilmente a concludere che la scelta narrativa, la quale informa lo spaccato de *Il mondo salvato*, che stiamo qui analizzando, sia paragonabile alla logica che presiede all'organizzazione della festa:

La festa è un istituto sociale in cui si scambiano e condividono beni simbolici di diversa origine e natura e in cui si solennizzano particolari momenti della vita individuale e collettiva. In essa, il fatto comunicativo per lo più si realizza concedendo largo spazio alle espressioni di un immaginario, che sovente si incanala nelle forme del ludico e dello spettacolare, e che a sua volta trova luogo soltanto entro i termini di uno "spazio" e di un "tempo" ideologizzati come eccezionali e sacri.

---

<sup>10</sup> Cfr.: «[...] i termini, associati all'albero dai testimoni più rozzi, sono sempre vocaboli di gioia. [...] Nel maggio, che incita alla sommossa, significante e significato hanno ancora un carattere analogico; la gioia della libertà è strettamente unita all'albero, e l'albero-libertà [...] ha un effetto diretto. Il maggio è quindi uno strumento affettivo di partecipazione» (Ozof 1982: 374-375); «[...] l'albero può unire in sé un significato magico di rinnovamento e un significato sociale di libertà» (Ozof 1982: 378); «In quanto ha un carattere di mediazione, oggetto fisico per un verso, ma anche sede di un segreto potere, è già elevato, in virtù della scelta popolare, alla dignità di simbolo» (Ozof 1982: 383); «L'albero è, in primo luogo, un testimone. Sopravvive agli uomini, esprime una durata che non è la loro, sottrae all'oblio quegli avvenimenti rivoluzionari, di cui è stato contemporaneo, e di cui sembra, quasi, essere il custode» (Ozof 1982: 387).

Il codice della festa si articola su vari registri: diventa significativa il fatto di condividere, in massa, una comune presenza fisica; nutrizione e sessualità passano da bisogno a piano simbolico e sociale; musica e danza, agonismo e gioco vengono a far parte integrante e necessaria di un rituale che in primo luogo sembra valorizzare il gratuito (Gallini 1980: 416).

Seguendo tale impostazione antropologica, il grafo morantiano rappresenterebbe il tracciato spazio-temporale di un circuito festivo, che abbraccia la storia dell'umanità e che si pone come «immagine rovesciata della rivolta» (Ozof 1982: 227), la quale deve precedere ed esaurirsi nella festa, nei limiti, tuttavia, di una opposizione culturale. Il luogo graficamente delimitato ha, dunque, come vettori la verticalità dell'albero, che convoglia lo sguardo verso la dimensione celeste<sup>11</sup>, e l'orizzontalità del corteo, che trattiene insieme della "dimensione temporale", giacché «dal corteo ci si attende, talvolta, che trasformi la storia in spazio» (Ozof 1982: 230). Calzante appare, dunque, il parallelo col di poco superiore pannello dei *Funerali di Togliatti* (1972), celebre opera dell'amico pittore Guttuso, la quale funge, a nostro avviso, da equivalente visuale in un'operazione, altamente simbolica, di lukacsiano "anacronismo", per cui il corteo funebre per il leader, ivi rappresentato, si anima dei più disparati personaggi (da Lenin a Angela Davis allo stesso Pasolini) di un *côté* ideologicamente orientato, ma che assume subito i tratti del discorso meta-politico. Sul piano antropologico, il dipinto prevede, allora, la trasformazione di una «muta del lamento»<sup>12</sup> funebre in un complesso rituale festivo, che può scivolare nelle più eccitate manifestazioni di massa.

Tuttavia, affinché il rinvenire in ciascun riquadro del grafo morantiano la conformazione stilizzata del carro allegorico, (non bastasse l'evidente funzione dimostrativa e performativa, che entrambi gli apparati assumono su di sé), non sia operazione tale da appagarsi del ragionamento sofisticato, ricorriamo alla prova testuale. Non si tratta, infatti, soltanto di riconoscere nella *Parentesi. Agli F.P.*, di cui più sopra si è offerto il campione dell'eroicità ermafrodita nel "corpo fanciullo" di

---

<sup>11</sup> Cfr. Ozof 1982: 202: «Statue, colonne, obelischi, piramidi, e presto anche alberi della libertà, invitano lo spirito allo spontaneo assioma della verticalità [...], non limitano lo sguardo, lo guidano verso l'alto, ma senza imporgli dei confini: costituiscono dei temi morali, non delle costrizioni visuali».

<sup>12</sup> La categoria antropologica della muta è individuata da Canetti nell'ambito del più strutturato e complesso fenomeno della massa: «Muta deriva dal latino medievale "movita", che significa "movimento". L'antico francese "meute", che a sua volta ne deriva, ha un duplice significato: può voler dire "sommossa" oppure "partita di caccia"» (Canetti 2010: 116). Per la contestualizzazione della muta del lamento, vedi oltre (Ivi: 124-8), dove Canetti è vicino a Durkheim nel considerare il rituale funebre, che circonda il momento del lutto, come «un dovere imposto dal gruppo» (Durkheim 1963: 433) nell'esigenza di ripristinare l'equilibrio energetico della comunità.

