

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Lettere

IL LESSICO DI ARACOELI DI ELSA MORANTE

Tesi di Laurea di:

Sara BERTUCCI

Matricola nr. 458407

Relatore: Chiar.mo Prof. Andrea MASINI

Correlatore: Chiar.ma Prof.ssa Giovanna ROSA

ANNO ACCADEMICO 2002 - 2003

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO**

**Facoltà di Lettere e Filosofia**

**Corso di Laurea in Lettere**

**Tesi di Laurea in Linguistica Italiana**

**IL LESSICO DI *ARACOELI* DI ELSA MORANTE**

**Tesi di laurea di:**

**Sara BERTUCCI**

**Matricola nr. 458407**

**Relatore : Chiar.mo Prof. Andrea MASINI**

**Correlatore : Chiar.ma Prof.ssa Giovanna ROSA**

**ANNO ACCADEMICO 2002 - 2003**

# Indice

Legenda

Introduzione

La vita

Le opere

La lingua

p. 1

15

36

Capitolo I. Termini letterari

Introduzione

Analisi

43

45

Capitolo II. Termini di origine dialettale

Introduzione

Analisi

77

79

Capitolo III. Termini stranieri

Introduzione

Analisi

92

94

Capitolo IV. Termini spagnoli

Introduzione

Analisi

107

110

Capitolo V. La formazione delle parole

Introduzione

Analisi

131

133

Capitolo VI. Le citazioni

Introduzione

Analisi

177

178

VII. Aggettivazione e stilistica

Introduzione

Analisi

186

188

Capitolo VIII. Similitudini e campi semantici

Introduzione

Analisi

202

204

Capitolo IX. Il linguaggio del carattere tipografico

Introduzione

Analisi

238

242

Conclusione

268

Nota bibliografica

## Legenda

Per comodità di lettura, si premette l'elenco delle sigle impiegate nel corso del lavoro<sup>1</sup>:

### 1 - Per le opere di Elsa Morante:

- A. = *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 1989.  
IMSR = *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino, 1995.  
LIIdA = *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1995.  
LS = *La Storia*, Einaudi, Torino, 1995.  
M&S = *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino, 1994.

### 2 - Per i dizionari e i repertori citati:

- DdN = *Dizionario dialettale napoletano*, di Antonio Altamura, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1956.  
DELI = *Dizionario etimologico della lingua italiana*, di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Zanichelli, Bologna, 1999.  
DI = *I dialetti italiani. Dizionario etimologico*, di Manlio Cortelazzo e Carla Marcato, UTET, Torino, 1998.  
GDIU = *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, di Tullio De Mauro, UTET, Torino, 1999.  
GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Bàrberi Squarotti, UTET, Torino, 1961 ss.  
LIZ = *Letteratura Italiana Zanichelli 4.0* (su CD-ROM), a c. di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Zanichelli, Bologna, 1993.  
TB = Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Dalla Società l'Unione Tipografico – Editrice, Torino, 1865 ss.  
VIR = *Vocabolario romanesco belliano e italiano/romanesco*, di Gennaro Vaccaro, Romana Libri Alfabeto, Roma, 1969.  
VNI = *Vocabolario napoletano/italiano*, di Raffaele Andreoli, Arturo Berisio Editore, Napoli, 1966.  
VR = *Vocabolario romanesco*, di Filippo Chiappini e Ulderico Rolandi, Casa editrice Leonardo da Vinci, Roma, 1945.

### 3 - Per gli studi citati:

- Dardano = Maurizio Dardano, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi (Primi materiali e proposte)*, Roma, Bulzoni editore, 1978.  
EM = Elsa Morante, saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 161-167 e pp. 330-337.  
SpAL = *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, intervento di P.V. Mengaldo, in *Vent'anni dopo "La storia". Omaggio a Elsa Morante*, a c. di Concetta D'Angeli e Giorgio Magrini, atti del convegno svoltosi a Pisa, 24-26 gennaio 1994, <Studi novecenteschi>, XXI (1994), pp. 11-36.

---

<sup>1</sup> Le sigle relative alle opere di E. Morante sono utilizzate a partire dal paragrafo dell'*Introduzione, Le opere* (esse non vengono utilizzate nell'analisi dei lemmi, qualora si faccia esplicito riferimento all'esemplificazione riportata nel GDLI, a cui si rimanda per l'indicazione delle edizioni di riferimento); quelle relative agli studi linguistici sono in uso a partire dal paragrafo dell'*Introduzione, La lingua*; infine le abbreviature dei dizionari compaiono a partire dal capitolo I, *Termini letterari*.

# Introduzione

## La vita<sup>1</sup>

Elsa Morante, gelosa custode delle proprie vicende personali, convinta che tutto ciò che su di lei si dovesse sapere fosse contenuto nelle proprie opere<sup>2</sup>, non confidando poi nella rilevanza dell'età anagrafica<sup>3</sup>, ha per molto tempo celato l'esatta data di nascita<sup>4</sup>. Oggi sappiamo che nacque il 18 agosto del 1912, sotto il segno del Leone, come sottolineò lei stessa, poeticamente,

---

<sup>1</sup> Per la compilazione di questo paragrafo si è fatto riferimento ai seguenti saggi: *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a c. di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano, I, 1988, pp. XIX-XC; *Notizie biografiche*, in Gianni Venturi, *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, pp. 140-141; *Cronologia e La vita*, in Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano, 1988, rispettivamente alle pp. 5-14 e alle pp. 15-31; *L'autrice e il suo tempo*, in Graziella Bernabò, *Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*, Mursia, Milano, 1991, pp. 5-31; *Appendici*, in Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Nistri-Lischi, Pisa, 1999, pp. 671-731; *Datos biogràficos*, in Flavia Carboni, *La fantasía en la obra de Elsa Morante*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, pp. 1-10. Si sono consultate anche le seguenti opere: Enzo Siciliano, *Alberto Moravia*, Bompiani, Milano, 1982; Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990; e Renzo Paris, *Moravia. Una vita controversa*, Giunti, Firenze, 1996.

<sup>2</sup> “Non si può parlare di lei [E. Morante] che in un modo leggendario, perché il suo negarsi alla curiosità, quasi allo sguardo della gente, l'ha resa inevitabilmente mitica”, Sandra Petrignani, *Le signore della scrittura*, La Tartaruga, Milano, 1984, p. 113. L'autrice, nella fittizia intervista alla scrittrice romana, costruita attraverso la collazione di diverse frasi realmente scritte o pronunciate dalla Morante [per le fonti cfr. nel testo *Nota* a p. 120], alla domanda sulle motivazioni della diffidenza dimostrata verso i giornalisti le fa così rispondere, a p. 114: “La vita privata di uno scrittore è pettegolezzo e i pettegolezzi, chiunque riguardano, mi offendono. Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé”. Così, già prima, G. Venturi riportava ad apertura della propria monografia sulla scrittrice, *Elsa Morante*, op. cit., p. 1, le seguenti parole: “Discretamente richiesta di esprimere qualche parere sulla funzione dello scrittore, sulle sue idee, sul valore e la necessità dello scrivere, oggi, la Morante ha risposto che tutto quello che si può sapere di lei, della sua opera, del suo pensiero e delle sue convinzioni, speranze, tremori, è affidato una volta per sempre ai suoi libri”, per riconfermare poi a chiusura del saggio, a p. 140, che proprio “[i]l paradosso di uno scrittore che vuole vivere solo nei libri, che si rifiuta alla storia personale, ma si affida alla parola, è il coraggio e la grandezza della Morante [...] una poetica che si centra sul rifiuto del gesto individuale, autobiografico, cala sul piano della «realtà» poetica, i gridi, le convinzioni, gli affetti i rifiuti, le miserie e felicità del proprio io biografico”. Si rimanda inoltre a M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., p. 21, nota 5; e a Vanna Zaccaro, «Sono tutta nei miei libri»: *Elsa Morante*, in *Shaharazàd si racconta. Temi e figure nella letteratura femminile del Novecento*, Palomar di Alternative, Bari, 2002, pp. 63-92 (a p. 67 la Zaccaro scrive: “tutta la sua scrittura [...] può definirsi autobiografia indiretta, obliqua, sul cui palcoscenico Elsa rappresenta [...] la costruzione di sé”).

<sup>3</sup> “Il primo favore che devo chiedere ai miei biografi [...] è di non citare la mia data di nascita [...] perché [...] a me piacerebbe di essere senza età” così scrive E. Morante in una “bozza autografa – anepigrafa - di un testo forse destinato a figurare nella raccolta di «autoritratti» degli scrittori italiani del Novecento a cura del Sodalizio del libro, Venezia 1960”, *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., pp. XX-XXI. Si leggano ad ulteriore conferma le seguenti parole di mano della scrittrice: “Basti dunque sapere che E. M. è nata per caso a Roma, da genitori italiani di opposte provenienze. E che rifiuta di dire la propria età anagrafica perché non crede alle età anagrafiche”, secondo risvolto di sovraccoperta della raccolta di racconti del 1963, *Lo scialle andaluso*, Supercoralli, Einaudi, Torino, riportato in *Appendici*, in M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., p. 678.

<sup>4</sup> Le date dichiarate dall'autrice, in diverse interviste e apparati biografici, furono il 1916 e il 1918.

nella lirica *L'avventura*<sup>5</sup>, a Roma, da Irma Poggibonsi, maestra elementare, e Francesco Lo Monaco, un amico di famiglia presentato alla madre dal marito. Il padre anagrafico della scrittrice, Augusto Morante, istitutore in un riformatorio, tentò in tal modo, esibendo una numerosa figliolanza<sup>6</sup> concepita dall'inconsueta unione della moglie e dell'amico, di nascondere al mondo la propria impotenza.

La scrittrice visse una complessa situazione familiare<sup>7</sup>, non frequentò regolarmente le scuole elementari ma ricevette dalla madre un'educazione domestica, arricchita dalle proprie letture personali, e già da piccola scrisse fiabe, racconti e poesie illustrati da lei stessa<sup>8</sup>.

La vivacità intellettuale che la distinse dai suoi fratelli, celebrata e nutrita dalla madre, insieme alla salute cagionevole e alle ristrettezze economiche della famiglia, fecero sì che a dieci anni la scrittrice venisse ospitata per qualche tempo dalla ricca madrina, Maria Maraini Guerrieri Gonzaga, passando dal Testaccio, quartiere natio, al Nomentano<sup>9</sup>. Questo temporaneo spostamento di casa e la conseguente conoscenza di un contesto sociale diverso dal familiare, fu determinante per la Morante.

L'aspirazione ad una vita diversa, generata dal breve soggiorno presso la ricca parente, nutrita dalle molteplici letture e dalla naturale predisposizione al sogno e alla fantasticheria, insieme al

---

<sup>5</sup> E. Morante, *L'avventura*, in <Botteghe oscure>, VII, (1951), pp. 123-126. La lirica confluì poi, con il titolo *Avventura*, nella raccolta di poesie *Alibi*, Collezione di poesie, Longanesi, Milano, 1958, pp. 66-70. Cfr. *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. XIX.

<sup>6</sup> Elsa era la seconda di cinque figli, il primo dei quali morto appena nato.

<sup>7</sup> Per l'ambiente familiare in cui la scrittrice nacque e visse e per i suoi difficili rapporti con la madre, si rimanda al libro del fratello minore, Marcello Morante, *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre*, Garzanti, Milano, 1986. Il testo, che si configura più come narrazione dell'infanzia e della giovinezza dell'autore stesso che, come recita il titolo, della sorella Elsa, è tuttavia documento interessante per lo studio della scrittrice e della sua produzione narrativa. Nel testo di Marcello Morante infatti, vengono narrati, con diversa prospettiva, alcuni eventi raccolti negli *Aneddoti infantili* che la scrittrice pubblicò fra il 1939 e il 1940 sul settimanale <Oggi>, riproposti in seguito da Irene Babbioni e da Carlo Cecchi in E. Morante, *Racconti dimenticati*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 225-263, (si confronti, ad esempio, l'aneddoto *Il fratello minore*, *Aneddoti infantili*, op. cit., in particolare p. 232, e *Maledetta benedetta*, op. cit., p. 58). L'autore ipotizza legami fra la vicenda biografica della narratrice e l'opera letteraria come ad esempio indicando quale fonte d'ispirazione del racconto giovanile della Morante, *Il gioco segreto*, pubblicato nel 1941, in un'omonima raccolta, per la casa editrice Garzanti, il gioco che realmente i tre fratelli [Elsa, Aldo e Marcello] facevano, in segreto dai genitori, nella loro infanzia (si veda *Maledetta benedetta*, op. cit., pp. 92-94). Così infine leggendo le parole di Marcello Morante sul carattere e le idiosincrasie della madre, Irma Poggibonsi, ebrea modenese, alcuni rilevanti personaggi femminili dei romanzi della scrittrice, quali ad esempio Nora Almagia o Ida Ramando (*La Storia. Romanzo*, Gli struzzi, Einaudi, Torino, 1974) sembrano acquistare risonanze biografiche.

<sup>8</sup> "E' fin troppo ovvio dare a questa vocazione il significato forse tragico di un destino", C. Garboli, *Dovuto a Elsa*, presentazione contenuta nei *Racconti dimenticati*, op. cit., p. V.

<sup>9</sup> Sulla permanenza della Morante presso la casa della ricca madrina si rimanda ai seguenti aneddoti di mano della scrittrice: *L'istitutrice* e *Patrizi e plebei*, [entrambi pubblicati per la prima volta su <Oggi>, nella rubrica <Giardino d'infanzia> rispettivamente il 22 luglio e il 19 agosto del 1939] ristampati in *Racconti dimenticati*, op. cit., rispettivamente alle pp. 234-236 e alle pp. 243-248.

difficile rapporto con la madre<sup>10</sup> e al desiderio di indipendenza, portarono la scrittrice, terminato il liceo classico, ad allontanarsi dalla famiglia e ad andare a vivere da sola.

Intraprese l'università, iscrivendosi alla facoltà di lettere, ma interruppe quasi subito gli studi per mancanza di mezzi. Per sopravvivere si dedicò alla compilazione di tesi<sup>11</sup>, diede lezioni private e iniziò una fitta attività pubblicistica, collaborando, fra gli altri, al <Corriere dei Piccoli> e a <I diritti della scuola><sup>12</sup>; su quest'ultima rivista uscì a puntate, fra il settembre del 1935 e l'agosto del 1936, la prima prova romanzesca della Morante, *Qualcuno bussava alla porta*<sup>13</sup>.

In questi anni conobbe, grazie all'amico comune, il pittore Capogrossi, Alberto Moravia già celebre dopo la pubblicazione, nel '29, del romanzo *Gli indifferenti*. Con lo scrittore iniziò, nel '37, una relazione che si coronò con il matrimonio, nell'aprile del 1941. L'unione ebbe termine dopo circa ventuno anni, nel 1962, anche se lo scrittore romano si occupò della Morante fino alla morte di lei<sup>14</sup>.

Testimonianza della fase iniziale di questo rapporto amoroso, contrastato e difficile, fra la sconosciuta scrittrice di modeste origini e il celebre letterato di buoni natali e, nel contempo, importante documento umano ed artistico per comprendere la giovane Morante, è il diario che la

---

<sup>10</sup> Si rimanda a Marcello Morante, *Maledetta benedetta*, op.cit., passim.

<sup>11</sup> “Viveva compilando tesi universitarie. Non era capace di fare altro: era molto accurata nelle ricerche storiche e scriveva bene. Mi ricordo che fece una tesi su Albertazzi e un'altra su Lorenzino dei Medici: me ne parlava continuamente”, così le parole di Alberto Moravia in E. Siciliano, *Alberto Moravia*, op. cit., p. 48, da *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. XXVIII.

<sup>12</sup> Per le collaborazioni della Morante a quotidiani e periodici fra il 1933 e il 1970 si rimanda a *Bibliografia. Scritti di Elsa Morante sparsi in giornali e periodici (1933 – 1970)*, in E. Morante, *Opere*, a c. di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano, II, 1990, pp. 1635-1648.

<sup>13</sup> Per l'analisi del primo romanzo della scrittrice si rimanda alle seguenti opere: Eugenio Ragni, *Elsa Morante*, in AA.VV., *Letteratura italiana contemporanea*, II, Lucarini, Roma, 1980, pp. 767-781; Giovanna Rosa, *Ovvero: il romanziere*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Aperture 32, Linea d'ombra, Milano, 1993, Atti del Convegno tenutosi a Perugia fra il 15 ed il 16 gennaio del 1993, pp. 58-61; Umberto Pirotti, *Sulle opere giovanili di Elsa Morante*, in <Studi e problemi di critica testuale>, 53, (1996), pp. 159-184. Per una breve bibliografia sul romanzo a puntate si rimanda alle note 6 e 7 del saggio di M. Bardini, *Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante*, <Italianistica>, XXVIII, 3, 9 dicembre 1999, pp. 461-467.

<sup>14</sup> Per il rapporto fra i due scrittori, si rimanda ad E. Siciliano, *Alberto Moravia*, op. cit., passim; A. Moravia/A. Elkann, op. cit., passim; e R. Paris, *Moravia. Una vita controversa*, op. cit., passim. Si leggano i numerosi articoli che, durante il ricovero in clinica della scrittrice, vennero pubblicati a commento della richiesta di Moravia di finanziamento pubblico per il sostentamento della ex moglie, fra cui ricordiamo l'intervista di Paolo Graldi allo scrittore, *L'eredità della Morante Moravia: mi difendo così*, in <Corriere della Sera>, 11 aprile 1987, p. 1 e p. 7.

narratrice redasse fra il gennaio e il luglio del 1938, dal titolo *Lettere ad Antonio*<sup>15</sup>, journal di sogni e di fatti reali.

Nel 1937 grazie a Giacomo Debenedetti, che ebbe un importante ruolo nella fortuna critica della scrittrice<sup>16</sup>, la Morante poté arricchire la propria attività di pubblicista iniziando una collaborazione con il <Meridiano di Roma>, su cui uscirono sei racconti, quattro dei quali vennero poi pubblicati dalla scrittrice nella raccolta del 1941, *Il gioco segreto*<sup>17</sup>. Collaborò inoltre, tra il 1939 e il 1941, al settimanale <Oggi>, prevalentemente alla rubrica *Giardino*

---

<sup>15</sup> E. Morante, *Diario 1938*, a c. di Alba Andreini, Saggi brevi, Einaudi, Torino, 1989. Per quanto riguarda il diario come documento della relazione fra i due scrittori si leggano, ad esempio, le parole che la Morante annota il 17 febbraio, pp. 34-35: “A. mi ama solo quando fuggo ma io non posso farlo non ho denari. Lui è celebre e ricco”. Per quanto riguarda il journal come documento artistico si leggano le seguenti parole di Giulio Ferroni: “testo [...] interessante, sia come documento di passione letteraria, sia per i complicati nodi psicologici che mette in gioco (portando tra l’altro in luce le inquietudini personali e familiari, turbamenti erotici, evocazioni di immagini oniriche o misteriose, e un ossessivo gusto della finzione)”, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, p. 552. E’ inoltre importante sottolineare come *Diario 1938* sia un importante documento che attesta l’incontro fra la Morante e l’opera di Sigmund Freud, come rileva G. Rosa in *Introduzione: una modernità eccentrica*, ad apertura del saggio monografico sulla scrittrice, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano, 1995, p. 11. Per l’analisi del journal morantiano si rimanda, accanto alla bella introduzione della curatrice del volume einaudiano, all’articolo di Geno Pampaloni, *Ricordo, fu nel’38*, in <Il Giorno>, 12 novembre 1989, p.3; al saggio di G. Rosa, *Menzogna e sortilegio. Il “libro dei sogni” di Elsa Morante*, in <Linea d’ombra>, 45, (1990), pp. 25-27; e allo studio di Gabriella Contini, *Il primo diario di Elsa Morante*, in <Allegoria>, IV, (1992), pp. 91-99.

<sup>16</sup> Sul rapporto fra il critico “che sapeva leggere i libri e intendere il loro significato” [dal manoscritto anepigrafo e mutilo, cfr. nota 3] e la Morante si leggano i seguenti contributi: Antonio Debenedetti, *Mi ricordo di una donna che ...*, in AA.VV., *Cahiers Elsa Morante 1*, a c. di Jean-Noël Schifano e Tjuna Notarbartolo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993, pp. 59-64; e Idem, *Giacomino*, Rizzoli, Milano, 1994, pp. 110-113; E. Morante, *Lettera* [a Giacomo Debenedetti, scritta il 19 giugno 1957 in risposta al saggio del critico, *L’isola di Arturo*, pubblicato su <Nuovi Argomenti>, 26, maggio-giugno 1957, pp. 44-61], in *Cahiers Elsa Morante 1*, op. cit., pp. 56-58.

<sup>17</sup> E. Morante, *Il gioco segreto. Racconti*, Il Delfino, Garzanti, Milano, 1941, cfr. nota 7. Seguendo le indicazioni della *Bibliografia. Scritti di Elsa Morante sparsi in giornali e periodici (1933 – 1970)*, E. Morante, *Opere*, II, op. cit., pp. 1637-1643, rileviamo che sul <Meridiano di Roma>, fra il 1937 e il 1940 apparvero sei racconti: *L’uomo dagli occhiali* [25 aprile 1937], *Il giuoco segreto* [13 giugno 1937], *La nonna* [18 agosto 1937], *Via dell’Angelo* [14 agosto 1938], *Il figlio* [2/9 aprile 1939] e *Peccato originale* [14 gennaio 1940]; i primi quattro racconti vennero poi ristampati nella raccolta, di circa venti racconti, del 1941 [a cui verranno aggiunti, cfr. *Nota* ad apertura dell’*Appendice da Il gioco segreto*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. 1583: *Lo scolaro pallido* pubblicato per la prima volta su <Il selvaggio> il 15 novembre del 1939; *La pellegrina* edito il 12 agosto del 1940 su <Panorama>; *Il cavallo dell’ortolano* pubblicato su <Il tesoretto> nel 1940; *Il mio cane* (poi *Cane*), *Il filtro d’amore* (poi *Una storia d’amore*), *Il cocchiere*, *Innocenza*, *L’anima*, *Appuntamento*, *I due zaffiri*, *Il compagno*, *I gemelli*, *Il matrimonio del barone* (poi *Il barone*) e *Un uomo senza carattere*, tutti editi su <Oggi> fra il settembre del 1939 e il giugno del 1941; *Il confessore*, pubblicato fra il 15 ottobre e il 15 dicembre del 1940 su <Prospettive> e il *Frivolo aneddoto sulla Grazia* di cui non si hanno notizie di una prima stampa].

d'infanzia, ma non solo<sup>18</sup>. Tradusse *Scrapbook*<sup>19</sup> di Katherine Mansfield e nel 1942 pubblicò il libro, iniziato durante il ginnasio, *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*<sup>20</sup>.

Dopo il matrimonio con Moravia, che determinò un miglioramento delle condizioni economiche della scrittrice e la conseguente riduzione della fitta attività pubblicistica, la Morante si poté dedicare liberamente, a partire dal 1943, alla propria attività narrativa iniziando la stesura di *Menzogna e sortilegio*<sup>21</sup>, col titolo provvisorio di *Vita di mia nonna*.

Il romanzo venne forzatamente interrotto per circa un anno, durante il periodo bellico, poiché, essendo Moravia iscritto nelle liste delle persone da arrestare, la scrittrice ed il marito dovettero rifugiarsi nelle montagne della Ciociaria, lasciando il manoscritto di *Vita di mia nonna* in custodia al regista ed amico Carlo Lodovico Bragaglia. Solo nel 1944, rientrata a Roma, la Morante poté ricominciare la riscrittura di *Menzogna e sortilegio*, che pubblicò quattro anni dopo, nel 1948, grazie a Natalia Ginzburg<sup>22</sup>, presso la casa editrice Einaudi, e per il quale vinse, a pari merito con Aldo Palazzeschi<sup>23</sup>, il premio Viareggio.

---

<sup>18</sup> Cfr. nota 7 e nota 12.

<sup>19</sup> K. Mansfield, *Il libro degli appunti*, Longanesi, Milano, 1941. Vi furono varie ristampe: nel '45 per la collana della Rizzoli, Il sofà delle Muse; nel 1972, per i libri pocket della Longanesi; infine nel 1979, con il titolo *Quaderno d'appunti*, per la Universale Economica della Feltrinelli. L'attività di traduttrice della scrittrice vide inoltre, con la collaborazione di Marcella Hannau, nel 1957, la pubblicazione di un'antologia della produzione della narratrice australiana, *Il meglio di Katherine Mansfield*, Longanesi, Milano.

<sup>20</sup> E. Morante, *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, Einaudi, Torino, 1942. Afferma A. Moravia a proposito della fiaba, nell'intervista-libro rilasciata ad A. Elkann, op. cit., p. 112,: “[...] a dodici anni [Elsa Morante] aveva vinto il concorso del *Corriere dei Piccoli* con un romanzetto, *Caterina dalla Trecciolina*, illustrato da lei, molto carino, molto ben raccontato. Fu pubblicato ed ebbe un premio”. Il libro nella ristampa del 1959, per l'Einaudi, ha visto, a cura dell'autrice, la modifica del titolo (*Le straordinarie avventure di Caterina. Nuova edizione riveduta e arricchita con l'aggiunta di altre bellissime storie*) e del testo stesso. M. Bardini nella nota 1 del saggio, *Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante*, op. cit., p. 461, sottolinea come l'edizione del 1995 per la collana Ragazzi dell'Einaudi, a c. di Giuseppe Pontremoli, recuperi ingannevolmente il titolo dell'edizione del 1942, ma presenti al suo interno il testo dell'edizione modificata del 1959. G. Pontremoli nella bella postfazione, *La preistoria di Elsa Morante*, all'edizione einaudiana del 1995, edizione cui fa riferimento Bardini, scrive, alle pp. 265-266: “il libro è corredato esclusivamente dalle illustrazioni che Elsa stessa disegnò e si intitola *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, cioè con il titolo della prima edizione (Einaudi 1942) della storia di Caterina”, e nella nota che precede la fiaba *Le straordinarie avventure di Caterina*, p. 170, puntualizza: “Il testo che qui si pubblica riproduce quello dell'ultima edizione [1985 ristampa dell'edizione del 1959], le illustrazioni provengono invece dall'edizione del 1942”.

<sup>21</sup> E. Morante, *Menzogna e sortilegio. Romanzo*, Supercoralli, Einaudi, Torino, 1948.

<sup>22</sup> “Lessi *Menzogna e sortilegio* in un fiato e lo amai immensamente: però non so dire se ne capii chiaramente, allora, l'importanza e la grandezza”, Natalia Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, in AA.VV., *Fine secolo. Festa per Elsa*, inserto di <Reporter>, a c. di Adriano Sofri, 7-8 dicembre 1985, p. 12. L'articolo è poi citato parzialmente in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., pp. LIV-LV.

<sup>23</sup> Aldo Palazzeschi vinse con *I fratelli Cuccoli*.

Frattanto collaborò, fra il 1945 ed il 1947, con i racconti *Il soldato siciliano* e *Mia moglie*, all'«Europeo»<sup>24</sup>.

Nel 1948 compì, per la prima volta, un viaggio in Francia e in Inghilterra, dando inizio a una ricca serie di spostamenti che la porteranno a visitare quasi tutto il mondo.

Parallelamente all'attività narrativa, pubblicò infatti il racconto *Catullo e Lesbia*<sup>25</sup> e iniziò la stesura di *Nerina*, un romanzo d'amore di cui però vide la luce solo un frammento (il racconto *Donna Amalia*<sup>26</sup> pubblicato nella raccolta di racconti *Lo scialle andaluso*), la Morante iniziò, nel febbraio del '50, una nuova attività gestendo per la RAI la rubrica settimanale *Cronache del cinema*, che interruppe però quasi subito, dopo circa un anno, per le pressioni censorie esercitate dall'ente televisivo<sup>27</sup>.

Durante gli anni 50 la scrittrice visse un'intensa ma travagliata amicizia con Luchino Visconti<sup>28</sup>. Documento del difficile rapporto è il diario che la Morante scrisse durante l'estate del 1952 a Sils Maria in Engadina<sup>29</sup>; tracce della relazione sono poi rintracciabili nella produzione narrativa della Morante, in particolare ne *L'isola di Arturo*<sup>30</sup> nella creazione della figura del padre di Arturo, Wilhelm Gerace, e nell'amore unilaterale che lega Arturo al padre, e nella poesia *Avventura*<sup>31</sup>, lirica poi raccolta nella collezione di poesie *Alibi*<sup>32</sup> pubblicata nel 1958.

---

<sup>24</sup> Si rimanda per le indicazioni bibliografiche dei due racconti [poi rispettivamente comparsi l'uno nella raccolta del 1963 *Lo scialle andaluso*, op. cit., (pp. 145-157 nell'edizione Einaudi, 1994, qui edizione di riferimento), l'altro con il titolo *Tempo di pace*, nei *Racconti italiani 1965*, di AA.VV., per la Selezione del Reader's Digest, Milano, 1964, pp. 53-69], al saggio, *Bibliografia. Scritti di Elsa Morante sparsi in giornali e periodici (1933 - 1970)*, in E. Morante, *Opere*, II, op. cit., p. 1646.

<sup>25</sup> E. Morante, *Catullo e Lesbia*, in *Storie d'amore*, Quaderni alla radio, VII, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1959, pp. 79-83. Ristampato in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., pp. 698-701.

<sup>26</sup> E. Morante, *Donna Amalia*, in «Il Veltro», I, (1957), pp. 13-20. Poi incluso ne *Lo scialle andaluso*, op. cit., pp. 145-157.

<sup>27</sup> Cfr. E. Morante, *La censura della RAI*, ossia la pubblicazione, su richiesta esplicita della scrittrice, della lettera di dimissioni alla Direzione della RAI [20 novembre 1951], in «Il Mondo», 1 dicembre 1951, p. 10; citata in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LVIII. Ristampata, per intero, in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., pp. 701-703.

<sup>28</sup> Sulla relazione fra la scrittrice e il regista si legga l'interessante e colorito articolo di Costanzo Costantini, «Luchino calpestami, uccidimi, ma amami», in «Il Messaggero», 28 maggio 1996. Si rimanda inoltre alle seguenti parole di A. Moravia in A. Moravia/A. Elkann, *Vita di Moravia*, op. cit., pp. 183-184: «Elsa si innamorò di Luchino Visconti nel '55 [...] [l'amore d]urò due anni», e alla narrazione della relazione in R. Paris, *Moravia. Una vita controversa*, op. cit., passim.

<sup>29</sup> Le pagine del Diario del 1952 sono state pubblicate in E. Morante, *Pagine di diario*, in «Paragone Letteratura», XXXIX, (1988), pp. 6-14. Poi riproposte in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., pp. LIX-LXVI.

<sup>30</sup> E. Morante, *L'isola di Arturo. Romanzo*, Supercoralli, Einaudi, Torino, 1957.

<sup>31</sup> Cfr. nota 5. Sia C. Costantini nell'art. cit., che C. Garboli nella *Prefazione* ad E. Morante, *Alibi*, Garzanti, Milano, 1990, p. 11, sottolineano questo spunto biografico.

<sup>32</sup> Cfr. nota 5.

Sempre nella prima metà degli anni 50 la scrittrice continuò l'attività di pubblicista occupandosi, sulla rivista <Il Mondo>, della rubrica *Rosso e Bianco*, componendo nei tre mesi di attività per il settimanale (dal novembre del 1950 al gennaio del 1951) sette articoli poi raccolti nel volume postumo *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*<sup>33</sup>, che raccoglie l'attività saggistica della Morante.

Nel 1951 la scrittrice fece un viaggio in Grecia ed elaborò il racconto *Lo scialle andaluso*<sup>34</sup>, pubblicato nel 1953 in <Botteghe oscure>.

Dopo circa quattro anni dalla pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* e poco dopo il tentativo rimasto incompiuto di *Nerina*<sup>35</sup>, la scrittrice ritornò alla narrazione romanzesca iniziando, nella primavera del 1952, la stesura de *L'isola di Arturo* che uscì per Einaudi nel 1957 e fu vincitore del premio Strega. L'opera avrebbe dovuto essere, all'interno di un'unica pubblicazione, narrazione gemella dell'incompiuto progetto del 1951, *Nerina*<sup>36</sup>.

Nel marzo del 1957 la Morante insieme a Giacomo Debenedetti, che aveva recensito acutamente il romanzo della scrittrice appena pubblicato<sup>37</sup>, come componente di una delegazione culturale, visitò l'Unione Sovietica e nel settembre la Cina.

Nell'agosto dello stesso anno, alla morte del poeta Umberto Saba, ripubblicò sul settimanale <Il Punto> l'articolo *Il poeta di tutta la vita*<sup>38</sup> con un breve prologo commemorativo.

Umberto Saba e Sandro Penna, a cui la Morante aveva chiesto sostegno per affrontare la presentazione de *L'isola di Arturo* alla sede romana di Einaudi<sup>39</sup>, furono i poeti italiani

---

<sup>33</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a c. di C. Garboli, Adelphi, Milano, 1987, pp. 1-30; per la bibliografia degli articoli [di cui citiamo brevemente i titoli: *La gloria, Erostrato e lo sposo lunatico e La gloria come sposa legittima, il brutto sovrano e la gloria in rotocalco; Difesa di una certa frivolezza nell'abito virile, contro i pericoli dell'austerità e lo Sconsolato elogio della cravatta; I personaggi; I tre Narcisi; Il paradiso terrestre e Il vero principe degli animali; Il principe Andrej e Andrej e Oblomov; Alcuni esercizi preparatori per la Quaresima*], si rimanda alla p. 141 della raccolta.

<sup>34</sup> E. Morante, *Lo scialle andaluso*, <Botteghe oscure>, XI, 1953, pp. 493-539. Poi incluso nell'omonima raccolta, op. cit., pp. 159-213.

<sup>35</sup> Cfr. *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., pp. LVIII-LIX.

<sup>36</sup> “«Sì, due romanzi che vorrei pubblicare insieme, con il titolo unico ‘Due amori impossibili’»” da “una breve intervista” alla scrittrice apparsa sull’<Unità>, 24 marzo 1952, in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LIX.

<sup>37</sup> Cfr. nota 16.

<sup>38</sup> L'articolo, già comparso nell'aprile del 1957 sul Notiziario Einaudi in occasione della ristampa del *Canzoniere*, E. Morante, *Il poeta di tutta la vita*, <Notiziario Einaudi>, VI, (1957), pp. 11-12, venne ristampato con aggiunte in <Il Punto>, 31 agosto 1957, poi confluito in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 31-39.

<sup>39</sup> “Elsa aveva pregato Penna, che è uno dei suoi rari, carissimi amici, di non abbandonarla, e Penna aveva obbedito”, scrive Giulia Massari, il 19 marzo del 1957 su <Il Mondo>, in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXVII.

contemporanei più amati dalla scrittrice<sup>40</sup>, accanto a poeti del passato quali Giacomo Leopardi<sup>41</sup> e Arthur Rimbaud<sup>42</sup>.

Un ruolo a parte, di rilevante importanza, è da attribuire a Pier Paolo Pasolini, unito alla Morante da un lungo sodalizio umano e intellettuale<sup>43</sup>. La scrittrice viaggiò e collaborò con il poeta dalla metà degli anni 50 circa fino alla rottura della loro amicizia intorno alla prima metà degli anni 70.

---

<sup>40</sup> La scrittrice rese numerosi omaggi ai due amati poeti: accanto all'articolo su U. Saba, *Il poeta di tutta la vita*, cit., inserì nell'apparato paratestuale del romanzo *L'isola di Arturo* un verso tratto dalla lirica del *Canzoniere*, *Il fanciullo appassionato*, e un verso della lirica penniana, *Ero per la città, fra le viuzze*; dedicò la lirica della raccolta *Alibi, Il gatto all'uccellino*, a S. Penna; citò nuovamente il poeta perugino, ed in particolare la lirica *Io vivere vorrei addormentato*, nell'articolo *Felicità*, pubblicato in *Almanacco Letterario Bompiani 1959*, ristampato poi in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., pp. 706-707. G. Bernabò ne *L'autrice e il suo tempo*, in *Come leggere «La Storia»*, op. cit., p. 22, così sintetizza l'influenza dei due poeti sulla scrittrice: "Agiscono infatti su di lei anche certe suggestioni di Saba e di Penna relative a un mondo popolare e adolescenziale visto come anticonformista e sovversivo, ma anche sostanzialmente innocente".

<sup>41</sup> Reminescenze leopardiane costellano la lirica e la prosa della scrittrice; per l'opera narrativa, in particolare per l'influsso leopardiano in *Menzogna e sortilegio*, si rimanda al saggio di Donatella Diamanti, *La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudlaire*, in AA.VV., *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990, pp. 301-341; per l'opera poetica, in particolare per l'influsso del poeta recanatese sulla lirica morantiana, si leggano le interessanti osservazioni di G. Venturi in «*Il mondo salvato dai ragazzini*». *Dalla crisi d'identità all'immaginazione*, in *Elsa Morante*, op. cit., pp. 84-105. Per le citazioni dirette dell'opera del poeta si rimanda inoltre all'ultimo romanzo della scrittrice, *Aracoeli. Romanzo*, pubblicato nell'82 dall'Einaudi, in cui il protagonista Emanuele affronta il viaggio per ritornare a casa, attraverso l'Italia liberata subito dopo il secondo conflitto mondiale, con l'ausilio di un'edizione dei *Canti*.

<sup>42</sup> Sul sentimento di amore e di profonda ammirazione che la scrittrice nutrì per il poeta francese, si legga il curioso aneddoto contenuto nell'intervento di Enzo Siciliano, *La fine di un'amicizia*, in *Cahiers Elsa Morante 2*, a c. di Nico Orengo e Tjuna Notarbartolo, Edizioni Sottotraccia, Salerno, 1995, pp. 88-90. Si ricordano inoltre, sommariamente e a scopo esemplificativo, fra le numerose citazioni dirette nelle opere della Morante di versi tratti da liriche e da poemetti rimbaudiani, le seguenti occorrenze: *Le cœur du pitre* o *Le cœur volé* ne *L'isola di Arturo* ad apertura del settimo capitolo; *Nocturne vulgaire* e *Royauté* delle *Illuminations* ne *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* [Einaudi, Supercoralli, Torino, 1968], rispettivamente nel sesto e nell'undicesimo componimento della sezione *La smania dello scandalo* nella seconda parte dell'opera, *La commedia chimica*; *Mes petites amoureuses* in *Aracoeli*, per cui rimandiamo al capitolo sesto della presente analisi, *Le citazioni*. Si accenna infine all'interessante interpretazione di Arturo-Arthur che viene illustrata da M. Bardini in *Osservazioni preliminari su «L'isola di Arturo»*, in *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, op. cit., pp. 58-69.

<sup>43</sup> Per la descrizione dei rapporti fra Pasolini e la scrittrice romana si è fatto riferimento agli interventi di Walter Siti, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, e di Massimo Fusillo, "Credo nelle chiacchiere dei barbari". *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, presentati al Congresso, *Vent'anni dopo «La Storia»*. *Omaggio a Elsa Morante*, a c. di Concetta D'Angeli e Giorgio Magrini, svoltosi a Pisa il 24-26 gennaio 1994, pubblicati in <Studi novecenteschi>, XXI, (1994), rispettivamente alle pp. 131-148 e alle pp. 97-129. Ad essi si rimanda per le indicazioni bibliografiche delle opere citate, salvo alcune eccezioni riportate in nota. Interessante è stata inoltre la lettura del breve paragrafo, *Morante Elsa*, voce contenuta nel volumetto di Marco Antonio Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano, 1998, pp. 129-130. Si rimanda a P.P. Pasolini, *Tutte le opere*, edizione diretta da Walter Siti, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, I e II 1999, pp.686-690 [*Saggi giovanili*, recensione a LIdA, <Vie Nuove>, XII (1957)], p.1251 [*Empirismo eretico, Nuove questioni linguistiche*, sull'italiano narrativo della Morante ("pura finzione"), conferenza del novembre del 1964 per l'Associazione Culturale Italiana], p. 1297 [*Empirismo eretico, Diario linguistico*, ancora sulla lingua della scrittrice, <Rinascita>, XXII (1965)], p. 1361 [*Empirismo eretico, Intervento sul discorso libero indiretto, «oratio obliqua»* de LIdA, <Paragone>, XV (1965)], pp. 2096-2107 [*Descrizioni di descrizioni*, recensione a LS, cfr. nel presente capitolo nota 164], pp. 2174-2175 [*Descrizioni di descrizioni, Mario Soldati, «Lo smeraldo»*, sulla "vischiosità" della scrittura morantiana ne LS "rozzo, manieristico e predicatorio", <Tempo>, 29 novembre 1974].

Fra le tappe più importanti di questo rapporto si possono ricordare la felice recensione di Pasolini al romanzo morantiano del 1957 su <Vie nuove>; il viaggio in India che la scrittrice, Pasolini e Moravia<sup>44</sup> fecero nel 1961; la breve apparizione della Morante nel film *Accattone* sempre nel 1961; la collaborazione fra la narratrice e il regista da *Il vangelo secondo Matteo*, 1963-64, a *Medea*, 1969; la recensione poetica di Pasolini a *Il mondo salvato dai ragazzini* della Morante in <Paragone Letteratura><sup>45</sup>; il progetto pasoliniano, espresso nelle *Poesie in una lingua inventata*, di una lirica dal titolo allusivo *Morant*, poi realizzato nel 1970 dalle *Canzoni 1-2-3*, in cui esprimere le ragioni della rottura dei rapporti con la scrittrice romana<sup>46</sup>, il cui romanzo del 1974 venne dal poeta duramente criticato; infine, nell'incompiuto *Petrolio* di Pasolini, il personaggio ispirato alla Morante (anche se non nominata esplicitamente), e il protagonista dell'ultimo romanzo della scrittrice generato, in parte, dalla figura del poeta<sup>47</sup>.

Momento di maggiore vicinanza “ideologica e di ‘visione del mondo’” (W. Siti) è la metà degli anni 60. *Il mondo salvato dai ragazzini* concentra in sé temi e motivi cari ad entrambi gli artisti: il tema della barbarie (cfr. il saggio di M. Fusillo) connesso all'interesse verso il mondo e la cultura greca e primitiva e nel contempo legato alla vitalità e sacralità dell'esistenza estranea alla Storia e alle leggi alienanti della borghesia capitalista, il concetto d'irrealtà, l'attenzione verso il sottoproletariato, il comune amore per i ragazzini <sup>48</sup>.

Fra la primavera e l'inverno del 1958 la Morante iniziò un romanzo intitolato *Senza i conforti della religione*, interrotto nel 1961; storia della “caduta di un dio-fratello [...] ucciso, e come smascherato, da una malattia degradante”<sup>49</sup>. L'opera, parallela a *L'isola di Arturo* nel progetto

---

<sup>44</sup> Moravia e Pasolini intrattenero un lungo rapporto di amicizia e di collaborazione, dalla pubblicazione delle *Ceneri di Gramsci*, nel febbraio del 1956, su <Nuovi Argomenti>, che Moravia aveva fondato con Alberto Carrocci nel 1953, alla lettera che Pasolini indirizzò all'amico nel libro incompiuto, pubblicato postumo, *Petrolio*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 544-545. Si rimanda inoltre all'intervista-libro di A. Moravia/A. Elkann, op. cit., passim.

<sup>45</sup> P. P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in <Paragone Letteratura>, XIX, (1968), pp. 120-126 e XX, (1969), pp. 136-142.

<sup>46</sup> “Lui [Pasolini] si sente torturato dall'intransigenza di lei [Morante], lei si sente delusa”, W. Siti, *Elsa Morante in Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 141.

<sup>47</sup> Cfr. il paragrafo *Le opere* della presente *Introduzione*.