Giovanna D'Arco e Simone Weil, una *vocatio* autoriale ai personaggi, ben presto contaminata dalla presentazione degli stessi come caratteri, muniti di un «vostro nostro nome unico» (*La canzone degli F.P.*, Morante 1982: 126), maschere fisse di un canovaccio metastorico (ma anti-storico, nel rifiuto della nominazione particolare, distintiva) e metateatrale. Piuttosto, si badi a richiamare oltre nel poema morantiano quel luogo testuale meglio atto a spiegare che cosa costituisca l'«arabesco indecifrabile / [...] dato per la gioia del suo movimento» o, per meglio dire, in che modo alla statica dell'accreditata «croce» possa succedere un'immagine di moto, connessa con le stesse figure esemplari, e perché mai, inoltre, «ogni passo di gioia» delle stesse – che finalmente sapremo in moto – eluda, anziché apprestare, «la soluzione del teorema» (*La canzone degli F.P.*, Morante 1982: 123).

Seguendo tale traccia, approdiamo ad *La canzone clandestina della Grande Opera*, che il fanciullo-eroe Rufo e la sua sposina ascoltano intempestivamente alla radio. È venerdì, a detta di Rufo, caduto addormentato nel bosco (secondo un tipico schema propiano), ma domenica per la ragazzina favolosa, che gli si manifesta innanzi: una non-festa travestita da festa, dunque, con la radio ad ammannire l'apparato effimero, emettendo una voce, anche qui, «né di uomo né di donna», ma «somigliante a uno strumento multiplo» (*La canzone di Giuda e dello sposalizio*, Morante 1982: 156): l'indistinzione – abbiamo già visto – come sede della possibilità. Anche in veste tipografica, col testo che subisce, a partire dalla pagina successiva, una rotazione di novanta gradi a sinistra, a rimarcare un cogente effetto-soglia.

È di passaggio il carrozzone della Grande Opera  
che proviene da Chicago, si ferma a Shangai,  
e prosegue per Samarkanda.  
[...] Le sue doppie quinte mobili e giranti  
sono dipinte variamente con molti colori  
da tutte e due le parti.  
A vederli da troppo lontano, quei dipinti sono ombre confuse,  
e a vederli da troppo vicino, sono macchie senza senso.  
[...] E giustamente il carrozzone va a fermarsi  
nel centro di Piazza dell'Impero,  
la quale, per la sua geometria  
conveniente alla norma teatrale della visione,  
fa godere  
indifferentemente da qualsiasi punto (*La canzone di Giuda e dello sposalizio*, Morante  
1982: 157).

Troviamo, nei versi che precedono, l'annuncio di un movimento auspicato, benché in direzione opposta a quella predicata dall'autrice. È il corteo degli F.P., che

fuoriesce dall'eteroclitico del fabulare geografico, per collocarsi al "centro" della piazza, nel punto segnato dalla croce, nella sede simbolica della visione<sup>13</sup>. Ora, la teatralità individua il contrassegno della gnoseologia autoriale, come in più sedi ha rilevato la critica morantiana<sup>14</sup>, la metafora del «gran teatro del mondo» non essendole, peraltro, originale. Ma ciò che preme richiamare alla mente del lettore è come la componente ludica e spettacolare della festa della gioia, offerta dagli F.P. defunti e viventi, sia già stata indicata da Morante come sede dell'equivoco ermeneutico per lo spettatore comune («L'occhio sfaccettato del delirio / dato all'assurda moltiplicazione dello spettro / non vede», *La canzone degli F.P.*, Morante 1982: 126), il quale, appunto, guarda "da troppo lontano" senza la necessaria penetrazione simpatetica, o "da troppo vicino" con la presa in carico di un coatto punto di vista ideologizzante. Poiché, così, la Grande Opera rischia di prestarsi alla strumentalizzazione dell'Impero, il discorso metastorico<sup>15</sup> di soccombere alla politicizzazione ricattatoria da parte della Storia («*Sacrosanto dovere e diritto d'ogni individuo / è l'inquadramento nella perfetta compagine dello Stato / fuori della quale la persona umana si riduce / a un quid inqualificabile e superfluo.* /

<sup>13</sup> A questa altezza appare maggiormente evidente la filiazione palazzeschiana di Morante, primieramente indicata da Pasolini, se ci rimettiamo all'esperienza simbolica dello spazio circolare in Palazzeschi nei termini lacaniani, utilizzati da Pieri a proposito della figura dell'incendiario di Palazzeschi, di cui si dice che «è un centro che impegna e individua lo spazio, ammette intorno a sé solo una disposizione circolare, esige una distanza: o meglio, l'equidistanza di tutti i punti della circonferenza. La "gente", che costituisce la circonferenza, non può rompere la geometria, colmare l'intervallo; [...] agli "altri" spetta il compito di produrre un campo verbale volto a caratterizzare una situazione di ostilità e di prevaricazione» (Pieri 1980: 78-82).