<sup>48</sup> Si rimanda, in conclusione della breve analisi dei rapporti fra Pasolini e la Morante, alle affermazioni di Giulio Ferroni contenute nell'intervento, *Alla ricerca dell' “ultimo” libro*, in *Per Elsa Morante*, op. cit., p. 51, dove il critico, auspicando un approfondimento negli studi sui rapporti fra l'opera della scrittrice romana del poeta-regista e di Moravia, sottolinea come la dimensione “ultima” e “postuma” sia comune a Pasolini e alla Morante.

<sup>49</sup> *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXVIII.

morantiano<sup>50</sup>, avrebbe dovuto sviluppare un tema caro ed urgente per l'autrice, quale il problema religioso<sup>51</sup>. Contemporaneamente rielaborò un vecchio progetto, anche questo rimasto tuttavia incompiuto, *La grande notte* o *Notte di guerra*, racconto su un giovane pastore ciociaro, durante il secondo conflitto mondiale. Entrambi, il romanzo ed il racconto, sarebbero dovuti divenire parte di una raccolta di racconti<sup>52</sup> mai portata a termine. Pubblicò invece la raccolta di liriche *Alibi*, che raccoglie poesie composte durante la stesura dei suoi due primi romanzi.

Un altro artista importante nella vita della Morante fu il pittore Bill Morrow, che la scrittrice conobbe durante il suo secondo viaggio negli Stati Uniti, nel 1959. Con il giovane pittore americano la Morante instaurò un'intensa amicizia interrotta drammaticamente nel 1962 dal suicidio dell'artista. Questo rapporto d'amore influenzò profondamente la produzione narrativa successiva della scrittrice che ricordò Morrow nella prima parte de *Il mondo salvato dai ragazzini* con la lirica *Addio*, composta nel 1964.

Fra la fine degli anni 50 e l'inizio degli anni 60 la Morante pubblicò saggi importanti per la comprensione della poetica della scrittrice, fra questi: l'intervento<sup>53</sup> all'inchiesta promossa da <Nuovi Argomenti>, *Nove domande sul romanzo*, nel 1959; l'articolo *Alta fedeltà*<sup>54</sup>, sulla rivista <Discoteca>, nell'ottobre del 1960, omaggio a due figure del mondo intellettuale morantiano, Mozart e Stendhal; il saggio<sup>55</sup>, in risposta ad una successiva inchiesta del trimestrale fondato dal marito, *Otto domande sull'erotismo in letteratura*, nel 1961<sup>56</sup>.

---

<sup>50</sup> Ibidem [da un manoscritto anepigrafo inserito in una busta dal titolo «Appunti vari per *Senza i conforti della religione* e altro»]: «I lettori più affezionati, noteranno, in particolare, un chiaro parallelismo fra il presente romanzo e il suo immediato predecessore 'L'isola di Arturo', del quale, infatti questo vuol essere, per così dire, il rovescio».

<sup>51</sup> Idem, p. LXIX [da un articolo comparso su <Il Giorno>, 4 settembre 1963]: ««Quel che m'interessa, è il problema religioso, lo stesso che m'ha sempre ossessionato da quando avevo l'età di sedici anni»».

<sup>52</sup> Idem, p. LXX.

<sup>53</sup> E. Morante, Risposte a *Nove domande sul romanzo*, in <Nuovi Argomenti>, 38-39, (1959), pp. 17-38, poi confluito con il titolo *Sul romanzo* in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 41-73.

<sup>54</sup> E. Morante, *Alta fedeltà*, in <Discoteca>, 15 ottobre 1960, pp. 22-23. Pubblicato in parte in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., pp. LXXI-LXXIII; edito integralmente in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., pp. 713-715.

<sup>55</sup> E. Morante, Risposte a *Otto domande sull'erotismo*, in <Nuovi Argomenti>, 51-52, (1961), pp. 46-49, poi confluito con il titolo *Sull'erotismo in letteratura*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 87-93.

<sup>56</sup> Accanto ad essi assumono rilevante valore i saggi già citati, alla nota 33, *I personaggi*, in cui la scrittrice illustra tre possibili tipi fondamentali di personaggio, «i quali rappresentano [...] i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà» [op. cit. p. 12]: Achille simbolo dell'adesione naturale alla vita, don Chisciotte emblema di chi non sa accettare l'esistenza così com'è e si affida perciò alla finzione, ed Amleto che finisce per rifiutare la vita scegliendo la morte; e *I tre Narcisi* «perfett[i] esemp[i] di uno dei tre diversi aspetti che può prendere [...] il fatale amore di sé» [op. cit., p. 15].

Sempre all'inizio del 1960 la Morante partecipò con il marito al XXXI Congresso Internazionale del Pen Club, recandosi in Brasile. Viaggiò inoltre prima in India<sup>57</sup> e poi in Spagna.

Il 1963 vide la scrittrice in continuo movimento fra la Grecia e Roma, lontana dai progetti narrativi intrapresi, ad eccezione della pubblicazione per Einaudi, nel novembre del 1963, di una raccolta di racconti, scritti precedentemente, dal titolo *Lo scialle andaluso*<sup>58</sup>.

Dopo la tragica morte del giovane amico Bill Morrow e la separazione da Moravia, la Morante, sola e prossima alla vecchiaia, di cui paventava l'avvento, visse un periodo di grave crisi esistenziale e creativa<sup>59</sup>.

Si attornì di giovani artisti anticonformisti. Frequentò fra gli altri, il vagabondo poeta inglese William Edwards; si recò fra l'ottobre e il dicembre del 1964, con il giovane musicista Peter Hartman prima a Vulcano, poi a Monaco per un concerto diretto da Hans Werner Henze, che l'anno prima aveva musicato *Alibi*<sup>60</sup>, lirica dell'omonima raccolta del 1958; sempre con l'amico Hartman andò nel 1970 in Galles, alla ricerca dei luoghi nati del poeta inglese Dylan Thomas.

Si avvicinò alla letteratura e alle inquietudini della beat-generation, tanto da venir soprannominata *Madonna dei beatniks*<sup>61</sup>. Ebbe una breve relazione con l'allora giovane poeta Dario Bellezza<sup>62</sup>. Sempre in questo giro di anni la scrittrice divenne assidua lettrice dei *Cahiers*

---

<sup>57</sup> Cfr. pp. 7-8.

<sup>58</sup> I dodici racconti [se consideriamo unico il doppio racconto *La giornata* e *Il battesimo* unificati sotto il titolo dei due protagonisti *Andurro e Esposito*, come la stessa Morante indica nella *Nota* a chiusura del testo] contenuti nella raccolta, esclusi quelli già precedentemente pubblicati nel 1941 ne *Il gioco segreto*, scritti fra il 1935 e il 1941 [*L'uomo dagli occhiali*, *La nonna*, *Via dell'Angelo*, *Il gioco segreto*, *Il compagno*, *Un uomo senza carattere*], e quelli già stampati sulla rivista <Oggi> nel 1940 [*La giornata*, 18 maggio; *Il cugino Venanzio*, 14 settembre; *Il battesimo*, 30 novembre] furono composti fra il 1945 e il 1951 e pubblicati fra il 1945 ed il 1957 [*Il soldato siciliano*, op. cit.; *Donna Amalia*, op. cit. e *Lo scialle andaluso*, op. cit.], ad eccezione del racconto inedito iniziale, *Il ladro di lumi*, del 1935.

<sup>59</sup> Cfr. G. Rosa, *Da luogo dell' "assenza"*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit, in particolare p. 174 e sgg.

<sup>60</sup> La lirica pubblicata in <Tempo presente>, III, (1958), pp. 40-42, poi confluita nella raccolta di poesie *Alibi*, op. cit., diverrà, messa in musica da Hans Werner Henze, la *Cantata della Fiaba Estrema*, cfr. *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXXVIII.

<sup>61</sup> Si rimanda all'articolo di Mathieu Galey, *Elsa Morante. La Madone des beatniks*, <Réalités>, 257, (1967), pp. 105-115.

<sup>62</sup> Sul rapporto fra la scrittrice ed il poeta si leggano i testi, romanzeschi e polemici, di Dario Bellezza, *Angelo e L'amore felice*, rispettivamente Garzanti, Milano, 1979 e Rusconi, Milano, 1986.

di Simone Weil<sup>63</sup>. Con Mozart, Stendhal, Rimbaud, Saba, Penna<sup>64</sup> (e aggiungeremmo Freud, seppur non direttamente citato dalla scrittrice fra i personaggi da lei amati, ma costantemente e geneticamente presente nella sua opera<sup>65</sup>) la Weil rappresentò un oggetto d'amore e di riflessione intellettuale molto importante per la Morante. Dalla filosofa francese, di cui lesse e rilesse i *Cahiers*, ma non solo<sup>66</sup>, ricevette infatti numerosi apporti (primo fra tutti il tema della *grâce* contrapposto al concetto di *pesanteur*)<sup>67</sup>.

La riflessione sulla vita e sull'opera della Weil portarono la scrittrice ad affrontare nuovi interessi e concetti, alcune volte punto d'arrivo del proprio pensiero personale, altre volte dura lotta interiore<sup>68</sup>. Così opere quali *Pro o contro la bomba atomica*<sup>69</sup>, *Il mondo salvato dai*

---

<sup>63</sup> Per l'importante incontro intellettuale fra la Morante e la filosofa francese si rimanda ai saggi di Concetta D'Angeli, *La presenza di Simone Weil ne "La Storia"*, in *Per Elsa Morante*, op. cit., pp. 109-135, [rielaborato e ristampato con il titolo *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*, nel recente testo della critica, *Leggere Elsa Morante. "Aracoeli", "La Storia" e "Il mondo salvato dai ragazzini"*, Carocci editore, Roma, 2003, pp. 81-103 (d'ora in poi *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*)] e *Il paradiso nella storia*, in *Vent'anni dopo "La Storia". Omaggio a Elsa Morante*, op. cit., pp. 215-235. Si legga inoltre la *Prefazione* di C. Garboli, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. XI-XXVII. Più in generale sulla diffusione in Italia ed in particolare sull'influenza nella scrittura femminile dell'opera della Weil è il saggio di Margherita Pieracci Harwell, *Simone Weil in Italia e la sua influenza sulla scrittura femminile degli anni Cinquanta/Sessanta*, in AA.VV, *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, a c. di Anna Botta, Monica Farnetti e Giorgio Rimondi, Tre Lune Edizioni, Mantova, 2003, pp. 161-177.

<sup>64</sup> Tutti dotati, secondo le parole di C. Garboli, *Prefazione*, E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. XI, di "grâce" ossia "di ciò che nella vita, nell'arte, nella natura [...] lei amava di più – ciò che non è «grave», che non è attratto dal basso, che sembra leggero e frivolo e non lo è, ciò che è immemore e non ha peso, ciò che vive in eterno e non dura che un attimo".

<sup>65</sup> Cfr. nota 15.

<sup>66</sup> C. D'Angeli, *La presenza di Simone Weil ne "La Storia"*, op. cit., passim ed in particolare alle pp. 133-134 la nota 1 [accanto ai *Cahiers*, *La connaissance surnaturelle*, gli *Écrits de Londres*, *L'enracinement*, *La source grecque*, e presumibilmente *La condition ouvrière*].

<sup>67</sup> C. Garboli, *Prefazione* in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. XI e passim.

<sup>68</sup> *Ibidem*, in particolare il presunto "complesso Simone Weil" di cui la Morante sarebbe stata affetta nell'ultima parte della sua vita e della sua produzione romanzesca e saggistica, p. XIX. C. D'Angeli, nell'*Introduzione a Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 12-13, in riferimento alla componente filosofica nella formazione culturale della scrittrice, non consueta in pari misura negli scrittori italiani coevi, citando accanto all'amata Weil, Platone, Bruno, Spinoza (componenti della croce dei F.P. ne *Il mondo salvato dai ragazzini*), parla di "un recupero «dall'interno» [...] del pensiero di alcuni filosofi – cioè del riconoscimento di una consonanza profonda il quale produce, verso l'opera di riferimento, una fruizione libera, che talvolta può essere anche fraintendimento, ma che certo ne preserva la vitalità", e nel saggio *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*, op. cit., p. 81, sempre la critica scrive: "Le tracce che la filosofia della Weil ha lasciato" nell'opera della Morante possono essere, accanto alle "citazioni esplicite", la "riproposizione di temi e suggestioni [...] che si sono intrecciate con le immagini e le linee dell'universo morantiano".

<sup>69</sup> La conferenza tenuta a Torino, al Teatro Carignano, per l'Associazione Culturale Italiana; pubblicata su <L'Europa letteraria>, VI, (1965), pp. 31-42 [confluita in, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 95-117; e riportata parzialmente in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXXIX] è in parte frutto della riflessione morantiana sull'opera di S. Weil; la consuetudine della scrittrice alla teologia della filosofa francese alimenta infatti la volontà della Morante di impegnarsi nella realtà contemporanea restituendo ad un mondo alienato e malato d'irrealtà la realtà piena, e in quanto intellettuale e poeta, facendo questo attraverso l'arte e la scrittura saggistica.

ragazzini<sup>70</sup> o *La Storia*<sup>71</sup>, risentono profondamente della frequentazione da parte della Morante della teologia della filosofa francese.

Nel 1964 la Morante pubblicò su <L'Europa letteraria> un breve appunto<sup>72</sup> sul film di Ingmar Bergman, *Il silenzio*, molto importante per comprendere la poetica morantiana così come i saggi pubblicati fra la fine degli anni 50 e l'inizio degli anni 60.

Frutto della volontà di impegno militante nella realtà contemporanea e della crisi attraversata è la conferenza *Pro o contro la bomba atomica*<sup>73</sup>, che la scrittrice tenne nel 1965 per l'Associazione Culturale Italiana prima a Torino, poi a Milano e successivamente a Roma. L'intervento pubblico è molto importante per comprendere gli sviluppi dell'attività letteraria della narratrice da *Il mondo salvato dai ragazzini* ad *Aracoeli*<sup>74</sup>.

Fra il 1966 ed il 1967 (frattanto durante il 1965 la Morante aveva compiuto il suo secondo viaggio in America visitando anche il fratello Aldo in Messico) scrisse poemi e canzoni che poi confluirono ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, a cui stava già lavorando dal 1964 con la lirica dedicata a Morrow, *Addio*.

---

<sup>70</sup> La filosofa francese diviene personaggio nell'opera morantiana del '68, nella croce dei Felici Pochi storici a chiusura dell'*Introduzione esplicativa* della "canzone popolare": *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, e in alcuni versi della seconda sezione della canzone citata, *Parentesi. Agli F.P.* Il pensiero della Weil informa inoltre la creazione della personaggio di Antigone ne *La serata a Colono*, il terzo componimento della seconda sezione de *Il mondo salvato dai ragazzini*.

<sup>71</sup> A S. Weil e alla sua opera sono da ricondursi i discorsi ed in parte la figura di Davide Segre; l'importante tema dell'ebraismo e del capro espiatorio esplicitato dalle figure di Ida e di Useppe; il concetto di "compassione per identificazione" chiave di lettura de *La Storia* in generale e più in particolare del narratore onnisciente. Aggiungiamo inoltre che, come si rileverà nel capitolo sesto della presente analisi, *Le citazioni*, ma anche in altri punti della presente analisi, l'influsso della filosofa francese interesserà anche l'ultimo romanzo della Morante, *Aracoeli*.

<sup>72</sup> E. Morante, *Una duplicità senza soluzione*, in *Dieci voci per "Il silenzio"*, in <L'Europa letteraria>, V, (1964), p. 126. Ristampato in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., p. 716.

<sup>73</sup> C. Garboli definisce il testo, nella *Prefazione* ad E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. XIV: "«autobiografia professionale»".

<sup>74</sup> Accanto alla bipartizione della produzione narrativa della scrittrice operata da C. Garboli nella *Prefazione* in E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. XI e sgg., che individua come cesura fra la prima e seconda fase della scrittura morantiana la seconda guerra mondiale, rilevando inoltre una crisi artistica ed umana negli anni 60 (in particolare nella *Fortuna critica*, sempre in E. Morante, *Opere*, II, op. cit., pp. 1653-1681), è interessante citare anche la bipartizione che propone C. D'Angeli nell'*Introduzione* di *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 7 e p. 135, che indica come opera prima della seconda fase della produzione narrativa della scrittrice il testo del 1968, dove la crisi attraversata dalla Morante, il passaggio dalla grâce alla pesanteur, è ben sintetizzato nelle parole di Edipo ne *La serata a Colono*: "«e tutte le parole della mia canzone, istoriata /di circhi e cavalli e isole e tombe e arturi e madri, / sono figurine incosistenti di un povero gergo provvisorio / che non si specchia nelle scritture fantastiche / dei Troni e delle Dominazioni»" [per le indicazioni bibliografiche rimandiamo al testo della D'Angeli], ossia il "linguaggio usato [...] ha perso [...] il legame con il trascendente, unendosi, in un modo che ha tutto l'aspetto di una degradazione, alla condizione umana".

Publicato nel maggio del 1968, il libro ricevette nello stesso anno il premio Brancati<sup>75</sup>. L'opera sperimentale e complessa, legata intimamente alla vita e all'attività dell'autrice, sembrò tuttavia incarnare le aspirazioni giovanili espresse dalle proteste del '68.

Sempre in questo periodo la Morante divenne amica di Goffredo Fofi<sup>76</sup>, giovane intellettuale legato ai movimenti politici del '68, in particolare a "Lotta continua". Il rapporto d'incontro e spesso di scontro, interrotto momentaneamente durante la stesura de *La Storia*, influenzò profondamente la nascita di <Linea d'ombra>, rivista fondata da Fofi, che dall'attività della scrittrice, come da quella di Pasolini, trovò suggerimenti e stimoli<sup>77</sup>.

Nel 1969 la Morante andò ad Amsterdam per la mostra di Rembrandt, e proprio in questo periodo scrisse un ulteriore contributo alla propria teorizzazione poetica con la prefazione, per i *Classici dell'Arte* Rizzoli, all'opera del Beato Angelico, dal titolo *Il beato propagandista del Paradiso*<sup>78</sup>. Il testo si rivela quale importante antecedente saggistico del romanzo che la narratrice pubblicò cinque anni dopo<sup>79</sup>.

Nel 1974 venne pubblicato, in edizione economica per volontà della Morante stessa, il romanzo *La Storia*, iniziato nel 1971. L'opera riscosse grande successo di pubblico ma non di critica, anzi l'uscita del romanzo innescò un dibattito critico di lunga durata e caratterizzato dall'abbondanza degli interventi<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> Si rimanda a Vincenzo Consolo, *Ricordo di Elsa Morante*, in *Cahiers Elsa Morante 1*, op. cit., pp. 119-120. "Vince il premio Zafferana", così è riportato in *Cronologia*, C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, op. cit., a p. 13.

<sup>76</sup> Fra le tante testimonianze di questa amicizia, si rimanda a Goffredo Fofi, *Elsa e il '68*, in *Fine secolo. Festa per Elsa*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>77</sup> Si rimanda alla *Introduzione*, in *Per Elsa Morante*, op. cit., p. 9.

<sup>78</sup> E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, prefazione a *Tutta l'opera completa del Beato Angelico*, «Classici dell'Arte», 38, Rizzoli, Milano, 1970, pp. 5-10, poi confluito in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 119-138.

<sup>79</sup> "Un breve scritto, *Il beato propagandista del Paradiso*, annuncia, affiancandosi alla conferenza e al libro-poema, l'impianto ideologico e alcuni temi de *La storia*", G. Venturi, «*La storia*». *L'utopia, lo scandalo, la realtà*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 105.

<sup>80</sup> La produzione critica sul romanzo del 1974 è ricchissima. Si rimanda in breve, accanto al dibattito su <Il manifesto> fra il luglio e l'agosto del 1974 e al dibattito su <La fiera letteraria>, nell'ottobre dello stesso anno, alle opere consuntive di Gian Carlo Ferretti, *Il dibattito sulla "Storia" di E. Morante*, in <Belfagor>, XXX, (1975), pp. 93-98; di Mario Sinibaldi, *La "Storia" e la politica*, in *Per Elsa Morante*, op. cit., pp. 205-218; al saggio in prospettiva sociologica di Ferdinando Camon ne *Il test della "Storia" (Letteratura di massa. Critica della critica)*, in <Nuovi Argomenti>, 45-46, (1975), pp. 186-239. Infine si cita l'analitica *Nota bibliografica* in apertura dell'edizione einaudiana de *La Storia* del 1995 e l'antologia critica redatta da G. Bernabò nel capitolo *La critica*, in *Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*, op. cit., pp. 91-144.

Fra il 1970 e il 1971 la scrittrice elaborò il *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe e senza partito)*<sup>81</sup>. Il breve testo, così come la conferenza del 1965 e la lettera incompiuta alle Brigate Rosse scritta nel 1978<sup>82</sup> durante il sequestro di Aldo Moro, è frutto della necessità e dell'urgenza avvertita dalla Morante d'intervenire criticamente, mediante le armi confacenti allo scrittore, ossia la parola poetica e saggistica, nella realtà coeva.

Dopo la pubblicazione de *La Storia*, che aveva sollevato un grande dibattito critico a cui l'autrice non contrappose alcun intervento, fra la primavera e l'estate del 1975, la Morante si recò a Procida, leggendaria isola in cui aveva ambientato *L'isola di Arturo*, con l'amico napoletano Tonino Ricchezza<sup>83</sup>, e qui iniziò un romanzo, subito abbandonato, dal titolo *Superman*.

Nel novembre dello stesso anno, la tragica morte di Pier Paolo Pasolini la colpì così profondamente da influenzare la stesura di quella che sarebbe stata la sua ultima opera, *Aracoeli*. Il romanzo, iniziato nel 1976, portato a termine nel dicembre del 1981 e pubblicato l'anno successivo per Einaudi, conserva le tracce di *Senza i conforti della religione*<sup>84</sup>, a sua volta già confluito con modifiche ne *La Storia*.

*Aracoeli*, accolto anch'esso come *La Storia* da un acceso dibattito critico<sup>85</sup>, ma di minor entità, ricevette nel 1984 il premio francese Médicis come migliore opera straniera.

---

<sup>81</sup> Il testo, trovato poco dopo la morte della scrittrice fra le sue carte da C. Cecchi e C. Garboli, è stato pubblicato su <Linea d'ombra>, 30, (1988); poi in un volumetto, "*Piccolo manifesto*" e altri scritti, allegato a <Linea d'ombra>, 33, (1988) [il libricino contiene oltre il "*Piccolo manifesto*", due lettere a Goffredo Fofi, rispettivamente datate 18 ottobre 1969 e 21 dicembre 1971, la *Lettera alle Brigate Rosse* di cui alla nota 82 e in appendice *La canzone degli F.P. e degli I.M.*], pp. 7-10.

<sup>82</sup> E. Morante, *Lettera alle Brigate Rosse*, [20 marzo 1978], in <Paragone Letteratura>, XXXIX, (1988), già cit., pp. 15-16, poi in "*Piccolo manifesto*" e altri scritti, op. cit., pp. 21-22. Riportata parzialmente in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., pp. LXXXVII-LXXXVIII.

<sup>83</sup> Si rimanda ad alcuni scritti che Tonino Ricchezza ha pubblicato in ricordo dell'amica Elsa, quali: *La favola continua*, in *Cahiers Elsa Morante 1*, op. cit., p. 77; *E Caruso l'aspettava*, in *Cahiers Elsa Morante 2*, op. cit., pp. 80-88.

<sup>84</sup> Cfr. il manoscritto di *Senza i conforti della religione*, riportato parzialmente in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXXXVI, ed in particolare la figura di Aracoeli Sanchez ivi tratteggiata.

<sup>85</sup> Si rimanda agli interventi [di Claudio Marabini, Giuseppe Marchetti, Paolo Mauri, Renato Minore, Michele Prisco, Carlo Sgorlon e Giacinto Spagnoletti] al dibattito, *Ma, insomma, questo romanzo è brutto o bello?*, proposto dalla rivista <Prospettive libri>, 23, (1982), pp. 33-37. Si leggano poi i giudizi negativi di Michele Drago, *Aracoeli pianto d'amore e di morte*, in <Paese sera>, 9 novembre 1982, p. 11 e di Geno Pampaloni, *L'oscura madre*, in <Il Giornale nuovo>, 18 novembre 1982, p. 3; e i giudizi favorevoli di G. Fofi, *L'età dell'oro a Montesacro*, in <Il manifesto>, 10 ottobre 1982, p. 7, di Franco Fortini, *Elsa Morante grande solitaria*, in <Corriere della sera>, 14 novembre 1982, 5, [poi in "*Aracoeli*", *Nuovi saggi italiani*, 2, Garzanti, Milano, pp. 240-247, da cui citiamo], di Giovanni Giudici, *Così diventa arte anche la "cultura di massa"*, su <l'Unità>, 18 novembre 1982, p. 11, e di V. Spinazzola, *Perché la Storia torna in famiglia?*, ibidem.

Ad integrazione di quanto andava scrivendo, la Morante, con l'amico Carlo Cecchi<sup>86</sup>, si recò nel 1976 in Andalusia, già vista in passato<sup>87</sup>, visitando i luoghi in cui voleva ambientare la quète del protagonista di *Aracoeli*<sup>88</sup>.

Nel 1980, a causa di una banale caduta, la scrittrice venne ricoverata in ospedale e operata ad una gamba. Tuttavia le sue condizioni fisiche andarono via via peggiorando, tanto da non permetterle, anche dopo un secondo ricovero nella primavera del 1982, di camminare né tanto meno di stare in piedi. Tutto ciò portò la Morante, poco dopo la pubblicazione di *Aracoeli*, ad un tentativo di suicidio attuato aprendo i rubinetti del gas, fortunatamente sventato dall'arrivo dell'amica e domestica Lucia Mansi<sup>89</sup>. Ricoverata in ospedale le venne diagnosticata un'idroencefalia, che la costrinse sino alla morte, il 25 novembre del 1985, a vivere segregata in clinica in una lenta agonia e sofferenza che le concesse pochi momenti di lucidità rispetto ai molti di totale oblio da sé e dal mondo<sup>90</sup>.

Elsa Morante scrisse di sé: “Le popolazioni con cui vado più d'accordo sono i Napoletani e gli Inglesi. Le popolazioni con cui vado meno d'accordo sono i Milanesi e i Francesi. L'autore più amato è Mozart. Le cose che odio di più sono le dittature, il moralismo austero e la musica leggera. Al mondo più di tutto amo i bambini, il mare e i gatti<sup>91</sup> [...] In politica E.M. è (fin dalla nascita) anarchica: CIOE' ritiene che il potere degli uni sugli altri viventi (di qualsiasi potere si tratti: sia esso finanziario, o ideologico, o militare, o familiare, o di qualsiasi altra forma,

---

<sup>86</sup> La scrittrice definì Carlo Cecchi “amico di tutta la vita”, in *Fine secolo. Festa per Elsa*, op. cit., p. 17. Seppur conosciuto solo a partire dagli anni 60, fu a lui che, prima di morire, lasciò gran parte delle sue carte.

<sup>87</sup> Nel dicembre del 1962 la Morante visita per la prima volta la Spagna, passando le feste in Andalusia con il giovane amico Allen Midgette, cfr. *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, op. cit., vol. I, p. LXXVI.

<sup>88</sup> “Visita El Almendral, a poca distanza da Almería”, Idem, p. LXXXVII.

<sup>89</sup> A Lucia Mansi la scrittrice dedicò la lirica ad apertura della raccolta di racconti *Lo scialle andaluso*, op. cit., dal titolo *Dedica*.

<sup>90</sup> Si rimanda, fra le molte testimonianze, ad A. Sofri, *Anima e corpo*, in *Fine secolo. Festa per Elsa*, op. cit., p. 36; a G. Fofi, *La pesantezza del futuro*, in <Paragone Letteratura>, XXXVIII, (1987), pp. 88-92, poi in *Pasqua di maggio*, Marietti, Genova, 1988, pp. 36-42; e a M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., p. 17.

<sup>91</sup> Scheda biografica per la pubblicazione del racconto, *Tempo di pace*, op. cit., riportata in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., p. 679, già presente nella Scheda biografica per la raccolta *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a. c. di E. F. Accrocca, riportata in M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., pp. 711-712 .

origine e pretesto) è la cosa più squallida, miserabile e vergognosa della terra. Come professione o mestiere, il suo ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie”<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Risvolti di sovraccoperta per *Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., ripubblicati poi in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., p. 682.

## Le opere<sup>93</sup>

La storia, per così dire, ufficiale della narrativa morantiana si apre con il romanzo del 1948 *Menzogna e sortilegio*<sup>94</sup>.

La preistoria<sup>95</sup> era stata caratterizzata da un lungo apprendistato compiuto attraverso la scrittura di poesie e fiabe per bambini (fra le quali *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina* pubblicata in volume per l'Einaudi nel 1942), l'attività di pubblicista con la redazione di articoli e di racconti (i migliori dei quali raccolti nel 1941 ne *Il gioco segreto*), e la stesura di un vero e proprio romanzo, pubblicato a puntate su <I diritti della scuola>, dal titolo *Qualcuno bussa alla porta*.

---

<sup>93</sup> Per la compilazione di questo paragrafo si è fatto riferimento alle seguenti opere: G. Venturi, *Elsa Morante*, op. cit.; C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, op. cit.; G. Bernabò, *Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*, op. cit.; Gruppo La Luna, *Lecture di Elsa Morante*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1987; AA.VV., *Per Elsa Morante*, op. cit.; AA.VV., *Vent'anni dopo "La Storia". Omaggio a Elsa Morante*, op. cit.; G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit.; C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano, 1995; V. Zaccaro, «Sono tutta nei miei libri»: *Elsa Morante*, op. cit.

<sup>94</sup> Per l'analisi della produzione letteraria morantiana si useranno, d'ora in poi, le seguenti sigle e le seguenti edizioni di riferimento: M&S = *Menzogna e sortilegio* (Einaudi, 1994); LIdA = *L'isola di Arturo* (Einaudi, 1995); IMSR = *Il mondo salvato dai ragazzini* (Einaudi, 1995); LS = *La Storia* (Einaudi, 1995); A = *Aracoeli* (Einaudi, 1989).

<sup>95</sup> Il termine, usato dalla Morante stessa nella nota introduttiva alla raccolta di racconti, *Lo scialle andaluso*, cfr. G. Rosa, *Ovvero: il romanziera*, op. cit., p. 55 e pp. 82-83 nota 2, è ripreso da G. Pontremoli nel saggio *La preistoria di Elsa Morante*, op. cit.. Un importante tentativo di illustrare la preistoria narrativa di E. Morante è il libro *Racconti dimenticati*, op. cit.. Scrive C. Garboli nel saggio introduttivo, *Dovuto a Elsa*, pp. V-VI: "Si può definire questo libro un atto dovuto [...] si raccolgono qui le primissime prove di narratrice [...] come antefatti essenziali per la ricostruzione e l'intelligenza di una personalità letteraria così centrale nel Novecento [...] il pozzo da cui nacque [...] *Menzogna e sortilegio*". Contributi critici sull'analisi e sull'interpretazione delle prime prove letterarie della scrittrice sono, accanto a quelli citati alla nota 13 per *Qualcuno bussa alla porta*, alla nota 15 per *Diario 1938* e la postfazione di G. Pontremoli, alla nota 20, per *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina* e le altre fiabe, il libro di Angelo R. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Longo, Ravenna, 1968; il saggio di G. Contini, *Elsa Morante: autoritratti d'autrice. Dal <Meidiano di Roma> allo "Scialle andaluso"*, <Annali della facoltà di lettere e filosofia>, Università di Siena, XIV, 1993, pp. 163-175; i capitoli relativi alla produzione precedente a M&S nelle monografie di G. Venturi, C. Sgorlon, C. Garboli e G. Rosa, citate alla nota 93.

E' con M&S <sup>96</sup>, premiato a Viareggio, che inizia la cangiante metamorfosi del “romanzo familiare dei nevrotici”<sup>97</sup>. L'opera di grande respiro è il *familienroman* di Elisa, personaggio protagonista e voce narrante. Ormai adulta, la solitaria protagonista, volontariamente reclusasi nella propria camera, in compagnia del gatto Alvaro, alla ricerca della propria identità e della propria salvezza<sup>98</sup>, con l'aiuto del bisbiglio degli avi e della memoria<sup>99</sup>, traspone sulla pagina la vicenda dei suoi<sup>100</sup>. La “familiare leggenda”<sup>101</sup>, intessuta dalla menzogna, morbo che gli

---

<sup>96</sup> Accanto alla bibliografia generale indicata alla nota 93 si segnalano i seguenti saggi: Giorgio Montefoschi, *Strutture narrative e personaggi minori di “Menzogna e sortilegio”*, in <Il Bimestre>, I, (1969), pp. 22-27; Idem, *Funzione dei personaggi e linguaggio in “Menzogna e sortilegio” di Elsa Morante*, in <Nuovi Argomenti>, 15, (1969), pp. 252-267; Luigina Stefani, *Favola e ideologia in “Menzogna e sortilegio”*, in AA.VV., *Quaderno '70 sul Novecento*, Liviana, Padova, 1970, pp. 177-188; Cesare Cases, “La Storia”. *Un confronto con “Menzogna e sortilegio”*, relazione tenuta al I congresso nazionale di sociologia della letteratura, Gaeta 2-4 ottobre 1974, rielaborata poi in C. Cases, *Patrie lettere*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 104-125; Cesare Boselli, *Dalla storia alla menzogna della storia*, <Nuova Corrente>, 67, 1975, pp. 313-329; Bruna Cordati, “Menzogna e sortilegio”: *lo spazio della metamorfosi*, in <Paragone Letteratura>, XXXVIII, (1987), pp. 77-87; AA.VV., *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, op. cit.; M. Bardini, *Spazi, direzioni e gerarchie in “Menzogna e sortilegio”*, in <Linguistica e Letteratura>, XVI, (1991), pp. 123-153; G. Rosa, *Ovvero: il romanziere*, op. cit.

<sup>97</sup> G. Rosa, *Ovvero: il romanziere*, op. cit., p. 63 e p. 85, nota 25 [ma anche G. Rosa, *Introduzione: una modernità eccentrica*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 12 e p. 16 nota 15] che rimanda al saggio di S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908), in *Opere 1905-1908* [Il motto di spirito e altri scritti], V, Boringhieri, Torino, 1972, pp. 471-474.

<sup>98</sup> Scrive la protagonista a p. 11: “E mi domando: «Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?»”, prosegue poi a p. 29: “Forse ricostruendo tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettare da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda [...] per liberarmi dalle mie streghe [...] chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa stanza”. L'inchiesta sulla propria identità e sul proprio destino, la scrittura e la ricerca delle radici famigliari come terapia, come comprensione di se stessi, sono comuni a tutti i protagonisti dell'opera morantiana. Così per Arturo, protagonista e voce narrante de *LIdA*,: “la vita è rimasta un mistero. E io stesso, per me, sono ancora il primo mistero!” (*LIdA*, p. 377); così Andrea Campese ne *Lo scialle andaluso* si interroga: “Andrea Campese! Come sarà?” (op. cit., p. 213); così a sua volta Emanuele, protagonista di *A*, si domanda se: “con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia piuttosto tentare un'ultima, sballata terapia per guarire da lei” (*A*, p. 23).

<sup>99</sup> “Non bisogna mai dimenticare che *Menzogna e sortilegio* è raccontato da una sola voce narrante, ma in due registri diversi: le prime quattro parti [...] formano tutte insieme una «commedia degli spiriti» [...]; mentre i fatti raccontati nelle due ultime parti [...] provengono dai ricordi diretti della stessa Elisa ormai adulta”, C. Garboli, *Menzogna e sortilegio*, ne *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, op. cit., pp. 32-33. Si rimanda inoltre a G. Rosa, *Il «romanzo familiare» di una piccola borghese*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 36-41 e sgg. Anche la Rosa, così come Garboli, sottolinea la presenza di un duplice registro; in particolare rileva il compiersi, fra la parte quarta del romanzo e la quinta, di un “«subdolo cambiamento»” [“Or debbo tenere avvertiti i miei lettori che [...] un subdolo cambiamento avveniva in questa camera [...] Non udirete più da me la voce molteplice della dormiente” ma “la mia vera memoria”, M&S p. 434], narrativo e stilistico, che interpreta come “trapasso dal mondo effimero dell'adolescenza all'universo chiuso della responsabilità matura”. Il “subdolo cambiamento”, come illustra poi la Rosa, è elemento costante della produzione romanzesca (ma non solo) della Morante. In tutti i romanzi della scrittrice infatti, a circa due terzi dell'opera, si compie questa svolta: così in M&S il “subdolo cambiamento” è scarto stilistico-compositivo giustificato narrativamente; ne *LIdA* è scarto temporale che blocca la *bildung* del protagonista Arturo; ne *LS* è scarto a livello del sistema attanziale che crea un paradosso che capovolge la dialettica fra tempo di guerra e tempo di pace; infine in *A*. è scarto stilistico-compositivo, come nell'opera del'48, ma questa volta non altrettanto giustificato narrativamente.

<sup>100</sup> “La liberazione di Elisa si affida al mezzo dell'*écriture*, secondo un processo che si può, non avventatamente, avvicinare ad una de-nevrotizzazione dell'io narrante”, G. Venturi, «*Menzogna e sortilegio*». *L'epopea e la morte*, *Elsa Morante*, op. cit., p. 20.

<sup>101</sup> M&S, p. 29.

antenati hanno lasciato in eredità ad Elisa, le si rivela, nel corso della narrazione ed attraverso essa, alla luce della maturità<sup>102</sup>, cronaca di una povera famiglia meridionale piccolo-borghese.

Così a partire dalla vicenda dei nonni materni, la protagonista Elisa, servendosi della propria memoria onniveggente, narra la saga dei suoi, passando in rassegna i fatti precedenti alla propria nascita: la giovinezza della madre Anna segnata dal fatale incontro con il cugino Edoardo, narciso deus ex machina, che si diverte ad intrecciare i destini delle proprie vittime; il matrimonio, da cui nascerà la protagonista stessa, combinato da Edoardo, fra la cugina e Francesco, brutto e povero inurbato, vittima della proprie aspirazioni sociali (come quasi tutti i personaggi del romanzo), che trova rifugio, seppur oscillante fra il disprezzo e la ricerca di confidente tenerezza, fra le braccia della prostituta Rosaria. Con la propria nascita, Elisa, attraverso la memoria diretta dei fatti, narra gli eventi drammatici che porteranno alla morte del padre Francesco e della madre Anna, affetta da una follia progressiva che culminerà nel rifiuto del marito, per farsi “sacerdotessa”<sup>103</sup>, attraverso un falso epistolario di propria invenzione, del culto di Edoardo ormai morto. Il romanzo si chiude con la narrazione dell’affidamento a Rosaria di Elisa ormai orfana, e degli eventi subito precedenti la scrittura, ossia la morte della madre adottiva e la reclusione della protagonista nella casa lasciatale in eredità da Rosaria.

La scrittura che Elisa pratica ha, come già detto, funzione terapeutica per liberarsi dall’eredità familiare, liberando dalla menzogna la vicenda dei suoi, e finalmente entrare nella vita, ossia uscire dalla stanza di clausura, non più contaminata dal fatale morbo. La protagonista nel suo duplice ruolo di io-narrante e di io-narrato “ricerca [...] i segni della verità rifiutati da[i] [...] parenti” e nel contempo ne “vive il dramma”, dando vita ad un complesso sistema espressivo fra ironia critica e partecipazione emotiva<sup>104</sup>.

L’adozione di questo particolare narratore e del suo punto di vista, che determina il sistema espressivo dell’opera, ha conseguenze anche nel trattamento del tempo e dello spazio. In M&S

---

<sup>102</sup> “Ognuno sa quanto potere abbiano nella nostra infanzia mille mostri invisibili di cui, nell’età adulta, scopriamo la sostanza fallace”, M&S, p. 659.

<sup>103</sup> M&S, p. 595.

<sup>104</sup> “[C]ome narratrice [Elisa] ricerca da adulta i segni della verità rifiutati dagli eroi-parenti; come personaggio vive il dramma di questi ultimi e ne è coinvolta”, G. Venturi, «Menzogna e sortilegio». *L’epopea e la morte, Elsa Morante*, op. cit., p. 32. G. Rosa nel capitolo, *Il «romanzo familiare» di una piccoloborghese, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 30-31, parla di una “particolare «duplicità»” del punto di vista di Elisa “una vicinanza lontananza, una simpatia dissonante che le consente di comprendere tutto e nel contempo tutto giudicare con spietatezza implacabile”, “l’immedesimazione piena nelle vicende esistenziali degli avi” intrecciata al “criticismo ironico”. La critica attribuisce il “bifrontismo prospettico con cui Elisa guarda al passato” alla “duplicità delle fonti da cui promana la narrazione” ossia il bisbiglio degli avi tradotto sulla pagina dalla memoria onirica della protagonista .

infatti alla dimensione cronologica e spaziale tradizionale si intreccia il tempo e lo spazio interiore della memoria<sup>105</sup>.

L'opera, che rimanda al romanzo Ottocentesco per i temi, i modi e l'estensione, che ricorda il melodramma<sup>106</sup> per i toni sublimi e tragici, che riprende dal feuilleton il susseguirsi dei colpi di scena, si compone di sei parti a loro volta suddivise in capitoli che oscillano fra i nove della sesta parte e i cinque della seconda, terza e quinta parte; le sei parti dell'opera sono precedute da un'introduzione di tre brevi capitoli, a sua volta preceduta da una dedica in versi, e sono seguite da un epilogo chiuso da un commiato in versi. Ogni parte e ogni capitolo presenta un titolo, spesso composto da più righe, in cui è riassunto descrittivamente o metaforicamente il contenuto del capitolo, tale titolazione ha inoltre la funzione di creare aspettativa nel lettore, ed è altresì frutto della profonda affettività fra narratore e personaggi<sup>107</sup>.

In questa prima grande narrazione la Morante adotta stilemi paratestuali e intratestuali che caratterizzeranno poi la produzione successiva: la presenza accanto al titolo dell'opera del sottotitolo che indica le coordinate di genere, la particolare titolazione delle parti, i componimenti poetici ad apertura e chiusura del romanzo, l'uso di differenti caratteri tipografici, l'inserzione di filastrocche, detti, brani di lirica, l'uso particolare delle parentesi<sup>108</sup>, la presenza di oggetti-amuleti ed elementi ricorrenti, per citare gli elementi più vistosi. Tutto ciò, insieme al rilievo dato a determinate parole, quasi parole-chiave, contribuisce a creare la cifra stilistica della scrittrice.

---

<sup>105</sup> Cfr. G. Venturi, «*Menzogna e sortilegio*». *L'epopea e la morte*, Elsa Morante, op. cit., pp. 40-41 e G. Rosa, *Il «romanzo familiare» di una piccoloborghese*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 43-48 e sgg.

<sup>106</sup> Si rimanda a Lucio Lugnani, *L'ipotesto melodrammatico come luogo della "tracotanza" e della "teatralità"*, in *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, di AA.VV., op. cit., pp. 343-407.

<sup>107</sup> Si rimanda a P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in *Vent'anni dopo "La storia"*, op. cit., p. 23.

<sup>108</sup> In M&S, come sottolinea G. Venturi, le parentesi sono "segno di restituzione del vero", esse, insieme all'uso dell'avversativa o dell'alternanza fra tempo presente e tempo imperfetto, sono uno strumento della "tecnica di deconnotazione della menzogna", in «*Menzogna e sortilegio*». *L'epopea e la morte*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 34 e p. 22 e passim. Cfr. il paragrafo della presente introduzione, *La lingua*.