<sup>14</sup> In particolare, cfr. Lugnani 1990: 343-407.

<sup>15</sup> La Grande Opera è indiscutibilmente un testo, ovvero una produzione di segni significanti, che tuttavia si avvolge su se stessa. Infatti, ne scrive Morante: «E allorché gli studiosi pazientemente s'adoperano / a combinare in un tutto i diversi resoconti, / sistemandoli in ordine come i frammenti d'un codice / ovvero le dispense d'un romanzo a puntate, / invariabilmente il prodotto che ne risulta / è un composto squinternato e imbrogliatissimo / pieno di [...] / defunti che ritornano scordandosi d'essere defunti, / [...] un testo assurdo, storpio, sconnesso, sgangherato / [...] né commedia né tragedia né parodia né farsa» (Morante 1982: 189-190). Che si tratti di un testo storico è altrettanto evidente: se «Il titolo del dramma in programma / è dato solo da un numero / stampato in caratteri minuscoli, sterminato da coprire tutto il manifesto / e complicato da addizioni, sottrazioni e moltiplicazioni, / e segni e lettere dell'al-giabr wa l-muqabala» (Morante 1982: 159) – e questo numero corrisponde plausibilmente alla cifra delle vittime (di primo grado, se protagoniste, come nel grafo succitato, o di secondo, se fruitrici) del testo stesso –, allora la Grande Opera è la Storia, lo «scandalo che dura da diecimila anni», dove è evidente l'intenzione morantiana di potenziare, attraverso il gioco(-go) della cifra emblematica, la ricezione affettiva del lettore.

*Questa e non altra dovrà certo essere / l'occulta significazione / della GRANDE OPERA», La canzone di Giuda e dello sposalizio, Morante 1982: 187)*<sup>16</sup>, occorre che si materializzi la figura del Pazzariello, il più felice tra gli F.P., «DEDITO AL BOICOTTAGGIO SISTEMATICO DELLA GRANDE OPERA!!!!!!», che fa del proprio analfabetismo uno strumento di protagonismo spettacolare, entrando e uscendo dalla scena-mondo (in questo senso, si leggano i tentativi falliti di reclusione forzata). La proposta della Grande Opera, innervata nella «geometrizzazione dello spazio», si vale, dunque, di «una ideologia della “scena” il cui carattere intrapsichico ubbidisce ad una percezione globale del reale», percezione che può essere sovvertita soltanto da un rivoluzionario e «carismatico-sacerdotale» (Pieri 1980: 83) movimento di gioia:

un bambinello dell'età di quattro mesi  
 [...] è saltato via dalle braccia di sua madre,  
 e s'è messo a svolazzare per l'aria tutto intorno alle quinte,  
 gridando al pubblico nelle opposte direzioni  
 con quanto fiato aveva in gola:  
 [...] TUTTO QUESTO  
 IN SOSTANZA E VERITÀ  
 NON È NIENT'ALTRO  
 CHE UN GIOCO (*La canzone di Giuda e dello sposalizio, Morante 1982: 191-192*).

A questo punto, dovremmo interrogarci sulla natura del personaggio del Pazzariello, alla luce della tangenza tra sfera del sacro e sfera del profano, mediate dalla forma festiva. Se, infatti, concepiamo le feste nell'accezione durkheimiana in quanto esse «pongono in evidenza un elemento importante della religione: l'elemento ricreativo ed estetico» (Durkheim 1963: 415), e così “distraggono”, divertono, nel senso etimologico del termine, dal comune sentire quotidiano, esse possono, dunque, rivestire un valore di effettiva contestazione sociale e frattura rispetto all'ordine precedente, che gli F.P. sono chiamati a veicolare tra la folla. E infatti:

[...] ogni festa, quand'anche sia puramente laica nelle sue origini, presenta alcuni caratteri della cerimonia religiosa, perché in ogni caso ha l'effetto di avvicinare gli individui, di mettere in movimento le masse e di suscitare uno stato di effervescenza, talvolta anche di delirio, che non è privo di affinità con lo stato d'animo religioso. [...] Da entrambe le parti si osservano perciò le stesse manifestazioni: grida, canti, musica, movimenti violenti, danze, ricerca di eccitazioni che rialzino il livello vitale (Durkheim 1963: 418).

---

<sup>16</sup> Il corsivo è dell'autore.