Modelli di M&S<sup>109</sup>, come afferma la Morante stessa<sup>110</sup>, sono il *Don Chisciotte* e l'*Orlando furioso*, alla stregua dei quali la scrittrice si era posta il compito, con il suo romanzo, di esaurire e dar fine alla “narrativa romantica e post-romantica, ossia dell’epopea borghese”, d’altra parte la Morante con M&S voleva: “mettere nel romanzo tutto quello che allora [la] tormentava, tutta la [sua] vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica”<sup>111</sup>. L’opera, come ben percepirono Natalia Ginzburg e Italo Calvino<sup>112</sup>, e come evidenziò la contrastante risposta critica<sup>113</sup> al suo apparire, sembra un “romanzo dell’Ottocento scritto nel Novecento”<sup>114</sup>. Il romanzo infatti si può dire che assommi in sé tutte le esperienze sostanziali della narrativa. Dal romanzo Ottocentesco, come è stato già detto, presenta la forma ma anche l’intreccio, in parte i contenuti<sup>115</sup> e l’importante nesso tra psicologia e dato sociale<sup>116</sup>; dal romanzo Seicentesco-Settecentesco il particolare rapporto comunicativo che il narratore, spesso ironico e saggistico, intrattiene con il lettore; dalla psicanalisi riceve molti concetti (se non proprio la spinta

---

<sup>109</sup> Sui modelli di riferimento della Morante sono interessanti le parole di G. Ferroni a proposito della produzione giovanile della scrittrice: “[...] il grande romanzo ottocentesco (specialmente francese e russo) appare del resto il vero modello a cui si ispira la giovane scrittrice, che sente il narrare come indagine su forti passioni, insieme di vicende ad effetto cariche di densità psicologica, accumulo di storie avventurose, intreccio tra realtà e fantasia. Insieme a quella del romanzo ottocentesco, ella sente la suggestione della narrativa classica (da Ariosto a Cervantes), ricca di colore, di invenzione, di fantasia, e quella del melodramma italiano; tra gli scrittori del Novecento ama soprattutto Kafka. Molto presto riconoscerà l’immagine più alta della perfezione artistica, sospesa tra «grazia» e potenza creativa, tra realtà e fantasia, nelle opere di Mozart, che indicherà come il suo più autentico ed assoluto modello culturale; nella letteratura italiana contemporanea si sentirà vicina, [...] ai due poeti più legati alla concretezza della «vita», Umberto Saba e Sandro Penna”, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, op. cit., pp. 553 – 554. Si rimanda inoltre C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, op. cit., p. 26.

<sup>110</sup> In Note di copertina per *Menzogna e sortilegio*, Gli Struzzi, Einaudi, Torino, 1975, da cui è tratta anche la citazione seguente. La quarta di copertina è citata in *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LVI, e riportata in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, op. cit., pp. 694-695.

<sup>111</sup> Parole tratte dall’intervista che la scrittrice rilasciò a Michel David su <Le Monde>, 13 aprile 1968, in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LVII [traduzione italiana dei curatori C. Cecchi e C. Garboli].

<sup>112</sup> Per N. Ginzburg, cfr. nota 22; per I. Calvino si rimanda all’articolo, *Romanzo sul serio*, in <l’Unità>, [ediz. piemontese], 18 agosto 1948.

<sup>113</sup> “Chi lo definiva una cronaca fin troppo realistica, e chi una fiaba; chi un divertimento, e chi una tragedia; chi un esercizio di razionalismo raffinato, e chi, all’opposto, un autentico prodotto dell’irrazionale e delle passioni più selvagge. Alcuni ricercavano le sue origini nell’Ottocento inglese, altri nella Francia illuministica, altri nella Sicilia veristica e feudale, altri infine nei territori esistenziali dell’angoscia ...”, in Note per la sovraccoperta della II edizione einaudiana (1961) di M&S, riportate poi in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., p. 675. Un importante riconoscimento dell’importanza di M&S nella letteratura mondiale novecentesca fu tributato da György Lukács in <Rinascita>, 42, (1967), pp. 23-27.

<sup>114</sup> C. Garboli, *Menzogna e sortilegio*, ne *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, op. cit., p. 43.

<sup>115</sup> Dice la Morante: “Volevo che il romanzo contenesse tutto ciò che era stata la sostanza del romanzo dell’Ottocento: i parenti poveri e quelli ricchi, le orfanelle, le prostitute dal cuore generoso ...”, nell’intervista rilasciata a Michel David, su <Le Monde>, 13 aprile 1968, tradotta da C. Cecchi e C. Garboli, in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LVII e in C. Garboli, *Menzogna e sortilegio*, ne *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, op. cit., p. 53.

<sup>116</sup> C. Garboli, *Dovuto a Elsa*, op. cit., pp. VII-VIII.

generatrice<sup>117</sup>) poi espressi in simboli poetici (la narrazione che ogni fanciullo fa a sé delle proprie origini; la camera; la patologia di cui sono vittime quasi tutti i personaggi del romanzo; il privilegio della dimensione psichica a livello tematico e stilistico)<sup>118</sup>; dalla cognizione novecentesca del tempo e dello spazio il trattamento appunto delle coordinate temporali e spaziali, per cui: “la cronologia è sconvolta, interrotta, spezzata [...] dal tempo interiore con le sue modalità spaziali”<sup>119</sup>.

Il romanzo, in cui la protagonista Elisa “saprà anche prendere coscienza della menzogna e risalire dal mondo dei morti a quello della vita reale”<sup>120</sup>, rappresenta simbolicamente il passaggio della scrittrice “dalle fantasie giovanili alla coscienza”<sup>121</sup>, avvenuto attraverso la drammatica esperienza della guerra. In M&S la Morante riassume e supera le proprie esperienze narrative precedenti.

*L'isola di Arturo*<sup>122</sup>, seconda opera della scrittrice che le valse il premio Strega, narra, come riporta il sottotitolo, le memorie di Arturo che, ormai adulto, ricorda la propria infanzia e giovinezza sull'isola di Procida, da tempo abbandonata.

Orfano di madre e figlio di Wilhelm Gerace, il protagonista vive in perfetta solitudine nell'abbraccio dell'isola, unica presenza nella sua vita solitaria, sorretto dalle “CERTEZZE ASSOLUTE”<sup>123</sup>. Un giorno il padre, di ritorno da uno dei tanti vagabondaggi, dal figlio creduti epici viaggi eroici, porta con sé la sua nuova sposa, Nunziata, giovane popolana napoletana,

---

<sup>117</sup> Cfr. nota 15.

<sup>118</sup> Si rimanda ai saggi di Lucio Lugnani, *Logos kai Ananke*; di Emanuela Scarano, *La “fatua veste” del vero*; di M. Bardini, *Dei “fantastici doppi”, ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, tutti contenuti in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, op. cit., rispettivamente alle pp. 9-93, 95-171, 173-299. Si legga inoltre G. Rosa, *Lo stile dell'ambiguità*, in *Il “romanzo familiare” di una piccoloborghese*, in *Cattedrali di carta*, op. cit., pp. 56-62.

<sup>119</sup> G. Venturi, “Menzogna e sortilegio”. *L'epopea e la morte*, in *Elsa Morante*, op. cit., pp. 40-41. Tesi contraria è sostenuta da Lucio Lugnani ne *L'ipotesto melodrammatico come luogo della “tracotanza” e della “teatralità”*, in *Per Elisa. Studi su “Menzogna e sortilegio”*, op. cit. e nella stessa raccolta da M. Bardini nel saggio *Dei “fantastici doppi”, ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, ed E. Scarano ne *La “fatua veste” del vero*.

<sup>120</sup> G. Venturi, “*Il gioco segreto*”. *Le possibilità di un universo di parole*, *Elsa Morante*, op. cit., p. 14.

<sup>121</sup> *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. XLIV.

<sup>122</sup> Per l'analisi di questo romanzo, oltre alla bibliografia riportata alla nota 93, si leggano i seguenti contributi: *L'isola di Arturo*, di G. Debenedetti, cfr. nota 16; “*L'isola di Arturo*” di Elsa Morante di A. Andreini, in *Letteratura italiana. Le Opere. Il Novecento. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 685-712; e le pagine dedicate da M. Bardini al romanzo del '57 nell'opera *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., pp. 17-106.

<sup>123</sup> LIdA, pp. 32-36. “Nell'isola, emblematicamente e fisicamente luogo dell'infanzia, è possibile ad Arturo elaborare le Certezze Assolute, quelle regole cioè che esaltano il coraggio, la virilità, l'amore e l'eroismo, certezze possibili solo là dove il tempo non ha potere sugli uomini”, G. Venturi, «*L'isola di Arturo*» e «*Lo scialle andaluso*». *Il disinganno e la realtà*, *Elsa Morante*, op. cit., p. 63.

selvaggia e profondamente devota, di una religiosità superstiziosa e pagana. L'evento innesca una serie di avvenimenti che vedranno il giovane Arturo affrontare le tappe successive dell'iniziazione alla vita adulta: l'incontro con la femminilità materna rappresentata da Nunziata che avrà un figlio da Wilhelm, Carmine; l'incontro con la femminilità sessuale rappresentata dalla giovane vedova Assuntina; l'esperienza dell'amore incestuoso verso la matrigna; l'esperienza della morte con il falso suicidio; l'uccisione simbolica del padre con la scoperta dinnanzi alla Terra Murata, ovvero il carcere di Procida, dell'omosessualità di Wilhelm e insieme il disvelamento della misera condizione del padre, non più eroe normanno dalle epiche imprese, ma maturo omosessuale, tiranneggiato da un giovane carcerato, Tonino Stella. Tutto ciò porterà il protagonista all'abbandono dell'isola alla volta della guerra.

Già nel nome del protagonista ("*Re e stella del cielo*"<sup>124</sup>), e nella determinazione spaziale dell'isola, che come puntualizza l'avvertenza, in apertura di romanzo, è sì un luogo geografico preciso (Procida), ma tuttavia "segue l'arbitrio dell'immaginazione"<sup>125</sup>, l'opera mostra il suo vero carattere di narrazione mitica e simbolica<sup>126</sup>. Il senso del romanzo poi è già esplicitato nell'apparato paratestuale. Nella *Dedica* infatti, ad apertura dell'opera, la Morante esprime in versi il significato della vicenda che si appresta a narrare: "*fuori del limbo non v'è eliso*"<sup>127</sup>, ossia fuori dal limbo della fanciullezza non vi è nulla se non l'inferno della maturità e lo scandalo della storia. LIdA è il bildungsroman del protagonista Arturo, un romanzo di formazione però atipico in quanto bloccato nel raggiungimento dell'età adulta<sup>128</sup>.

La narrazione è condotta da un io-narrante, rappresentato da Arturo adulto, che nel suo rapporto con l'io-narrato, Arturo fanciullo, non si esplicita, ma si caratterizza unicamente da una "infinita distanza"<sup>129</sup>. Questo particolare rapporto permette di annullare la consapevolezza di Arturo adulto e di esaltare "la soggettività percipiente del «fanciullo lontano»"<sup>130</sup>. Da tale rapporto e

---

<sup>124</sup> Titolo del primo capitolo e del primo paragrafo del romanzo.

<sup>125</sup> LIdA, p. 6.

<sup>126</sup> In questa chiave è l'interpretazione di G. Debenedetti, nel saggio citato alla nota 16.

<sup>127</sup> LIdA, p. 5. Si legga a questo proposito l'interpretazione che M. Bardini dà di questa frase, in *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., pp. 33-42.

<sup>128</sup> G. Rosa, *Il "Bildungsroman" interrotto*, in *L'isola dell'iniziazione impossibile, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 149-154. Cfr. nota 99.

<sup>129</sup> LIdA, p. 377.

<sup>130</sup> G. Rosa, *L'isola dell'iniziazione impossibile, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 111.

dalla “gioiosa intromissione”<sup>131</sup> della Morante, evidente nell’apparato paratestuale, che crea un intreccio fra la prospettiva maschile-adolescenziale di Arturo e quella femminile-materna dell’autrice, nasce il sistema espressivo dell’opera. Al tono realistico-favoloso del narrato contribuisce anche il particolare trattamento del tempo e dello spazio. In particolare l’alternarsi di scene iterative e scene singolative e l’interconnessione fra dimensione spaziale e temporale<sup>132</sup>. Il romanzo, che a confronto con M&S vede dimezzata la sua estensione, si compone di otto capitoli suddivisi a loro volta in paragrafi. I paragrafi così come i capitoli, sono titolati e oscillano fra i ventuno della prima parte e gli otto della settima. Il processo di alleggerimento<sup>133</sup> a cui è stato sottoposto il romanzo si evidenzia anche nella brevità dei paragrafi e dei titoli di essi<sup>134</sup>. Il primo capitolo è preceduto da una dedica in versi, da un’avvertenza, e da un brano tratto dal *Fanciullo appassionato* di Saba, inoltre è interessante notare come i capitoli primo, sesto, settimo e ottavo siano preceduti da brani tratti rispettivamente da *Ero per la città, fra le viuzze* di Penna, dalla Canzone di Cherubino, atto secondo, scena terza, delle *Nozze di Figaro* di Da Ponte per Mozart, da *Le cœur du pitre* o *Le cœur volé* di Rimbaud, ed infine dall’Aria di Figaro, atto primo, scena ottava, sempre dal libretto di Da Ponte<sup>135</sup>. Anche qui, come nell’opera del ’48, troviamo quei caratteri intratestuali e paratestuali tipici della narrativa morantiana: accanto alle proprie composizioni poetiche o alle citazioni di versi altrui, l’uso creativo dei caratteri tipografici, l’inserzione di elementi linguistici popolari, tratti da detti e canzoni, l’uso particolare delle parentesi, le creazioni linguistiche della scrittrice, e i componenti di quella cifra stilistica morantiana mutuata dal romanzo precedente e arricchita nella nuova opera.

---

<sup>131</sup> A. Anderlini, “*L’isola di Arturo*” di Elsa Morante, op. cit., p. 692.

<sup>132</sup> G. Rosa, *L’ordine dell’intreccio e Lo spazio e il tempo dell’isola, L’isola dell’iniziazione impossibile, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., rispettivamente alle pp. 129-131 e alle pp. 131-135. L’autrice, nel secondo paragrafo, per il concetto di “«pseudosingolatività iterativa»” che caratterizza il romanzo, rimanda ai saggi di Gabriella Ricci, *L’isola di Arturo. Dalla storia al mito e Tra Eros e Thanatos: storia di un mito mancato. Analisi tematico-narrativa de “L’isola di Arturo”*, rispettivamente in <Nuovi argomenti>, 62, (1979), pp. 237-275 e in <Strumenti critici>, 38, (1979), pp. 126-168.

<sup>133</sup> “Un processo di illimpidimento complessivo caratterizza il passaggio da *Menzogna e sortilegio* all’*Isola di Arturo*”, G. Rosa, *L’isola dell’iniziazione impossibile, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 105.

<sup>134</sup> Si rimanda a P.V. Mengaldo, e *Spunti per un’analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in, *Vent’anni dopo “La storia”*, op. cit., p. 23.

<sup>135</sup> Sull’interpretazione di queste citazioni si legga G. Venturi, «*L’isola di Arturo*» e «*Lo scialle andaluso*». *Il disinganno e la realtà*, Elsa Morante, op. cit., alle pp. 66-67; e M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, op. cit., pp. 42-49, 53-73 e pp. 79-82.

I modelli del romanzo, accanto alle indicazioni di poetica, “cartelli direzionali”<sup>136</sup> che la Morante distribuisce nel romanzo ad apertura di alcuni capitoli, e alla dicitura “*Romanzo*” che accompagna il titolo del frontespizio e che rimanda ad una scelta di genere, sono molteplici “Freud e Jung («il fanciullo divino»), Frazer e Propp, l’astrologia e la mitologia, Arturo e Artù, e soprattutto Mozart”<sup>137</sup>.

Il romanzo, seppur considerato da gran parte della critica la *côte* solare dell’arte narrativa morantiana<sup>138</sup>, è però, rispetto alla sua opera precedente, nel suo finale, triste e senza speranza, e se M&S rappresenta simbolicamente il passaggio “dalle fantasie giovanili alla coscienza”<sup>139</sup>, LIa narra, secondo le parole della scrittrice, “il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza”<sup>140</sup>.

Dopo il romanzo del 1957, momento felice dell’arte narrativa morantiana, l’autrice trascorse diverso tempo senza scrivere, accingendosi a progetti subito interrotti, e pubblicando libri che raccoglievano materiale composto per lo più in precedenza.

Opere in cui confluiscono testi poetici e narrativi scritti durante l’apprendistato letterario o la stesura dei due primi romanzi sono *Alibi*<sup>141</sup> e *Lo scialle andaluso*<sup>142</sup>.

La prima opera, secondo volume di una collezione di poesia della Longanesi<sup>143</sup>, è una raccolta di sedici liriche. Tre di esse sono tratte da M&S (*Alla Favola, Ai Personaggi, Canto per il gatto Alvaro*), una poesia è colta da LIa (*Dedica*), e le rimanenti undici sono brani poetici, alcuni

---

<sup>136</sup> A. Andreini, “*L’isola di Arturo*” di Elsa Morante, op. cit., p. 699.

<sup>137</sup> C. Cases, *Una pagina della Morante*, in <L’Indice dei libri del mese>, VI, (1989), p. 7. A questo proposito anche G. Venturi, «*L’isola di Arturo*» e «*Lo scialle andaluso*». *Il disinganno e la realtà, Elsa Morante*, op. cit., p. 66.

<sup>138</sup> “*L’isola di Arturo* è un romanzo [...] chiuso nella perfezione di un nuovo, e, formalmente, pieno di pudore, rispettoso della convenzione fra chi legge e chi scrive”, C. Garboli, *Prefazione*, E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. XXV. La stessa Morante nelle Note di copertina dell’edizione einaudiana di *Menzogna e sortilegio* del 1975 definisce LIa “un’uscita luminosa”, in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, op. cit., p.695. G. Venturi nel capitolo, «*L’isola di Arturo*» e «*Lo scialle andaluso*». *Il disinganno e la realtà*, della monografia, *Elsa Morante*, op. cit., p. 58, scrive: “Nei confronti di *Menzogna e sortilegio*, i critici mettono in rilievo la maggiore leggibilità, la compattezza dell’intreccio, la grazia e la simpatia dei personaggi”.

<sup>139</sup> Cfr. nota 121.

<sup>140</sup> *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXVII.

<sup>141</sup> Cfr. nota 5 e nota 31.

<sup>142</sup> Cfr. nota 3 e nota 24.

<sup>143</sup> La raccolta di liriche infatti seguiva la pubblicazione di *Croce e delizia* di S. Penna e precedeva l’uscita della collezione lirica pasoliniana, *L’usignolo della Chiesa Cattolica*.

inediti altri già pubblicati<sup>144</sup>, scritti fra il 1941 e il 1957. La Morante stessa, nella breve *Premessa*<sup>145</sup> che introduce ai testi poetici, sottolinea che la raccolta è frutto di “divertimento” e “gioco”, “eco” dei propri romanzi.

Nella raccolta spiccano per posizione e per contenuti le liriche *Avventura* e *Alibi*, brani cerniera della collezione; per C. Garboli i due testi lirici segnano la nascita dello schema androgino morantiano di madre-figlio<sup>146</sup>. Modelli della lirica morantiana sono: Leopardi, Saba, Penna, a cui l'ultima lirica della raccolta è dedicata<sup>147</sup>, Montale, ma anche l'*Arcadia* e Mozart<sup>148</sup>.

*Lo scialle andaluso* è una raccolta di dodici componimenti narrativi<sup>149</sup> e riceve il proprio titolo dal racconto omonimo, ivi incluso, composto nel 1951, ossia fra la pubblicazione del primo romanzo e l'inizio della stesura del secondo. Come *Alibi* per la lirica, così la raccolta del '58 include racconti già pubblicati ne *Il gioco segreto* o editi su riviste letterarie<sup>150</sup>.

*Lo scialle andaluso*<sup>151</sup>, il componimento narrativo più amato dalla Morante<sup>152</sup> e sicuramente il più rilevante della raccolta, come poi LIdA, affronta il tema del “disinganno e del passaggio dall'infanzia alla irrealtà del mondo adulto”<sup>153</sup>; qui però innestato sul nuovo schema madre-figlio, elaborato in *Alibi*, e rappresentato nel racconto dalla danzatrice siciliana Giuditta e dal figlio Andrea.

---

<sup>144</sup> Come già illustrato alla nota 5, il componimento *Avventura* venne pubblicato su <Botteghe oscure> nel 1951; la lirica *Alibi* venne pubblicata su <Tempo presente>, III, (1958), pp. 40-42.

<sup>145</sup> *Alibi*, op. cit., p. 27.

<sup>146</sup> C. Garboli, *Prefazione* alla ristampa della raccolta morantiana negli Elefanti Garzanti, op. cit., pp. 18-20; saggio ripubblicato con il titolo *Alibi*, ne *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, op. cit., pp. 102-105.

<sup>147</sup> Cfr. nota 40.

<sup>148</sup> “*Alibi* può dunque considerarsi un luogo di citazioni e di amori: volontà di *pastiche* e omaggi ai poeti che ebbero o hanno importanza per la Morante”, G. Venturi, «*Il mondo salvato dai ragazzini*». *Dalla crisi d'identità all'immaginazione*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 87. Sempre a Venturi, p. 86, rimandiamo per l'attenta analisi compiuta sull'influenza dei poeti citati.

<sup>149</sup> Cfr. nota 58.

<sup>150</sup> Cfr. nota 24, nota 26 e nota 34.

<sup>151</sup> Cfr. nota 34.

<sup>152</sup> C. Garboli, *Lo scialle andaluso, Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, op. cit., p. 111.

<sup>153</sup> G. Venturi, «*L'isola di Arturo*» e «*Lo scialle andaluso*». *Il disinganno e la realtà, Elsa Morante*, op. cit., p. 84.

*Il mondo salvato dai ragazzini*<sup>154</sup>, uscito nell'esplosivo maggio del 1968, è un'opera complessa di carattere composito, formalmente e stilisticamente sperimentale: vi trovano spazio canzoni, poesie e un atto unico.

Il libro si divide in tre parti: *Addio, La commedia chimica*, suddivisa in quattro sezioni, la terza delle quali è l'atto unico, *La serata a Colono*, e *Canzoni popolari*, suddivisa in due capitoli, *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* e *Il mondo salvato dai ragazzini*. Seguendo le parole della scrittrice stessa, secondo la quale “attraverso il disordine apparente del dramma, il poeta deve restituire continuamente agli altri la *realtà*, intesa come il valore sempre vivo e integro che è nascosto nelle cose”<sup>155</sup>, la Morante esprime nell'opera del'68 la rivolta contro l'irrealtà<sup>156</sup>, l'alienazione che porta alla morte spirituale del mondo adulto, rivendicando la libertà, la futilità, la grazia dei “ragazzini”.

Sempre seguendo la *Nota introduttiva* di mano dell'autrice (cfr. nota 155) nel IMSR, partendo da un'esperienza personale e drammatica, in *Addio*<sup>157</sup>, che celebra la morte del giovane pittore americano Bill Morrow, rapito “dalla ladra delle notti [...] cammella cieca e folle”<sup>158</sup>, attraverso la consapevolezza della dolorosa condizione umana espressa ne *La serata a Colono* per voce di Edipo, curato e accompagnato dalla figlia Antigone, la scrittrice ne *La canzone degli F.P. e degli*

---

<sup>154</sup> Alla bibliografia contenuta alla nota 93, si aggiunga il contributo di P.P.Pasolini, cfr. nota 45; Idem, Recensione a *Il mondo salvato dai ragazzini*, in <Tempo>, 35 (1968), p. 12; G. Fofi, Recensione a *Il mondo salvato dai ragazzini*, in <Quaderni Piacentini>, VIII, (1969), pp. 225-227; C. D'Angeli, *La serata a Colono*, <Paragone Letteratura>, XLII, (1991), pp. 56-87 [poi pubblicato in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 119-140]; M. Bardini, *Ritorno a Colono*, in *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, op. cit., pp. 617-670.

<sup>155</sup> *Nota introduttiva*, in E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Gli Struzzi, Einaudi, Torino, 1971, riportata in <Linea d'ombra>, 25 (1988) [da cui citiamo], p. 11. La *Nota* è poi citata in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, op. cit., vol. I, pp. LXXX-LXXXI, e pubblicata integralmente in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, op. cit., p. 689-693.

<sup>156</sup> *Ibidem*: “A tutti i mali che da sempre appartengono alla natura, oggi sovrasta l'infezione dell'irrealtà, che è contro natura, e porta necessariamente alla disintegrazione e alla vera morte”.

<sup>157</sup> Il poemetto ricorda l'altro celebre *Addio* morantiano, ossia l'ottavo ed ultimo capitolo del romanzo *LIdA*, come rileva Giuseppe Leonelli nel saggio, *Variazioni su due addii*, in AA.VV., *Cahiers Elsa Morante 2*, pp. 100-103.

<sup>158</sup> IMSR, p. 8. Si rimanda per la figura della “cammella” nell'opera morantiana a C. D'Angeli, *Introduzione e L'addio di Elsa Morante: “Aracoeli”*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., alle pp. 7-15 e alle pp. 16-80. La critica illustra alcune figure e alcuni temi che dall'opera del'68 vengono ripresi, con modifiche, nell'ultimo romanzo della scrittrice, fra i quali appunto il deserto e la cammella come immagini di morte.

I.M. e ne *Il mondo salvato dai ragazzini* propone una via d'uscita all'irrealtà e alla storia<sup>159</sup> (incarnate, nella canzone che dà il titolo all'opera, nella *Grande Opera*) con le figure dei Felici Pochi storici (Gramsci, Rimbaud, Spinoza, Bruno, Giovanna d'Arco, Bellini, Platone, Rembrandt, Simone Weil, Mozart) e dei Felici Pochi naturali (il ragazzo Adamo, Rufo, la ragazzina dai ricetti neri in forma di stella, il Pazzariello, Carlotta) “nei quali consiste il *sale della terra*”<sup>160</sup>.

L'opera al di là della festevole descrizione dei Felici Pochi e delle scelte tipografiche di sapore futurista, presenta però una tragicità e una drammaticità che soverchia inevitabilmente anche l'elemento rivoluzionario e felice dei ragazzini. La Morante in quest'opera non si cela più dietro agli alibi<sup>161</sup> dei due romanzi precedenti ma sembra parlare in prima persona.

IMSR concentra in sé numerosi elementi dell'esperienza intellettuale morantiana: l'anarchismo antistoricistico, l'evangelismo cristiano, la mistica orientale, il Talmud, Simone Weil, la poesia da Sofocle a Rimbaud, da Palazzeschi e i Futuristi a Pasolini, Hölderlin, Mozart<sup>162</sup>. Basti dare una breve scorsa alle *Note* a fine volume, dove la scrittrice segnala le fonti delle citazioni che costellano i testi: documentazioni di Ospedali Psichiatrici, antichi canti atzechi, la Bibbia, il *Flauto Magico*, A. Rimbaud e molte altre .

Dopo circa quattordici anni la Morante ritorna alla narrazione distesa<sup>163</sup> con un romanzo che quasi eguaglia per estensione M&S.

---

<sup>159</sup> Anche in questa opera, come già nei romanzi (cfr. nota 99) G. Rosa rileva una frattura, un “subdolo cambiamento”, fra le due prime parti de IMSR e l'ultima: “La frattura fra le prime due sezioni del libro e le *Canzoni popolari* risiede appunto in questa scoperta imprevedibile ed esaltante: la parola poetica assolve alla sua funzione più autentica dando voce alla festevolezza innocente del ragazzo Adamo, il primo degli F.P. Il dettato morantiano accantona le cadenze del soggettivismo [...] per calarsi nei moduli ironico-dissacranti del «manifesto politico»”, *Dal luogo dell'«assenza»*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 197.

<sup>160</sup> *Nota introduttiva* all'edizione einaudiana del 1971 de *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 11.

<sup>161</sup> Con il termine “alibi” la Morante, nel saggio *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 53-54, definisce “[l']io recitante” indotto dal romanziere moderno per esprimere “la propria verità”, “[una] prima persona responsabile” frutto della “condizione moderna”. Cfr. G. Rosa, *Dal luogo dell'«assenza»*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 167-168. Sempre nella *Nota introduttiva*, cit. alla nota 155, troviamo le seguenti parole: “Si capisce allora perché Elsa Morante definisca il suo libro, fra l'altro, *romanzo e autobiografia*: non intendendo questi come séguito di fatti particolari o personali; ma come l'avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra”.

<sup>162</sup> Cfr. G. Rosa, *Dal luogo dell'«assenza»*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 197 e C. D'Angeli, *La serata a Colono, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., passim.

<sup>163</sup> In questi anni, come già esposto nel paragrafo dell'introduzione, *La vita*, la scrittrice aveva iniziato un romanzo, mai portato a termine e confluito in parte ne LS e in A., *Senza i conforti della religione*.

*La Storia*<sup>164</sup>, frutto di “un incontro diretto” della scrittrice “con il suo tempo”<sup>165</sup>, è un romanzo storico, volgarizzazione dello spirito che anima IMSR e traduzione poetica del saggio del 1970 sul Beato Angelico<sup>166</sup>.

La Morante in questo romanzo si pone il compito di narrare “la Seconda Guerra mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell’intero corpo storico millenario”<sup>167</sup>, considerando la storia quale “scandalo che dura da diecimila anni”<sup>168</sup>, e “ogni società umana [...] un campo straziato, dove una squadra esercita la violenza e una folle subisce”<sup>169</sup>. La scrittrice assume come protagonisti del suo romanzo gli oppressi, coloro che vivono nella preistoria e subiscono lo scandalo della storia<sup>170</sup>.

Figura centrale di questo “affresco materno”<sup>171</sup> è la coppia madre-figlio costituita dalla maestrina Ida Ramundo, vedova Mancuso, già madre del giovane Nino, e da Giuseppe detto Usepe, bambino dagli straordinari occhi celesti, minato dall’epilessia e destinato alla morte, frutto dello stupro compiuto da un giovane militare tedesco di passaggio in Italia sulla donna.

Il romanzo, dopo aver tracciato nel primo capitolo la storia della madre di Ida, Nora Almagia, maestra ebrea, e del padre, Giuseppe Ramundo, calabrese anarchico, e la breve unione matrimoniale tra Ida ed il marito Alfio, si apre nel gennaio del 1941 e narra con cadenza annalistica, sino all’estate del 1947, le vicende della coppia madre-figlio. Dall’arrivo di Usepe

---

<sup>164</sup> Accanto alla bibliografia riportata alla nota 93, si rimanda a: C. Cases, “*La Storia*”. *Un confronto con “Menzogna e sortilegio”*, op. cit. [a cui si aggiunge, per il confronto fra M&S e LS, il saggio di Boselli, cit. alla nota 96]; Siro Ferrone, *Davanti a un plotone di esecuzione*, in <Il Ponte>, XXX, (1974), pp. 1151-1163; P.P. Pasolini, *La gioia della vita, la violenza della storia*, in <Tempo illustrato>, 25 luglio 1974, pp. 77-78, e *Un’idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, ibidem, 1 agosto 1974, pp. 75-76. Cfr. nota 80.

<sup>165</sup> Note di copertina per *Menzogna e sortilegio*, Gli Struzzi, Einaudi, Torino, 1975, riportate in *Appendici*, M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, op. cit., p. 695.

<sup>166</sup> Si rimanda a G. Venturi, *La storia. L’utopia, lo scandalo, la realtà*, in *Elsa Morante*, op. cit., pp. 105-108 e a G. Bernabò, *L’autrice e il suo tempo, Come leggere “La Storia” di Elsa Morante*, op. cit., pp. 23-24. Si legga inoltre il punto di vista critico di P. P. Pasolini, *Un’idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, op. cit., pp.76.

<sup>167</sup> Testo originale, dattiloscritto, della nota introduttiva all’edizione americana de *La Storia*, First Ed. Society, Pennsylvania, 1977, in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXXXIV.

<sup>168</sup> Dalla bandella di copertina della prima edizione de *La Storia. Romanzo*, op. cit.

<sup>169</sup> “Testo originale, dattiloscritto, della nota introduttiva della *Storia* per i membri della First Ed. Society, Pennsylvania 1977”, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXXXIII.

<sup>170</sup> Per la Morante infatti “la vita, nella sua realtà, sta tutta e soltanto dall’altra parte” ossia con le vittime della storia, ibidem, p. LXXXIV.

<sup>171</sup> Così Goffredo Fofi definisce il romanzo nell’articolo, *Alcuni appunti sul romanzo “La Storia”*, in <Ombre rosse>, 7 dicembre 1974, p. 98. A questa definizione arriva concettualmente G. Bernabò, *L’opera e le sue strutture narrative, Come leggere “La Storia” di Elsa Morante*, op. cit., p.47, ma anche G. Rosa nel saggio *La “Storia” senza seguito*, in <Pubblico 1976>, Milano Libri, Milano, 1987, pp. 23-57 [e nel capitolo dedicato al romanzo nella monografia *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit., *Il decadentismo popolare della «Storia»*, pp. 207-289].

e dalla sua reclusione nei primi mesi di vita; alle avventure di Nino, prima camicia nera, poi partigiano ed infine contrabbandiere; alla strenua lotta di Ida per la sopravvivenza di Usepe durante la guerra e poi, con il manifestarsi dell'epilessia nel bambino, nel dopoguerra. Con la fine del conflitto i protagonisti del romanzo muoiono uno dopo l'altro, a partire da Nino, seguito da Usepe, e, dopo otto anni, da Ida, ormai impazzita per il dolore.

Le vicende che i protagonisti attraversano permettono alla Morante, che qui adotta, a differenza dei romanzi precedenti, un narratore testimone ma onnisciente<sup>172</sup>, di dispiegare mille altre storie e personaggi. Troviamo quindi numerosi personaggi satelliti: i Mille e Carulina nello stanzone degli sfollati a Pietralata; Davide Segre, studente ebreo, anarchico, antiborghese ma egli stesso fatalmente tale, che assume nel romanzo rilevante importanza; l'amante di Nino, Mariulina, barbaramente uccisa dai tedeschi; il giovane Scimò Pietro correndo fuggiasco, per pochi giorni, dal riformatorio; ecc. Ma anche numerosi "personaggi" colti dal mondo animale<sup>173</sup>: dal cane stellato Blitz morto durante il bombardamento del 1943 su Roma, alla gatta Rossella, madre snaturata e infatuata di Davide Segre, dai canarini di Eppetondo alla pastora maremmana Bella, seconda madre di Usepe. Il romanzo presenta inoltre vere e proprie storie nella storia come quella di Nello D'Angeli e della prostituta Santina o la narrazione della morte in Siberia di Giovannino Marrocco<sup>174</sup>.

LS si compone di nove capitoli, il primo e l'ultimo danno rispettivamente conto degli avvenimenti storici dal 1900 al 1941 e dal 1947 al 1967, cornice entro la quale si situano gli altri sette capitoli ognuno narrazione di un anno. Ogni capitolo, ad eccezione del primo e dell'ultimo dove si trova solo il cappello storico introdotto rispettivamente da un brano delle *Lettere*

---

<sup>172</sup> L'adozione del narratore onnisciente è stato oggetto di numerosi attacchi critici e di varie interpretazioni, rimandiamo a G. Rosa, *La memoria antropologica*, in *Il decadentismo popolare della "Storia"*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 238-242, in particolare al concetto di "memoria antropologica" introdotto dalla Rosa a p. 213. Rimandiamo inoltre al paragrafo della Bernabò, *Narratore esterno o narratore interno? Le apparenti stranezze della voce narrante*, in *L'opera e le sue strutture narrative, Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*, op. cit., pp. 45-47.

<sup>173</sup> Sulla presenza degli animali nel romanzo del '74, e sul loro significato nell'economia dell'opera, si rimanda a C. D'Angeli, "Soltanto l'animale è veramente innocente." *Gli animali nella «Storia» di Elsa Morante*, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 104-118. Il saggio trae spunto dall'articolo, "Soltanto l'animale è veramente innocente." *Gli animali ne «La Storia» di Elsa Morante*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., pp. 66-72.

<sup>174</sup> Sulla parità di trattamento adottata dal narratore onnisciente de LS verso i personaggi (elemento del romanzo aspramente criticato da Pasolini nel saggio, *La gioia della vita, la violenza della storia*, op. cit., p. 78) e la conseguente narrazione della vicenda per intero di tutti i personaggi del romanzo, si leggano le pagine di G. Bernabò sul concetto weiliano di "«terza lettura»", *L'opera e le sue strutture narrative, Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*, op. cit., pp. 35-36. Ma anche G. Venturi che spiega l'intervento demiurgico dell'autore come volontà di "una restituzione del mondo alla realtà" *La storia. L'utopia, lo scandalo, la realtà, Elsa Morante*, op. cit., p. 128 [cfr., nel presente paragrafo, nota 179].

*siberiane* e da alcuni versi di Miguel Hernandez, è suddiviso in due parti, la storica, più breve, narra con un linguaggio scientifico, oggettivo e distaccato gli avvenimenti storici dell'anno in questione<sup>175</sup>, dalla parte, per così dire, degli oppressori, secondo una scelta ideologica esplicita; la parte romanzesca, che copre gran parte del capitolo, introdotta da una composizione in versi della scrittrice o da citazioni<sup>176</sup>, ad eccezione dei capitoli quinto, sesto e settimo, è la narrazione della vita degli oppressi, ossia di Ida, di Useppe, di Nino e degli altri coprotagonisti. La scrittrice infatti, assumendo ad attori del romanzo i vinti, relega la narrazione storica ad inizio di capitolo come introduzione con carattere tipografico minore.

Il romanzo, secondo la tipica cura morantiana dell'apparato paratestuale, presenta nel frontespizio due citazioni, rispettivamente da un sopravvissuto di Hiroscima e dal Vangelo di Luca, una citazione del poeta peruviano César Vallejo ad apertura del testo, ed infine un brano dalle *Lettere dal carcere* di Gramsci a chiusura.

Nell'opera, come già accennato, la scrittrice adotta un narratore onnisciente e testimone, materno e partecipativo, ed una lingua che sappia parlare agli analfabeti<sup>177</sup>. La lingua adottata ne LS è una miscela di lingua letteraria, gergo, dialetto e moduli della trasfigurazione tipici della scrittrice<sup>178</sup>. Frutto del percorso narrativo e dell'evoluzione delle tematiche predominanti nella Morante, il romanzo del '74, accanto alla denuncia dello scandalo della storia, generatrice d'irrealtà e della vera "morte", ha come tema centrale la maternità<sup>179</sup>.

---

<sup>175</sup> "[L]inguaggio burocratico e giornalistico", come afferma S. Ferrone nel contributo, *Davanti a un plotone di esecuzione*, op. cit., p. 1156; e che presenta "alcuni elementi alternativi rispetto all'impostazione di fondo" in quanto "[c]hi narra non vuole solo presentare il materiale del suo lavoro in modo semplice [...] ma rivela un evidente disagio nell'usare termini sentiti come «estranei», ai quali deve in qualche modo ricorrere", come scrive G. Bernabò ne *L'opera e le sue strutture narrative, Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*, op. cit., pp. 81-82. G. Venturi in «*La storia*». *L'utopia, lo scandalo, la realtà*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 120, individua il corsivo come espediente grafico funzionale alla resa ironica del vocabolo tecnico della politica "dimostrandone il sopruso e la violenza", così anche gli incisi parentetici che oltre a svolgere ruolo "parentetico-esplicativo", si caricano di "una connotazione morale che ci avverte come la Morante si ponga comunque dalla parte degli sfruttati dalla storia".

<sup>176</sup> Un Canto popolare infantile è citato nel terzo capitolo; un brano di Marina Cvetaeva, al capitolo ottavo.

<sup>177</sup> Intento che nasce dal saggio morantiano del 1970 e che è esplicitamente espresso dal verso di Cèsar Vallejo ad apertura de LS.

<sup>178</sup> Si leggano, a questo proposito, le pagine 105-107 de *La storia. L'utopia, lo scandalo, la realtà*, in *Elsa Morante*, di G. Venturi, op. cit. Cfr. il paragrafo della presente introduzione, *La lingua*.

<sup>179</sup> Si rimanda a G. Bernabò, *L'opera e le sue strutture narrative, Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*, op. cit., p. 39, dove l'autrice individua quali motivi-chiave dell'opera: "il femminile, il materno, la poesia dell'infanzia e la profonda e solenne *pietas* nei confronti della sofferenza umana", e p. 43, e cita il saggio, *La "Storia" senza seguito*, di G. Rosa, in <Pubblico 1976>, Milano Libri, Milano, 1987, pp. 23-57. La Rosa scrive, a p. 48: "il vero groviglio da sciogliere" è "nella dimensione della corporeità naturale di cui la maternità è sede primaria". G. Venturi ne *La storia. L'utopia, lo scandalo, la realtà, Elsa Morante*, op. cit., pp. 110-111 e 127-128, scrive: "La maternità è dunque una chiave importante per la comprensione del romanzo in quanto, in questo amore, la Morante affonda le radici nella sua fede nella vita", ma sebbene "questo tema agisca potentemente sul tessuto del romanzo, non sembra possa assolvere il ruolo di nucleo ispiratore [...] l'intera vicenda è *tema* di una restituzione del mondo alla realtà".

I modelli de LS sono molteplici. Il romanzo popolare e il feuilleton rielaborati attraverso le cronache comunali e la storiografia annalistica<sup>180</sup>. *I Promessi sposi* in quanto componimento misto di storia e di invenzione che narra le vicende delle classi umili, quale ancora libro rivolto a tutti<sup>181</sup>. Le *Confessioni di un italiano* per la poesia dell'infanzia<sup>182</sup>. Pasolini per l'ideologia "anarchico-cristiana-populista", la Roma popolare e borgatara ed i suoi personaggi, il linguaggio<sup>183</sup>. Simone Weil per l'impegno etico-politico, ed attraverso i suoi *Cahiers*, i classici greci la cui pietas accomuna oppressi e oppressori, ma anche il testo della filosofa parigina, *La condition ouvrière*, fonte dell'esperienza di fabbrica e della figura di Davide Segre<sup>184</sup>.

Il lancio pubblicitario che la Morante concertò con l'Einaudi, gli intenti programmatici sbandierati dalla scrittrice, e la diffusione che il romanzo ebbe, contribuirono, all'apparire del libro, a dar vita a un vero e proprio caso letterario<sup>185</sup>. Il dibattito critico fu alimentato prevalentemente dagli interventi degli intellettuali di sinistra che, sentitisi chiamati in causa dai contenuti dell'opera, ad un primo sguardo, giudicarono, non però in modo unanime, LS un'opera caratterizzata da un populismo consolatorio. Solo ad una più attenta analisi, il romanzo della

---

<sup>180</sup> C. Garboli, *La Storia*, in *Il gioco segreto*, op. cit., p. 161.

<sup>181</sup> Si leggano le precisazioni condotte da G. Venturi sulla filiazione de LS da *I Promessi sposi* ne, *La storia. L'utopia, lo scandalo, la realtà, Elsa Morante*, op. cit., pp. 113-114: "In realtà non esiste un filo diretto tra *La storia* e *I promessi sposi*, non tanto a livello di reminescenze letterarie, che ci sono e non poche [...] quanto per le diverse e inconciliabili premesse di poetica e di ideologia, per il modo di risolvere la tecnica del romanzo e d'impostare il rapporto tra storia e invenzione". Si rimanda inoltre a G. Rosa, *Il decadentismo popolare della "Storia"*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit., pp. 209-210: "il vero manzonismo letterario di cui è intrisa *La Storia*" sta "nella volontà pugnace di operare una ristrutturazione attiva dell'orizzonte d'attesa infrangendo le barriere rigide dell'elitarismo aristocratico" nel "tentare quel «romanzo nazionale storico» cui [la Morante] aveva accennato nelle risposte all'inchiesta promossa da «Nuovi Argomenti»"; e a G. Bernabò, *L'opera e le sue strutture narrative, Come leggere "La Storia" di Elsa Morante* op. cit., pp. 43-44.

<sup>182</sup> Si leggano ancora le parole chiarificatrici di G. Venturi, *La storia. L'utopia, lo scandalo, la realtà, Elsa Morante*, op. cit., pp. 110-111: "Mai, nella letteratura italiana un bambino è assunto a protagonista di un intero romanzo. Le brevi apparizioni dei personaggi-bambini non hanno la compiutezza di Ueseppe, siano la Pisana delle *Confessioni* di Nievo o il folgorante ritratto di Cecilia nei *Promessi Sposi*". G. Bernabò, *L'opera e le sue strutture narrative, Come leggere "La Storia" di Elsa Morante* op. cit., p. 44.