Non sbaglia, pertanto, chi nella folla vuol riscontrare «un fenomeno visibile all'inizio e alla fine di un processo culturale» (Park 1997: 65), e nello «*stato di folla*» la possibilità di instaurazione di quelle «epoche rivoluzionarie o creatrici» (Durkheim 1963: 233), come appunto i movimenti millenaristi, ereticali o di ribellione religiosa, la Rivoluzione francese o le stesse contestazioni studentesche degli anni Sessanta e Settanta, frutto maturo di una crisi socio-culturale sviluppatasi a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, ma già in germe allo scadere del secolo precedente, quando ancora risulta difficile, anche per la storiografia più avveduta, distinguere i comuni tumulti per il pane dall'organizzazione vera e propria del movimento sociale. E infatti:

Il risveglio improvviso della coscienza di gruppo, provocato da una emozione violenta, dà al gruppo un carattere nuovo che forse si potrebbe chiamare: *stato di folla*. [...] È necessario e sufficiente che una mentalità collettiva rivoluzionaria si sia anteriormente sviluppata nella popolazione e che venga a prodursi un fatto che la richiami allo stato cosciente [...]. Il cambiamento sarà tanto più facile se l'aggregato provoca una sovraeccitazione fisiologica, come nella festività votiva, o se, per sua natura, esso implica una mentalità collettiva di opposizione, come al mercato o nella coda presso la panetteria, in tempo di carestia (Lefebvre 1989: 76-77).

Con considerevole efficacia Morante riproduce – dietro filiazione letteraria, palese, da Emile Zola e Alessandro Manzoni e, surrettizia, da Paolo Valera<sup>17</sup> –

---

<sup>17</sup> Un esempio di sincretismo, questo, con la contaminazione dell'episodio di assalto ai forni nel capitolo XII de *I promessi sposi* («La folla si sparge ne' magazzini. Metton mano ai sacchi, li strascicano, li rovesciano: chi se ne caccia uno tra le gambe, gli scioglie la bocca, e, per ridurlo a un carico da potersi portare, butta via una parte della farina: chi, gridando: 'aspetta, aspetta', si china a parare il grembiule, un fazzoletto, il cappello, per ricever quella grazia di Dio; uno corre a una madia, e prende un pezzo di pasta, che s'allunga, e gli scappa da ogni parte; un altro, che ha conquistato un burattello, lo porta per aria: chi va, chi viene: uomini, donne, fanciulli, spinte, rispinte, urlì, e un bianco polverio che per tutto si posa, per tutto si solleva, e tutto vela e anebbia», Manzoni 2005: 246-247) e della cruenta scena di scassinamento della bottega del villaggio minerario ed evirazione del proprietario da parte delle donne (mogli e operaie in sciopero) in Zola 2005: 330-333: «Di nuovo il grido: – Pane, pane! – s'alzava minaccioso. Lì finalmente, dietro quella porta, ne troverebbero davvero del pane! [...] in un urlo d'esultanza, le donne, come ubriacate dalla vista del sangue, s'avventarono. [...] Ma non solo del pane negato le donne l'avevano con Maigrat; un altro conto restava da regolare con lui. Per saldare anche questo, ora gli giravano intorno annusandolo come lupe». A ciò si aggiungano le invettive giornalistiche dell'«avvocato della Folla», lo zoliano Paolo Valera: «Zola morto è più vivo di prima. Nessuno ha mai descritto la vita dei minatori con quella potente e tumultuosa unità delle folle, con le ondulazioni delle loro collere sorde, con le effervescenze dei loro trasporti subitanei, con i prorompimenti delle loro maledizioni collettive» (Valera 1973a: 110). Cfr. Paolo Valera,

questa dinamica sociale ne *La Storia*, mediante l'episodio dell'assalto al camion tedesco, «carico di sacchi di farina», da parte delle donne del Tiburtino, «tutte sbronze, eccitate dalla farina come da un liquore [...] che nemmeno le puttane di un lupanare» (Morante 1974: 334-6). Possibile, allora, ipotizzare che anche la performativa messa in scena della Grande Opera, attraversata dalle esplosioni vitalistiche del Pazzariello e dagli svolazzamenti del «bambinello» divino, inneggiante al *lusus* (tra il primo figurante e il secondo esistendo lo stesso rapporto funzionale vigente tra il teppistico Nino e il mistico-veggente Usepe, proprio come il “gioco” de *Il mondo salvato dai ragazzini* vedrà l'analogo nello “scherzo” del romanzo del 1974<sup>18</sup>), debba costituire, nell'intenzione autoriale, quel sistema di innesco di una sopita «mentalità rivoluzionaria collettiva»? Possibile che, non soltanto col romanzo *La Storia*, ma già a partire dal crogiuolo lirico-polemico de *Il mondo salvato*, Morante stia offrendo un incentivo al discorso storico perché concorra con quello storiografico nel racconto di un'epoca? E di quale epoca, in particolare, si tratterebbe qui, se non dell'era de «l'atomica, la morale dei consumi e il profondo desiderio di autodistruzione» (Pasolini 1968: 12) che nel 1967 dura ormai, tra premesse e sviluppi, da oltre un ventennio?