<sup>183</sup> C. Sgorlon, *La Storia*, in *Invito alla lettura di Elsa Morante*, op. cit., pp. 104-105. In realtà la filiazione dell'anarchismo cristiano da Pasolini alla Morante è smentita, ma confermata nella direzione opposta ossia dalla Morante a Pasolini, nel saggio di W. Siti, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 137. Cfr. G. Fofi, *La pesantezza del futuro*, op. cit., p. 90.

<sup>184</sup> C. D'Angeli, *La presenza di Simone Weil ne "La Storia"*, op. cit., passim. Cfr. nota 71.

<sup>185</sup> Cfr. nota 80.

Morante venne riconosciuto come coraggioso tentativo di narrazione del “non raccontabile [...] Hitler e lo sterminio degli ebrei”<sup>186</sup> e come novità e svolta nel sistema letterario<sup>187</sup>.

Dopo LS, pubblicata, come già sottolineato, nel 1974, la scrittrice si dedicò per cinque anni, dal 1976 al 1981, all’ultima grande opera narrativa, *Aracoeli*<sup>188</sup>.

Come M&S, il romanzo dell’82 è un viaggio nel tempo alla ricerca di sé e di senso attraverso la narrazione delle proprie vicende familiari<sup>189</sup>; come LIdA, è narrato in prima persona da un Arturo ormai sul continente, Emanuele, cacciato senza colpa dall’Eden dell’infanzia<sup>190</sup>.

Emanuele<sup>191</sup> triste e maturo quarantenne, omosessuale, traduttore e lettore in una casa editrice, durante la festività dei morti decide di compiere un viaggio in Andalusia, terra natale della

---

<sup>186</sup> Adriano Prospero e Giacomo Magrini, “La Storia” di Elsa Morante, <Paragone Letteratura>, XLVI, (1995), pp. 24-25.

<sup>187</sup> Si rimanda a Vittorio Spinazzola, *Lo “scandalo” della storia*, <l’Unità>, 21 luglio 1974, p. 3 e a G. Rosa, *La “Storia” senza seguito*, op. cit., pp. 23-57. Cfr. nota 179.

<sup>188</sup> Alla bibliografia riportata alla nota 93, si aggiunga: Giovanni Raboni, *Quella luce tenebrosa*, in <Il Messaggero>, 16 novembre 1982, p. 5; Nicola Merola, “Aracoeli”: incarnazione e morte, in <Linea d’ombra>, 22, (1983), pp. 226-229; Gianni Turchetta, «Aracoeli»: il cinema della memoria, in <Segnocinema>, 26, (1987), pp. 35-36; Bruno Pischetta, “Aracoeli” o l’apocalisse del cristianesimo, in <Belfagor>, LV, (2000), pp. 397-411; C. D’Angeli, *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 16-80.

<sup>189</sup> Cfr. nota 98.

<sup>190</sup> Anche in A., così come prima ne LIdA, la cacciata dall’Eden infantile avviene per tappe successive a partire dalla perdita della bellezza in Emanuele con la scoperta della miopia e la conseguente necessità di portare gli occhiali sino alla malattia e trasformazione della madre e alla sua morte. Sul confronto linguistico-stilistico fra le due opere è il saggio di Maria Ferrecchia, “L’isola di Arturo” e “Aracoeli” di Elsa Morante. Due stili, un linguaggio, <Critica letteraria>, 24, 91-92, 1996, pp. 587-610.

<sup>191</sup> Per un’approfondita analisi del protagonista-voce narrante, e più in generale del romanzo, si rimanda ai cappelli introduttivi dei capitoli dedicati all’analisi del lessico di *Aracoeli*.

madre ormai morta, Aracoeli<sup>192</sup>, alla ricerca del suo spirito<sup>193</sup> e di se stesso. La quète si rivela ben presto quale disperato tentativo di ritorno al ventre da cui il protagonista è stato brutalmente strappato alla vita<sup>194</sup>, ma anche come terapia per liberarsi dallo spirito materno e per comprendere il mistero della propria nascita<sup>195</sup>.

Alla narrazione del viaggio, che porta Emanuele ad una sassaia deserta in cui lo spirito di Aracoeli gli rivela l'inconoscibilità e l'incomprensibilità della vita<sup>196</sup>, si sovrappone sempre più largamente fin quasi a dominare il testo, la rievocazione dell'infanzia e dell'adolescenza del protagonista, prima per flash backs, poi, da circa metà libro, senza soluzione di continuità<sup>197</sup>. Così Emanuele ricorda la propria vicenda, secondo l'arbitrio della memoria appunto, dalla felice infanzia accanto alla madre, nella paradisiaca unione di madre e figlio a Monte Sacro

---

<sup>192</sup> Nella figura della madre del protagonista confluisce, in parte, il personaggio del romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione*, Aracoeli Sanchez. Si mettano a confronto i seguenti brani, rispettivamente da il manoscritto di *Senza i conforti della religione* riportato in *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, I, op. cit., p. LXXXVI, e da A., pp. 12-13: “[E]ssa era una spagnola, di nome Aracoeli Sanchez [...] in volto aveva un'altra grazia irregolare e quasi un poco informe, che invece di stonare le dava una doppia bellezza. Le sue guance erano colme e rotonde, il naso infantile e impreciso; il mento minuscolo, e appena sfuggente, la fronte liscia, rotonda e stretta. E gli occhi, grandi, bruni, così umidi per loro natura che perfino i cigli ne parevano roridi. Anche le labbra, di forma piccola, rigonfie e alquanto sporgenti [...] e sempre un poco socchiuse, in un modo che esprimeva, insieme, una sorta di assuefazione brutale e di ansietà inerme [...] Aveva circa ventiquattro anni; ma talvolta [...] pareva, alla faccia, una ragazzetta appena in fiore; mentre che, in altri momenti, snervata, involgarita e coi tratti quasi decomposti, dimostrava il doppio della sua età”. “Le loro iridi sono nere, e, nel rammentarlo, questo nero s'ingrandisce al di là dell'iride, in un tremolio di minuscole gocce o luci. Sono occhi grandi, un poco oblungi, con la palpebra inferiore appesantita, come in certe statue [...] Il naso è ben modellato e diritto, non capriccioso. Il contorno della faccia è un ovale pieno, e le guance sono ancora un poco paffute, come nei bambini [...] Però, a battere con insistenza speciale sulla mia memoria - gridandomi una unicità irripetibile - sono certe irregolarità e difetti di quel volto: una piccola cicatrice di bruciatura sul mento; i denti troppo piccoli e piuttosto radi; il labbro inferiore che sporge di sotto al superiore, dandole, nella serietà, un'aria sospesa, o interrogativa, e nel sorriso un che d'indifeso, o attonito”. [Per il nome della protagonista di A., rimandiamo al paragrafo, “Aracoeli!” esclamavano le signore, “che bel nome! che nome strano!”, del saggio di C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: “Aracoeli”*, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp.74-75]. Ma anche per la figura del protagonista Emanuele è importante il romanzo incompiuto. Si legga a questo proposito, nel saggio di Anna Maria Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, in *Vent'anni dopo “La Storia”. Omaggio a Elsa Morante*, op. cit., pp. 290-29, il lungo parallelo illustrato dalla critica fra Ueseppe ed Emanuele, entrambi generati da una matrice comune da ricercare appunto nel romanzo *Senza i conforti della religione*.

<sup>193</sup> A., p. 7: “In quest'autunno nebbioso, io da qualche giorno sono tentato a inseguire la mia ragazza Aracoeli in tutte le direzioni dello spazio e del tempo, fuorché una a cui non credo: il futuro”; ed ancora a p. 9: “E così, adesso [...] mi sono messo sulla strada, in partenza da Milano, per andare alla ricerca di mia madre nella doppia direzione del passato e dello spazio”.

<sup>194</sup> A., pp. 108-109: “Nessuno può sfuggire alla condanna della nascita: che in un tempo solo ti strappa dall'utero e ti incolla alla tetta [...] Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimàngiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa”.

<sup>195</sup> Cfr. nota 98.

<sup>196</sup> A., p. 308: “Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire”.

<sup>197</sup> G. Turchetta, «Aracoeli»: *il cinema della memoria*, op. cit., p. 35: “[I]l racconto di questa «crescita sbarrata» è sostanzialmente un monologo retrospettivo, articolato su flash-backs sempre più lunghi a partire da una vicenda esilissima, e progressivamente azzerata, cancellata”.

(“Totetaco”<sup>198</sup>, nel linguaggio infantile del protagonista bambino) e poi ai “Quartieri Alti”<sup>199</sup>, alla triste adolescenza, segnata da un progressivo laceramento dell’incantata unione di Emanuele ed Aracoeli, sino all’oltraggio definitivo dell’Eden infantile, determinato da una nefasta malattia della madre, manifestatasi dopo la morte prematura della sorellina del protagonista (Carina), che porta la donna all’abiezione più totale e alla prostituzione.

La narrazione dell’adolescenza del protagonista si chiude con l’ultimo disperato, ed insieme rivelatore, incontro di Emanuele con il padre (Eugenio), un tempo valente ufficiale della Regia Marina, ora povero alcolizzato disertore dopo la morte dell’amata moglie e il disonorevole armistizio nel settembre del 1943.

Diversamente dagli altri romanzi, A. è ambientato in parte nella contemporaneità, ossia negli anni settanta in cui si situa la narrazione del viaggio, in parte durante il ventennio fascista, la seconda guerra mondiale e il dopoguerra, che fanno da sfondo alla narrazione della giovinezza di Emanuele. Protagonisti del romanzo sono, accanto all’andalusa Aracoeli e al narratore, la presenza mitica dello zio Manuel<sup>200</sup>, fratello della madre, che muore come guerrigliero anarchico durante la guerra civile spagnola, Eugenio, padre assente<sup>201</sup> di Emanuele e marito affettuoso di Aracoeli, e la sorella di Eugenio, la zia [Rai]Monda. I personaggi satelliti che affiancano i protagonisti sono molteplici comparse. La domestica Zaira, gli abitanti dei “Quartieri Alti”, l’attendente-balia Daniele, i nonni paterni, soprannominati dal nipote significativamente le “Statue Parlanti”<sup>202</sup>, gli uomini e le donne che segnano le tappe della discesa verso l’abiezione e la morte di Aracoeli, a partire dalla secondogenita Carina, prematuramente scomparsa, fino ad arrivare alla “Donna-camello”<sup>203</sup>, istigatrice alla prostituzione nella casa d’appuntamenti, la *Quinta*<sup>204</sup>, e i personaggi che Emanuele incontra nella propria infanzia e adolescenza dal

---

<sup>198</sup> A., p. 112.

<sup>199</sup> A., p. 10.

<sup>200</sup> Lo zio Manuel infatti non compare mai nel testo se non attraverso le parole di Aracoeli e la trasfigurazione operata da Emanuele.

<sup>201</sup> A., p. 183: “Fino dalla mia nascita, per me *paternità* significava *assenza*”.

<sup>202</sup> A., p. 292.

<sup>203</sup> A., p. 244 e sgg. Si rimanda a C. D’Angeli, *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cfr. nota 158. Nel saggio, l’autrice definisce la donna-camello una delle immagini di morte (intrecciata alla sessualità) presenti nel testo (insieme al Caudillo Francisco Franco, ad Aracoeli e alla donna dal sorriso egizio, amica della Zia Monda).

<sup>204</sup> A., p. 244 e sgg.

“[r]ivoluzionario, capriccioso e mammarolo” Pennati, “figlietto di una notte”<sup>205</sup>, al Siciliano, “eterista” compagno “di mensa”<sup>206</sup>, sino ai due “Capi”<sup>207</sup> della falsa avventura partigiana. L’ambiente è propriamente borghese.

A. inizia come romanzo di viaggio, sorta di bildungsroman, in cui la bildung è capovolta e bloccata, per approdare a metà libro al familieroman<sup>208</sup>; il punto di vista adottato è quello di Emanuele adulto che nel suo “monologo sregolato”<sup>209</sup> alla narrazione del viaggio in Andalusia sovrappone continuamente i frammenti della rievocazione memoriale<sup>210</sup> fino al completo dominio di essi da metà libro circa<sup>211</sup>.

A. non è solo storia del protagonista Emanuele e della sua famiglia, ma come afferma G. Rosa: “delinea [...] il ritratto di una comunità, colta in una fase di trapasso epocale: il fallimento della vecchia borghesia liberale, d’ispirazione laica, che, consegnato il paese alla brutalità volgare e alla violenza cieca del regime fascista, ne viene irrimediabilmente travolta”<sup>212</sup>.

Il romanzo, a differenza delle opere precedenti, non ha partizione interna (se si esclude la scansione generata dai bianchi spazi tipografici che dividono l’opera in 65 paragrafi di diversa

---

<sup>205</sup> A., p. 94.

<sup>206</sup> A., rispettivamente p. 78 e p. 98.

<sup>207</sup> A., p. 153.

<sup>208</sup> Cfr. G. Rosa, “*Aracoeli*”: *i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta*, op. cit., pp. 309-312.

<sup>209</sup> A., p. 24.

<sup>210</sup> B. Cordati nel saggio «*Aracoeli*»: *il racconto ed il rumore*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., p. 9, paragona l’andamento narrativo del romanzo, “movimento obbligato, demente e necessario”, a “quello di una belva in gabbia”.

<sup>211</sup> Cfr. nota 99.

<sup>212</sup> G. Rosa, “*Aracoeli*”: *i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 339. Si rimanda inoltre a C. D’Angeli, *L’addio di Elsa Morante: Aracoeli*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 17-19. La D’Angeli delinea, dopo aver sottolineato il “parallelismo fra microstoria e macrostoria [...] presente in *Aracoeli*”, un’interessante griglia cronologica (avvalorata dall’analisi dei manoscritti di A. in cui la Morante ha sottolineato con note a margine la necessità di un esatto inquadramento storico) che vede le tappe più importanti del romanzo collocarsi in date storicamente connotate: 4 novembre 1932, nascita del protagonista - ascesa del nazismo in Germania; 1936, matrimonio di Eugenio ed Aracoeli - inizio guerra di Spagna; 1938, morte dello zio Manuel - promulgazione in Italia delle leggi razziali; 1939, morte di Carina e di Aracoeli - conquista franchista della Spagna e inizio seconda guerra mondiale; 1946 morte del padre del protagonista - costituzione della Repubblica italiana; novembre 1975, partenza di Emanuele per la Spagna - morte di P.P. Pasolini e Francisco Franco.

lunghezza) e manca del tipico apparato paratestuale morantiano<sup>213</sup> (non troviamo né epigrafi o dediche anche se all'interno del testo abbiamo numerose citazioni<sup>214</sup>), ma mantiene la definizione di genere espressa nel sottotitolo, l'uso di caratteri tipografici diversi dal tondo<sup>215</sup>, l'inserzione di filastrocche, preghiere, proverbi, canzonette ed anche di un disegno e di un fumetto<sup>216</sup>, e ripropone la mitologia della scrittrice (con le sue parole-chiave evocative di sensi riposti, i suoi personaggi, i suoi ambienti, le sue citazioni ed invenzioni linguistiche) sottoposta però ad un feroce processo di ribaltamento.

L'ultima opera è sicuramente la più disperata, tragica in cui viene, per così dire, smembrata la coppia androgina di madre-figlio. Come afferma Garboli: “*Aracoeli* è una parodia dei romanzi morantiani vecchia maniera”, il “piano del passato” e i “ricordi del vissuto”, che s'intersecano al tempo “«attuale»” del viaggio, generano “un romanzo morantiano rotto, sconvolto, frantumato, e in fondo, deriso; i pezzi di vetro che lo compongono riflettono i rottami di un antico universo; e il vecchio schema glorioso (madre/figlio; Nunziata/Arturo; Ida/Useppe) viene lapidato [...] la parodia è un autodafè; un'esibizione oscena: il gesto con cui si straccia ciò che abbiamo più amato”<sup>217</sup>.

---

<sup>213</sup> Scrive Giuliana Zagra a proposito del manoscritto del romanzo: “Il manoscritto [...] è senz'altro quello che presenta un andamento più lineare, con una scrittura minuta dove appaiono poche correzioni [...] e scarsissimi interventi sul verso della pagina [...] il metodo di lavoro appare come rarefatto, gli elementi asciugati [...] a differenza degli altri in questo manoscritto praticamente non compaiono citazioni o «letture» fatta esclusione per una frase [...] Il disordine si può descrivere con ordine» (Benjamin). Anche gli elenchi di parole si fanno più rari”, *I Manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca nazionale di Roma*, in AA.VV., *I Manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, <BVE Quaderni 3>, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Roma, 1995, pp. 10-11. Spiega G. Rosa in “*Aracoeli*”: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 291: “E' la prima e più evidente spia di un crollo della fiducia che aveva sorretto il lungo percorso romanzesco” morantiano “«le tette Scritture del Progresso tecnologico» [...] hanno assunto un predominio così assoluto da impedire ogni dialogo fra io scrivente e io leggente”.

<sup>214</sup> Cfr. capitolo VI, *Le citazioni*.

<sup>215</sup> Cfr. capitolo IX, *Il linguaggio del carattere tipografico*.

<sup>216</sup> Cfr. capitolo VI, *Le citazioni*.

<sup>217</sup> C. Garboli, *Gli ultimi anni di Elsa: “Aracoeli”*, in *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano, 1990, p. 174 [ristampato poi con il titolo *Aracoeli*, ne *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, op. cit., pp. 193-200]. Sul concetto di parodia inoltre si rimanda a C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: “Aracoeli”*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 32-39. In particolare alle pp. 34-35 la D'Angeli scrive, riprendendo un'appunto scritto dalla Morante in un'agenda del 1964, pubblicato nel I vol. dei Meridiani [rimandiamo al testo della critica per le indicazioni bibliografiche]: “[L]a parodia si colloca nei territori della non-vita o della sopravvivenza [...] Sopravvivenza è la condizione nella quale Manuele legge tutta la sua vita”.

A. è il coacervo e l'epilogo della ricerca esistenziale e letteraria della scrittrice<sup>218</sup>. Nel romanzo troviamo la “degradazione dell'«alibi»”<sup>219</sup> che si esplicita nella frammentazione del discorso narrativo, la definitiva rivelazione dell'inconciliabilità fra istinto del piacere e maternità<sup>220</sup> ed il conseguente fallimento della coppia androgina di madre-figlio, il tema della patologia e della metamorfosi, che presente nella produzione giovanile e nel romanzo del 1948, si ripropone in quest'ultima opera<sup>221</sup>, la riflessione sulla morte<sup>222</sup> e l'espressionismo come risultato

---

<sup>218</sup> Scrive F. Fortini: “Col buono e il men buono del suo lavoro tutti i temi e i luoghi dell'opera di questa nostra grande scrittrice sono qui raccolti e insieme stravolti, virati ad un ultravioletto di orrore”, in “*Aracoeli*”, *Nuovi saggi italiani*, 2, op. cit., p. 240.

<sup>219</sup> G. Rosa, *Il canuto Narciso*, in “*Aracoeli: i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 295-297 [da cui citiamo].

<sup>220</sup> Eadem, p. 295, ma anche C. Garboli, , *Gli ultimi anni di Elsa: “Aracoeli”, Falbalas. Immagini del Novecento* op. cit., pp. 172-173.

<sup>221</sup> C. Garboli, *Dovuto a Elsa*, op. cit., p. XI: “Come un fiume carsico, il nesso, strettissimo, tra patologia e metamorfosi riemergerà tanti anni dopo in *Aracoeli*”. Cfr. Idem, *Al lettore, Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, op. cit., p. 11.

<sup>222</sup> E' interessante osservare come lungo il percorso della narrativa della scrittrice la riflessione sulla morte sia sempre presente. “Fin dal *Ladro di lumi* la morte si accampa nella narrativa morantiana come un termine assoluto in quanto ogni personaggio, dai racconti giovanili ai romanzi, si cimenta e si confronta con quell'idea ossessiva”, G. Venturi, «*L'isola di Arturo*» e «*Lo scialle andaluso*». *Il disinganno e la realtà, Elsa Morante*, op. cit., p. 73 [e già nel journal della giovane Morante, *Diario 1938*, p. 49, troviamo la seguente immagine significativa stilisticamente e contenutisticamente per gli esiti narrativi successivi: “La morte mi appariva come un corpo squallido, gonfio e viscoso”]. Così in M&S se per la protagonista Elisa la morte non assume “aspetti paurosi , né funerei” ma anzi “amabil[i] e cerimonios[i]” (M&S, pp. 43-44), per Edoardo è un antagonista contro cui combattere, “mai la morte avrebbe potuto sopraffarlo” (M&S, p. 164); ne LIdA se per il protagonista la morte è uno “schifo” che avvelena “la certezza della vita” e “finchè [...] non avessi imparato la spensieratezza della morte, non potevo sapere se veramente ero cresciuto” (LIdA, p. 369), per Nunziata la morte è un “travestimento” (LIdA, p. 98); ne LS poi la “spensieratezza della morte” invocata da Arturo sembra raggiunta, come afferma G. Venturi, «*L'isola di Arturo*» e «*Lo scialle andaluso*». *Il disinganno e la realtà, Elsa Morante*, op. cit., p. 73. “Nelle intenzioni dell'ultima Morante la morte fisica è uno scherzo, come ripetono gli uccellini del bosco ad Ueseppe [...] poiché la morte – questa morte – è esaltazione di vita contro l'inutile strage della morte morale”, sempre G. Venturi, *La storia. L'utopia, lo scandalo, la realtà, Elsa Morante*, op. cit., p. 111 [in *Pro o contro la bomba atomica, Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. 102, la Morante scrive: “Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integra la realtà, è l'integrità stessa”]; così infine in A. la morte è per Emanuele bambino “un'altra paura ambigua, come la vita e anche peggio” (A., p. 72) “cuccia dolcissima dove ci si abbraccia stretti insieme” (A., p. 142) e “una cosa irreal, senza faccia né mani, né materia e né figura; ma indecente, al punto che le mascelle mi battevano dallo schifo” (p. 161), in Emanuele adulto essa è un orrore con cui gli è impossibile misurarsi: “[l]a paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager” (A., p. 168), e atto finale per mezzo del quale “il disegno, che ciascuno di noi va tracciando col proprio vivere quotidiano, prenderà una forma coerente e compiuta, nella quale ogni atto precedente avrà spiegazione” (A., p. 16). Sulle figure di morte in A. si rimanda poi alla nota 199, si leggano inoltre A. Peretti, *Dalla stanza di Elisa al deserto di El Almendral: un itinerario*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., pp. 35-37 e Paola Raspadori in *Gli ultimi accordi, Lecture di Elsa Morante*, op. cit., pp. 47-48. Si rimanda anche al saggio di Simonetta Noè, *Parabola narrativa di Elsa Morante*, in <Il lettore di provincia>, XIV, (1983), p. 23 nota 21.

dell'inversione della tendenza morantiana alla trasfigurazione nel confronto con la modernità<sup>223</sup> e la sua bruttezza<sup>224</sup>.