Infatti, se l'antropologia e la filosofia politica provvedono a una riflessione scientifica sul sentimento libertario, dal Settecento in poi, «proprio perché le crisi delle società moderne sono generate in parte dalle difficoltà di adattare le strutture sociali alle aspirazioni nate all'epoca della Rivoluzione» (Cedronio 1989: 168), il racconto morantiano della «Rivoluzione totale» può essere considerato, da una parte, come una riflessione poetica sull'eredità delle rivoluzioni pre-novecentesche e, dall'altra, come l'espressione di una volontà culturale di «azione intermentale» (Lefebvre 1989: 77), che utilizzi tutti gli strumenti già di propaganda rivoluzionaria, dalla canzone popolare al girotondo, dal manifesto al monumento, per contattare le «caratteristiche affettive e morali» tipiche della mentalità ribellistica, «l'inquietudine e la speranza» (Lefebvre 1989: 82), nonché i soggetti più sensibili a tale verbo, gli «adolescenti buffoni di Dio», futuri leaders carismatici, a metà tra storia e pre-storia<sup>19</sup>. Sembra che Morante, qui, renda una testimonianza

---

cronista dei tumulti del '98, in *Le terribili giornate del maggio '98*, da cui citiamo un altro momento di rivolta femminile: «La Marietta uscita dallo stordimento, con la faccia rigata di sangue, con la bocca tutta agitata che gridava: “Assassini! Assassini!” divenne una demonia che non si sapeva più come tenere, perché voleva rincorrere e agguantare il malandrino e punirlo come meritava» (Valera 1973b: 38-39).

<sup>18</sup> «[...] era una canzonetta, composta di un'unica frase che i due [uccelli] si rimandavano a vicenda [...] di una dozzina di sillabe, cantate su due o tre note – sempre le stesse salvo impercettibili capricci o variazioni – a tempo di allegretto con brio [...]: *È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!*» (Morante 1974: 269).

<sup>19</sup> Come, infatti, lamenta Pasolini: «L'idea di Ninetto a te dovuta [...] / dovuta, dico, all'oggettivazione di quella Grazia / in quanto umorismo fattosi carità per opera d'intelletto

poetica in sincrono con gli emblematici episodi internazionali di violenza giovanile, alla cui interpretazione l'antropologo Ernesto de Martino offre un contributo più profondo della mera analisi comportamentale, nell'intervento «Furore in Svezia»<sup>20</sup>, dove gli attuali fenomeni di disordine pubblico, ingenerati da impulsi irrelati di aggressività e vandalismo adolescenziali, vengono ricondotti al freudiano «istinto di morte», prima di essere, ben più significativamente, considerati quali segnali della crisi dei «sistemi tecnici di risoluzione culturale del furore e della violenza» (De Martino 1959 [1980: 229]), ovvero della decadenza di rituali e istituti festivi, atti a contenere l'insorgenza del *furor*, trasformando lo stesso in un valore spendibile sul piano culturale.

Ora, se Hannah Arendt tende a considerare la violenza come una forma di emancipazione «pre-politica», e in-attuale, nel senso che terrebbe conto, data la «categoria mezzi-fine» (Arendt 2001: 6), più del futuro che del presente, e in questo caso essa abbisogna «di una guida e di una giustificazione» (Arendt 2001: 55)<sup>21</sup>, appare chiaro quanto pure la soluzione morantiana sia lontana dall'inveramento della morale terroristica degli anni a venire<sup>22</sup>, nella misura in cui la sommossa

---

– / è superiore al Pazzariello. / [...] egli va, coi suoi ricci, dimentico dei mandolini / (che ben ha nel cuore) / Del Pazzariello, per contro, non saccio luogo e data di nascita. / Non è fruibile come dispensatore di aggraziate violenze sessuali. / L'hai voluto casto come un monaco, per principio, / e tu ne sei orgogliosa, madre idealizzatrice e piena di certezza. / [...] Volevi forse farlo addirittura di fumo?» (Pasolini 1971: 40-41). Qui, neanche troppo implicita, una polemica contro la de-sessualizzazione di sostanza degli efebi morantiani, a cui si aggiunge, a nostro avviso, una nota di intertestualità col rimando all'«uomo di fumo» palazzeschi.

<sup>20</sup> «La sera di capodanno del 1956 il Kungsgatan, l'arteria principale di Stoccolma, fu invaso da una turba di circa cinquemila adolescenti in furore. Indossavano pesanti giubbe di cuoio sulle quali figuravano emblemi di teschi e misteriose iscrizioni cabalistiche. Per tre ore i giovani tennero la strada, molestano i passanti, rovesciando automobili, frantumando le vetrine dei negozi, erigendo barricate con inferriate e montanti divelti dalla più vicina piazza del mercato. [...] Gli episodi di violenza non insorgono per qualche cosa o contro qualcuno: inesplicabilmente, come per un richiamo misterioso, gruppi di adolescenti e di giovani, dai quindici ai vent'anni, senza conoscersi fra di loro e nulla avendo in comune tranne l'età, formano banda temporanea ed entrano in furore distruttivo» (De Martino 1959 [1980: 225]).

<sup>21</sup> «La violenza è per natura strumentale; come tutti i mezzi, ha sempre bisogno di una guida e di una giustificazione per giungere al fine che persegue. E ciò che ha bisogno di una giustificazione da parte di qualcos'altro non può essere la sostanza di niente. [...] La legittimazione, quando è messa in discussione, si basa su un appello al passato, mentre la giustificazione è in rapporto con un fine che sta nel futuro. La violenza può essere giustificabile, ma non sarà mai legittimata» (Arendt 2001: 55).

<sup>22</sup> Si veda, a tal proposito, l'incompiuta *Lettera alle Brigate rosse*, in occasione del sequestro di Aldo Moro (marzo 1978): «[...] (rimosso l'orrore che per mia natura di fronte a

descritta dall'autrice (spinoziana) è *causa sui*, una sostanza autolegittimantesi e meta-temporale: «*Il segreto unico è questo: che non c'è segreto*» (*La smania dello scandalo*, Morante 1982: 103). Il valore del movimento di gioia è nel movimento stesso. Un'altra funzione, dunque, che non sia quella di avallo, deve rivestire la scena di linciaggio ai danni del capro espiatorio, appartenente al gruppo sociale più debole, «i poveri», che offre il destro allo scoppio dell'insurrezione: «Vi è data occasione in questo medesimo istante di audiopartecipare al quadro esaltante / della RIVOLUZIONE!!! / !!!Vogliate ascoltare / lo schiocco delle bandiere! / lo scoppio delle polveriere!! / il tonfo delle alte sfere!!! / la fantasmagoria delle balere!!!!» (*La canzone di Giuda*, Morante 1982: 196-197) e così via, in un crescendo di figure di suono, sino all'esplosione finale della Grande Opera in una sorta di rituale sabotaggio della sfera verbale, necessario affinché si instauri quella circolarità tra pre-verbale e trans-verbale, propria di tanto misticismo grato a Morante<sup>23</sup>. Ma, intanto, la deflagrazione autosacrificale non sta affatto ad indicare la rinuncia al piano del simbolico, né una violenza perpetrata ai suoi danni. Infatti, «violenta è solo l'irruzione del simbolo» (Kristeva 1979: 72) stesso. La lingua della sommossa deve essere pre-culturale, la lingua dell'eroe primordiale, il capo, affermandosi «dove la modernizzazione sembra aver fallito e dove invece è ancora agli inizi» (Weil 2000: 94), ma affermandosi, appunto, al solo fine di sconfiggere (o prevenire) la «*massificazione morale*» (Weil 2000: 58), come la lingua di «un eroe-buffone, un trickster, autore di scherzi, giochi e burle per il solo gusto di giocare» (Lanternari 1983: 232). Il leader rivoluzionario di Morante, così, «deve maturarsi; ma ignorante» e «riconoscere la sua diversità come una smorfia» (*La smania dello scandalo*, Morante 1982: 107), perché lo scandalo di cui è portatore non sia provocato dalla violenza, né motivato dall'isteria politica.

---

ogni violenza mi farebbe ammutolire) io mi sforzo di non dubitare, almeno, [...] che voi siate davvero, ai vostri propri occhi, dei *rivoluzionari*. Confesso che dato l'uso che ne è stato fatto nella storia a tutt'oggi, mi ripugna ormai di ripetere la parola *rivoluzione* (e fin di pronunciarla). Però questa parola, per quanto stuprata e tradita, in se stessa mantiene il suo significato primo e autentico: di grande azione popolare al fine di instaurare una società più degna. Ora, su questa chiara definizione, sono state sventolate troppe bandiere equivoche» (Morante 1988: LXXXVIII).

<sup>23</sup> «Un tale / (F.P. anonimo) / [...] contento e felice dentro una grotta in un qualche tibet / va dicendo che / il grande manifesto rivoluzionario degli estremisti F.P. / è stampato a miriadi nei giorni e nelle notti / da prima ancora che esistessero le lingue / e le scritture» (*La canzone degli F.P.*, Morante 1982: 137). Inoltre, crediamo di poter interpretare in tale ottica l'icastica e un po' capziosa sintesi di giudizio, che Pasolini rende di Morante nella poesia *Il mondo salvato dai ragazzini*: «Non sa, perché testarda come un'asina, / col Talmud nella pancia [...]» (Pasolini 1971: 31). Al riferimento alla religione ebraica, però, si aggiunga evidentemente anche quello al buddismo tibetano.

Allo stesso tempo, però, l'autrice prende le distanze dall'ottocentesco *portrait de l'artiste en terroriste* (Giglioli 2007: 58), perché l'anarchismo, che è proprio della sua proposta culturale, non sconfini in nichilismo, «sostanza profonda del vivere associato di una modernità che può riprodurre se stessa solo disattendendo le promesse con cui si legittima» (Giglioli 2007: 58), di una società che ha bisogno del terrorismo per garantirsi dal cambiamento democratico. Si assiste, allora, da parte di Morante, a un discorso che rimanda ai contenuti storici dell'avanguardia, ma di avanguardia non è più. (E qui sta, esteticamente parlando, la sua portata beneficamente “scandalosa”, per restare a Pasolini). Se alla fine del XIX secolo, infatti, il simbolismo, benché poetica elitaria, e così parzialmente “romantico-borghese”, ha saputo consistere in «una sorta di attentato anarchico [...] fino alla dissoluzione del dogma [...] d'un linguaggio codificato, garanzia ultima della società» (Kristeva 1979: 417), lo ha fatto in virtù della propulsione del soggetto sulla scena, di un trasferimento al soggetto lirico, al poeta-eroe, dell'azione sociale tradotta in «sforzo significativo» (Kristeva 1979: 420), del menadismo di cui sopra convertito in «dispositivo semiotico» (Kristeva 1979: 476). È, invece, evidente come Morante trattenga su di sé la funzione poetica, demandando quella rivoluzionaria ai propri personaggi carismatici, con la sola eccezione dell'Usepe de *La Storia*, che sembra incarnarle entrambe<sup>24</sup> (e che, infatti, è destinato alla morte sacrificale, la quale sancisce la fine del tipo mistico-carismatico, che il fanciullo andaluso di *Aracoeli*, Manuel, dis-incarna nel suo darsi quale personaggio *post mortem*). Ma, all'altezza de *Il mondo salvato*, l'autrice pare non voler rinunciare all'intenzionale ruolo demiurgico di “madre dell'eroe”. Se, altresì, seguiamo lo snodarsi del percorso avanguardistico, che «tentò il passaggio da una fase futuristica (in senso russo) di protesta, a forme più comunicative, capaci di esprimere la nuova realtà rivoluzionaria» (Guttuso 1972: 109), Morante farà certo mostra di «una affinità ultrastorica – un amore, felice, / per il bel cazzo di Majakovsky» (*Il mondo salvato dai ragazzini*, Pasolini 1971: 34), per cui si può dire che «ogni materiale decadente decade» (*Il mondo salvato dai ragazzini*, Pasolini 1971: 34), ma il discorso autoriale continuerà a porsi nel senso della riflessione della “crisi” – del soggetto, delle avanguardie artistiche e delle coscienze politiche. Più che un *j'accuse*, tuttavia, è un *mea culpa*, se è vero che la tonalità dominante è quella nostalgica, come si evince dal *Congedo*: «perdonatemi se sospiro ripensando / a quanto era stata semplice / la mia vita» (*Congedo*, Morante 1982: 221).

---

<sup>24</sup> Ci limitiamo, in questa sede, alla considerazione della pre-esistente congiunzione tra la figura pagana del fanciullo orfico e dionisiaco, di caratterizzazione nietzschiana, e quella cristiana del fanciullo adamitico nella teorizzazione pascoliana de *Il fanciullino*. A questo proposito, si rimanda al capitolo *Classicismo e simbolismo* (Pieri 2000). Si veda, inoltre, la nota 13 in «Palabra y poesía en *La Storia* de Elsa Morante» (Martínez Garrido 1995: 147).

E se lo stato della melanconia è effettivamente «opposto alla mania» (Canetti 2010: 420), risulta confermata la scissione tra l'autrice e l'eroe, che invece ha fatto propria, come abbiamo visto, la dimensione dionisiaca del messaggio di rivolta. La situazione esistenziale, privata e storica, per cui la nostalgia «si esprime in forma traslata come complesso di colpa» (Canetti 2010: 420), si manifesta più compiutamente nella canzone che chiude il poema morantiano, *La carlottina* (il cui titolo rimanda alla sfera della danza e del canto popolari: «Certi attacchi d'allegria sono uguali alle note musicali» (*Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*, Morante 1982: 217),<sup>25</sup> dove alla trovata euforica di una scolara ariana è affidato il compito di vanificare i piani nazisti di sterminio etnico. Un'operazione, questa, di contro-storia o di storia parallela, per così dire. Ma in Morante la speranza nostalgica è retroattiva, non semplicemente regressiva, e non può coincidere con la «nostalgia del non-umano», la «nostalgia del nulla» (De Martino 1980 [1959: 22]), bensì «può avere per soggetto Itaca, l'eden, la lingua prebabelica, l'infanzia, il buon tempo antico, la frugalità dei costumi, e con un ossimoro violento, persino il futuro» (Prete 1992: 18). Qui, soprattutto il futuro. Il senso di colpa storica, che anima la coscienza autoriale, colpa per non aver saputo evitare il collasso dei valori civili e per non averli saputi reintegrare nella società postbellica, malgrado le apparenti trasformazioni sociali attuate negli anni del *boom* economico, in cui prende forma *Il mondo salvato*, tale colpa, dunque, deve costituire il fondamento dell'istanza collettiva di rivolta culturale. È in ciò che la nostalgia o, per meglio dire, la neo-stalgia<sup>26</sup> fa sistema, e sistema rivoluzionario: sono le attese autoriali, riflesso di un'angoscia condivisa, a nutrire il carisma del capo, e non viceversa; così come sono le immagini del passato, opportunamente rivisitate dallo strumento dell'ironia, a sostanziare le proposte per il futuro, anche ai limiti del paradosso spazio-temporale, di quell'«ossimoro», appunto, di tradizione e rinnovamento, che per Morante è la festa.

---

<sup>25</sup> Inoltre, si consideri come il rapporto con la musica popolare sia alla base di tutta la letteratura medica e filosofica sul concetto di nostalgia, quale si vede in Rousseau, per cui «C'è in Svizzera una celebre aria popolare di montagna [...] che [...] ha fatto morir di dolore così tanti che per ordinanza del Re è stato proibito tra le truppe svizzere» (Prete 1992: 67). La musica, infatti, costituisce quel «segno rammemorante» atto a determinare, secondo Starobinski, «un attacco di *ipermnesia* affettiva: l'illusione della quasi-presenza del passato, cui si accompagna il sentimento doloroso della separazione» (Prete 1992: 99). A ciò, si aggiunga la connessione, in Jankélévitch, con la sfera della protesta socio-politica: «La protesta delle nazionalità oppresse, frustrate, alienate, si riveste volentieri di una forma musicale. [...] colui che protesta rivendica il ritorno alle fonti originarie [...] – folklore, repertorio di favole, lingua nazionale e canto popolare» (Prete 1992: 123).

<sup>26</sup> Per l'occorrenza del termine sociologico, si veda: Velikonja 2008.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARENDE, Hannah (2001): *Sulla violenza*, Parma, Guanda.
- CANETTI, Elias (2010): *Massa e potere*, Milano, Adelphi.
- CEDRONIO, Marina (1989): *Emile Durkheim*, in Bongiovanni, Bruno / Guerci, Luiano (ed.): *L'albero della Rivoluzione. Le interpretazioni della Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi.
- DE MARTINO, Ernesto (1959): «Furore in Svezia», in *Italia Domani*, I; poi raccolto in Moravia, Alberto (ed.): *Saggi italiani 1959*, Milano, Bompiani, e in De Martino, Ernesto (1980 [1959]): *Furore simbolo valore*, Milano, Feltrinelli, pp. 225-232.
- DURKHEIM, Emile (1963): *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Ed. di Comunità.
- GALLINI, Clara (1980): *Festa*, in Antonio, Attisani (ed.): *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli.
- GIGLIOLI, Daniele (2007): *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani.
- GUTTUSO, Renato (1972): *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, Bari, De Donato.
- KRISTEVA, Julia (1979): *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio.
- LANTERNARI, Vittorio (1983): *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, Sellerio.
- LEFEBVRE, Georges (1989): *Folle rivoluzionarie. Aspetti della rivoluzione francese e questioni di metodo storico*, Roma, Ed. Riuniti.
- LUGNANI, Lucio (1990): *L'ipotesto melodrammatico come luogo della "tracotanza" e della "teatralità"*, in *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, Pisa, Nistri-Lischi.
- MANZONI, Alessandro (2005): *I promessi sposi*, Roma, Ed. L'Espresso.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (1995): «Palabra y poesía en *La Storia* de Elsa Morante», in *Cuadernos de Filología Italiana*, 16, PP. 143-165.
- MICHELET, Jules (2000): *Giovanna d'Arco*, Napoli, Filema.
- MORANTE, Elsa (1974): *La Storia*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1982<sup>a</sup>): *La canzone degli F.P.*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Milano, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1982<sup>b</sup>): *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Milano, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1982<sup>c</sup>): *La smania dello scandalo*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Milano, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1988): *Cronologia*, in *Opere I*, Milano, I Meridiani Mondadori.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962): *La ribellione delle masse*, Bologna, il Mulino.
- OZUF, Mona (1982): *La festa rivoluzionaria (1789-1799)*, Bologna, Patron.
- PARK, Robert (1997): *La folla e il pubblico*, Roma, Armando.
- PASOLINI, Pier Paolo (1968): «Il mondo salvato dai ragazzini», in *Tempo*, XXX, 35, p. 12.

- PASOLINI, Pier Paolo (1971): *Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)*, in *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti.
- PIERI, Piero (1980): *Ritratto del saltimbanco da giovane, Palazzeschi (1905-1914)*, Bologna, Pàtron.
- PIERI, Piero (2000): *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Bologna, Pendragon.
- PRETE, Antonio (1992): *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Cortina Editore.
- ROSA, Giovanna (2006): *Cattedrali di carta*, Milano, Il Saggiatore.
- VALERA, Paolo (1973a): *Il significato del naturalismo*, in *Antologia della rivista «La folla»: 1901-1904 e 1912-1915*, Napoli, Guida.
- VALERA, Paolo (1973b): *Le terribili giornate del maggio '98*, Bari, De Donato.
- VELIKONJA, Mitja (2008): *Titostalgia. A study of nostalgia for Josip Broz*, Skopje, Mirovni Institut.
- VIALLENEIX, Paul (1989): *Jules Michelet*, in Bongiovanni, Bruno / Guerci, Luciano (ed.): *L'albero della Rivoluzione. Le interpretazioni della Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi.
- WEIL, Eric (2000): *Masse e individui storici*, Roma, Ed. Riuniti.
- ZOLA, Emile (2005): *Germinal*, Torino, Einaudi.