L'ultimo romanzo della scrittrice ricorda la vita di Pasolini<sup>225</sup> nella biografia del protagonista. Nella rammemorazione progressiva la *Recherche* proustiana<sup>226</sup>. La discesa agli inferi di Ulisse nell'incontro con lo spirito materno<sup>227</sup>. *Agostino* di Moravia in alcuni tratti dei vagabondaggi di

---

<sup>223</sup> “La tensione trasfigurante che sin dall'esordio connota la scrittura morantiana assume in *Aracoeli*, per la prima volta, le forme e i moduli della deformazione espressionistica”, G. Rosa, “*Aracoeli: i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 316 e passim.

<sup>224</sup> “[L]a bruttezza (che significa propriamente *negazione della realtà* [...] *alienazione* totale dall'intelletto e dalla natura) [...] manifestazione dell'irrealtà [...] è un mostro recente”, E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso, Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. 124.

<sup>225</sup> Fra i vari critici che hanno sottolineato questo elemento citiamo W. Siti che in *Elsa Morante in Pier Paolo Pasolini, Vent'anni dopo “La Storia”. Omaggio a Elsa Morante*, op. cit., pp. 146-147, scrive: “Il protagonista di *Aracoeli* è, parzialmente e compatibilmente con le esigenze della forma-romanzo, un ritratto di Pasolini. E' stato il modo della Morante di interpretare quella morte, e di consolarsi di quella morte [...] Alcune delle ‘scoperte’ psicologiche che il protagonista fa su se stesso, sono dati psicologici che appartengono a Pasolini [l'interpretazione dell'odio come invidia mascherata o la presa di coscienza di aver sempre amato, più in fondo ancora che la madre, il padre]”; M. Fusillo, *La barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 111: “il personaggio di Manuel ha infatti una serie di tratti spiccatamente pasoliniani – il rapporto difficile con il padre, l'attaccamento morboso per la madre, l'amore esclusivo per i ragazzi sottoproletari, la sessualità ossessiva e ripetitiva [...] Anche la provenienza di *Aracoeli* da una cultura arcaica e marginale, dall'Andalusia, può essere letta come un'allusione [...] al Friuli contadino di Susanna”; e C. D'Angeli che ne *L'addio di Elsa Morante: Aracoeli, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 19-26, accanto alla coincidenza fra la data di partenza per la Spagna di Emanuele e la data di morte di Pasolini, elenca quali elementi di comunanza il luogo della morte dello scrittore e la descrizione che la scrittrice fa di El Almendral, l'amore di Emanuele per i ragazzi sottoproletari e il disprezzo verso se stesso perché borghese, il rapporto sesso e morte, il carattere cosmico della sessualità, il tema della barbarie; la critica offre un'interessante interpretazione del finale di A. secondo la quale la rivelazione dell'amore pietoso di Emanuele verso il padre sarebbe risposta al dialogo ininterrotto fra Pasolini e la Morante.

<sup>226</sup> Si rimanda ancora a C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: Aracoeli, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 47-49, dove la D'Angeli coglie la presenza proustiana nell'ultimo romanzo della scrittrice nella “caratterizzazione della memoria e dei suoi meccanismi” e quindi il ricorso attivato da sensazioni fisiche, il trattamento del tempo, la “conversione spirituale delle sensazioni”. Si leggano, ad integrazione, le differenze sostanziali fra il romanzo e l'opera proustiana rilevate da Fiammetta Filippelli, *L'ultima Morante e la storia come memoria: «Aracoeli»* (1982), in <Annali dell'Istituto universitario orientale. Sezione romanza>, XXXI, (1989), pp. 407-408: “Per Proust il flusso temporale è perennemente in circolo, attraverso lo scorrere della storia, ma per la nostra autrice il Tempo vero, assoluto, si è bloccato all'epoca mitica dell'infanzia e non è più catturabile come *frammento allo stato puro*, ma liricamente compianto nella sua irrecuperabilità storica”. La critica rimanda a sua volta al saggio di Marco Forti, «*Aracoeli* fra romanzo e simbolo, in <Nuova Antologia>, 552, (1983), p. 302 e a F. Fortini, *Elsa Morante grande solitaria*, op. cit. Cfr. B. Pischedda, “*Aracoeli*” o *l'apocalisse del cristianesimo*, pp. 399-400.

<sup>227</sup> C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: Aracoeli, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 27.

Emanuele con Aracoeli, e nelle figure di sfondo quali la zia Monda e il suo maturo compagno, funzionali anche alla creazione di un ambiente storicamente connotato, *Gli Indifferenti*<sup>228</sup>.

Ma soprattutto A. “si presenta come la palinodia amara di tutti i precedenti romanzi morantiani”<sup>229</sup>.

Il romanzo è un’opera pienamente novecentesca nel continuo scavo psicologico del protagonista alla deriva, preda di allucinazioni e deliri, immagine dell’estremo disagio di vivere e di comprendere il fine della propria esistenza, vittima di complessi di persecuzione e di colpa ma soprattutto vittima del complesso edipico, che lo porta a ripetere parole di leopardiana memoria, ma risultato tutto morantiano (già nell’opera del 1968), sulla sofferenza dell’esser nati e sulla necessità del ritorno alla “voragine pietosa”<sup>230</sup> del ventre materno.

Anche questo romanzo, come prima LS, innescò, seppur con minore enfasi, un dibattito critico fra recensori dubbiosi sui meriti dell’opera e critici di sinistra che lo accolsero con favore<sup>231</sup>.

La Morante scrisse a proposito del romanzo e del romanziere: “*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l’autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle «relazioni» umane nel mondo) – dà intera una propria immagine dell’universo reale (e cioè dell’uomo, nella sua vita) [...] Il romanziere al pari del filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni

---

<sup>228</sup> Più in generale si rimanda all’aspro e critico contributo di Marzio Pieri, *La Divina Foresta: «Aracoeli»*, in *Una stagione in purgatorio. Schegge per una storia di scritture minimamente diverse*, La Pilotta, 1983, pp. 525-527: “[S]ubito a pagina 7, la storia dell’indigente miserabile il quale «dopo una lunga amnesia – rammentasse di possedere un diamante nascosto» senza poterne rammentare il nascondiglio, l’avevamo appena letto in *Ricchezza* di Schnitzler [...] E a p. 6, Verano, il cimitero di Roma, che significa estate in ispagnuolo, ritrova raso Sereni, *Verano e solstizio* [...] l’eccezionale disponibilità – vorace e materna – di *Aracoeli* ad accogliere tutto il letterario [...] Ci sono tutti Kafka e la Genesi, Vittorini e Fenoglio (il gaglioffo intermezzo partigiano), l’Opera Giapponese e Penna e Luzi. E Montale («il mio cane Balletto [...] estremo amico mio»). *Cento anni di solitudine* (Tia Patrocino ...) e il libro *Cuore* (Pennati, compagno di collegio di una notte). Santo Genêt, Pasolini. La letteratura dei campi di concentramento, il Corano, D’Annunzio, Ippolito Nievo (ancora l’episodio partigiano, la prima parte, la fuga dal collegio ...), magari *Candy Candy*, alla rinfusa, allo scambio, particole privilegiate o depresse di quell’Unico Corpo di Sogno, ch’è la Letteratura”.

<sup>229</sup> G. Rosa, *Palinodia*, in “*Aracoeli*”: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta*, op. cit., pp. 293-295.

<sup>230</sup> A., p. 109.

<sup>231</sup> Cfr. nota 85.

romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente [...] essere tradotto in termini di saggio, e di “opera di pensiero”<sup>232</sup>.

La scrittrice definì l’arte: “il contrario della disintegrazione<sup>233</sup>”, la sua funzione: la restituzione alla coscienza umana “ [del]l’integrità del reale [...] [del]la realtà”<sup>234</sup>, e il suo effetto sul fruitore: “un aumento di vitalità”<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup> E. Morante, *Sul romanzo* in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 44-46.

<sup>233</sup> Già nel 1957 la Morante scriveva: “Ora l’informe [...] è il contrario della vita: giacché [...] la poesia, come la vita, vuole proprio dare una forma e un ordine assoluti agli oggetti dell’universo”, *Il poeta di tutta la vita*, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. 35.

<sup>234</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, saggio contenuto nell’omonima raccolta di scritti, op. cit., pp. 101-102.

<sup>235</sup> Prosegue la scrittrice: “una vera opera d’arte [...] è sempre rivoluzionaria: giacché provoca un aumento di vitalità, appunto”, *Sul romanzo* in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. 72. Afferma ancora la Morante nella conferenza-saggio del 1965: “La qualità dell’arte è liberatoria, e quindi, nei suoi effetti, sempre rivoluzionaria”, *Pro o contro la bomba atomica* in, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. 108.

## La lingua<sup>236</sup>

E' interessante notare come nell'analisi linguistica condotta da E. Testa sulla lingua del romanzo moderno italiano ed in particolare nel capitolo sulla grande stagione narrativa degli anni Cinquanta-Sessanta, la Morante de LIdA, insieme a Volponi di *Memoriale*<sup>237</sup>, sia offerta ed analizzata come una "soluzione" particolare di "«semplicità» stilistica", fondata su "un trattamento [...] di stampo non realistico, del linguaggio letterario o genericamente scritto [...] modellato in maniera tale da [...] raggiungere un tono segnato [...] dai tratti della formale compostezza e dell'inquieto resoconto di complesse situazioni sentimentali e psicologiche". Testa conclude affermando che questo processo di semplificazione linguistica è solo un momento centrale di un "atteggiamento compositivo per il resto incentrato sul lusso retorico e sull'accumulo verbale"<sup>238</sup>.

Così anche Vittorio Coletti nella sua *Storia dell'italiano letterario*<sup>239</sup>, cita sbrigativamente la scrittrice nel paragrafo dal significativo titolo *Il trionfo dell'italiano medio*<sup>240</sup>, prendendo in esame due brani de LS dal punto di vista sintattico, e più avanti nel nono capitolo, *Un italiano concreto e preciso*<sup>241</sup>, propone un confronto fra LS e il *Barone rampante* di Italo Calvino, cogliendo in entrambi, con mezzi differenti, lo sforzo di "contrastare la genericità" della lingua media, nella Morante attraverso le "zone «incidentali»" e le "definizioni vocabolaristiche elementari".

E' però con l'analisi di P.V. Mengaldo che la lingua della Morante viene illustrata analiticamente, romanzo per romanzo. Il linguista nel corso dell'indagine sottolinea gli elementi

---

<sup>236</sup> Per la compilazione di questo paragrafo si è fatto riferimento ai saggi di Pier Vincenzo Mengaldo, *Elsa Morante*, in *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 161-167 e pp. 330-337, versione manualistica del contributo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in, *Vent'anni dopo "La storia"*, op. cit., pp. 11-36 [d'ora in poi indicati rispettivamente con le sigle EM e SpAL]; all'articolo di M. Ferrecchia, "*L'isola di Arturo*" e "*Aracoeli*" di Elsa Morante. *Due stili, un linguaggio*, op. cit.; e alle pagine dedicate alla lingua della Morante in Enrico Testa, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 304-308 e pp. 331-332. Infine si è tenuto conto delle interessanti notazioni linguistiche e stilistiche presenti nelle monografie sull'opera della scrittrice citate alla nota 93 e nel testo di A. R. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di E. Morante*, op. cit.

<sup>237</sup> Questo accostamento è presente anche nel saggio di M. Forti, «*Aracoeli*» fra romanzo e simbolo, op. cit., p. 300, a commento del testo di Giancarlo Ferretti, *Il best seller all'italiana*. Forti sottolinea come la Morante, e con lei Volponi, esulino "sia dalla «qualità media» [...] sia [dal]la nuova «ingegneria letteraria»" per la loro "non certo inferiore ricerca" e "tocchino altrettanto o più profondamente il proprio vero poetico".

<sup>238</sup> E. Testa, *Semplice e complesso, Lo stile semplice*, op. cit., p. 304.

<sup>239</sup> V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino, 1993.

<sup>240</sup> Idem, p. 362.

<sup>241</sup> Idem, p. 367, da cui citiamo.

costanti che costituiscono l'idioletto della scrittrice e rileva le differenze stilistiche che separano un'opera dall'altra (come afferma l'autore infatti, ognuno dei quattro romanzi della Morante adopera una chiave linguistica diversa<sup>242</sup>).

Così, seguendo le indicazioni del linguista-critico, possiamo descrivere le componenti della lingua narrativa della scrittrice.

La prosa della Morante è caratterizzata dalla presenza del registro alto a livello lessicale, morfologico e sintattico.

Da M&S dove è presente un alto tasso di letterarietà, un linguaggio “antirealistic[o] e sontuos[o]”, interpretato in diversi modi come ben sintetizza il Mengaldo e da lui risolto come funzionale ai motivi-chiave del romanzo (teatro, melodramma) e all'atteggiamento epico<sup>243</sup>, a LIa, dove il tasso di letterarietà cala notevolmente proprio perché è qui adottata la prospettiva del protagonista, con “la messa in rilievo del suo statuto linguisticamente e culturalmente ibrido”<sup>244</sup>, senza però dimenticare, come prima per M&S, la “demiurgica d'autore” che rinserra “entro confini certi le variazioni multiformi delle singole sensibilità”<sup>245</sup>. Da LS, dove programmaticamente la scrittrice si sforza nel tentativo di un dettato semplice che parli agli analfabeti, e dove, come sottolinea ancora il Mengaldo, “emergono” però “voci [...] di letterarietà interiorizzata”<sup>246</sup>, ad A., dove l'elemento culto ed aulico si intreccia all'elemento basso e disforico<sup>247</sup>.

Accanto al registro alto la prosa della Morante si caratterizza per una progressiva infiltrazione, anche nella diegesi, e non solo nei brani del discorso diretto o del discorso riportato, dell'elemento dialettale.

---

<sup>242</sup> P.V. Mengaldo, EM, p. 161; SpAL, p. 12. Più in generale gli stessi curatori della *Fortuna critica* in E. Morante, *Opere*, II, op. cit., p. 1653, nel tentativo di tracciare un “profilo, sia pure succinto [...] della fortuna critica” della scrittrice, sottolineano: “la capacità inesausta di provocazione e di trasformazione che è propria della Morante, a ogni suo libro; la sua capacità di apparire diversa a ogni appuntamento”.

<sup>243</sup> Idem, EM, pp. 161-162; SpAL, pp. 14-19 a cui rimandiamo per la citazione e per l'esemplificazione. Per quest'ultima si aggiungano le note di E. Testa, *Lo stile semplice*, op. cit., p. 305 e di A.R. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di E. Morante*, op. cit., p. 56. Ancora sull'interpretazione dell'alto tasso di letterarietà in M&S si leggano le parole di C. Cases, “*La Storia*”. *Un confronto con “Menzogna e sortilegio”*, op. cit., p. 118: “per concentrare la tragedia pubblica in quella privata la Morante deve eroicizzare [...] issando i suoi personaggi sui trampoli, dando loro quella statura esemplare che non posseggono”; “gli arcaismi linguistici, le frequenti metafore teatrali, le similitudini sproporzionate [...] sono altrettanti mezzi per ottenere questo risultato”.

<sup>244</sup> E. Testa, *Lo stile semplice*, op. cit., p. 306.

<sup>245</sup> G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 317 che rimanda alla *reductio ad unum* morantiana rilevata da P.V. Mengaldo, SpAL, p. 25.

<sup>246</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 25, a cui rimandiamo anche per l'esemplificazione.

<sup>247</sup> Cfr. capitolo I e II della presente analisi, *Termini letterari e Termini di origine dialettale*.

Se in M&S i sicilianismi e più in generale i meridionalismi<sup>248</sup> sono pochi e ancora relegati al discorso diretto o indiretto, funzionali alla resa di un'ambientazione, a partire da LIdA, dove il dialetto campano, prevalentemente in bocca a Nunziata e a Wilhelm, ma anche ad Arturo (personaggi che parlano indifferentemente con cadenze dialettali e in buon italiano<sup>249</sup>), è linguaggio affettivo, ingenuo e musicale, non adottato in funzione puramente mimetica ma volto al rafforzamento “[del]la clôtture e [del]la separatezza proprie dell'ambientazione favolistica”<sup>250</sup>, la componente vernacolare informa anche il narrato<sup>251</sup>. Così ne LS accanto alla parlata connotata in senso dialettale dei personaggi<sup>252</sup>, il romanesco compare anche nella lingua del narratore<sup>253</sup>, “linguaggio interiore [...] complicità, quasi interazione della narratrice con [i personaggi popolari] [...] ed eco della loro voce [...] lingua individuale della scrittrice”<sup>254</sup>, componente

---

<sup>248</sup> Per le occorrenze di essi cfr. P.V. Mengaldo, EM, p. 161; SpAL, p. 15.

<sup>249</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 16 e p. 22.

<sup>250</sup> E. Testa, *Lo stile semplice*, p. 306. G. Venturi nel capitolo, «L'isola di Arturo» e «Lo scialle andaluso». *Il disinganno e la realtà*, in, Elsa Morante, op. cit., p. 77 e p. 83, scrive: “[l]’oscillazione tra il dato dialettale mimeticamente fruito e l’elaborazione linguistica che rispetta l’arcatura sintattica del dialetto pur italianizzando il lessico, non permette alla Morante di creare quella straordinari prosa di *Menzogne sortilegio* dove l’intera tradizione letteraria è sottoposta all’acido della demistificazione linguistica. Qui la lingua è già data e la scrittrice pare cercare nel dialetto quelle possibilità di svecchiamento della lingua letteraria non rinnovata *ab interiore* come nel primo romanzo [...] L’impasto linguistico dello *Scialle andaluso* riproduce, in parte, la mimesi dialettale che caratterizzava *L’isola di Arturo*” ma qui la “scelta linguistica” è “ironica e mimetica, senza però le insistenze coloristiche dell’*Isola*”. Cfr. Luigia Stefani, Elsa Morante, in <Belfagor>, XXVI, (1971), p. 300: “il dialetto vuole essere appunto il linguaggio di questo mondo [il mondo favoloso dell’infanzia], lingua altra dalla lingua della norma che [...] estrania e distingue il personaggio dalla realtà della lingua convenzionale dell’età adulta immettendolo nella dimensione senza tempo e senza spazio dell’isola-infanzia”.

<sup>251</sup> Per l’esemplificazione sia dei dialettismi dialogici che diegetici cfr. P.V. Mengaldo, EM, pp. 163-164; SpAL, pp. 21-22; E. Testa, *Lo stile semplice*, pp. 305-306. Sempre Mengaldo a proposito dell’infiltrazione di cadenze dialettali e popolari nella narrazione, di un narratore interno “e quindi a priori più coinvolto”, compiendo un parallelo con il narratore de LS, interpreta le motivazioni nell’uno di “complicità patetica” e nell’altro di “amore generalizzante per le creature”, SpAL, p. 22.

<sup>252</sup> P.V. Mengaldo, EM, p. 165; SpAL, p. 27. Rimandiamo alle notazioni critiche di P.P. Pasolini, *La gioia della vita, la violenza della storia*, op. cit., p. 79.

<sup>253</sup> Per l’esemplificazione rimandiamo a P.V. Mengaldo, EM, p. 165; SpAL, pp. 26-29. Scrive C. Cases in “*La Storia*”. *Un confronto con “Menzogna e sortilegio”*, op. cit., p. 113, a proposito della sintesi, nel romanzo del ’74, fra “onnipotenza” del narratore che “consente il ritorno all’ampiezza narrativa” e il ricorso al “discorso diretto fin nei suoi aspetti mimetici e dialettali”: “questo non conduce a una frattura linguistica insopportabile [...] perché la Morante [...] colora quest’ultima [la narrazione] di toni familiari e di spezzature dialettali, come se i personaggi le tenessero talora la penna”.

<sup>254</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 27 e p. 28. Per il concetto di “lingua interiore” il Mengaldo fa riferimento alla *Prefazione* di C. Garboli a *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. XVII. Con IMSR e la creazione della lingua di Antigone ne *La serata a Colono*, il dialetto sempre più si conferma per la Morante “vero strumento di comunicazione, il linguaggio della realtà e dell’innocenza”, G. Venturi, «*Il mondo salvato dai ragazzini*». *Dalla crisi d’identità all’immaginazione*, in Elsa Morante, op. cit., p. 97. E la D’Angeli ne *La serata a Colono*, in <Paragone Letteratura>, 27, (1991), pp. 56-87 [poi in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., qui opera di riferimento, p. 127], conferma: “il linguaggio della pietà è un linguaggio di classe: la dolce lingua burina di Antigone e Giocasta è la lingua dei contadini incolti dell’Italia centro-meridionale”.

centrale di quel plurilinguismo che caratterizza l'ultima stagione della narrativa morantiana<sup>255</sup>. Un plurilinguismo, che vede la presenza non solo di termini culti e termini bassi o dialettali, ma di reperti di italiano popolare, di termini stranieri, di linguaggi settoriali, come il burocratico-giornalistico, di linguaggio della "contemporaneità trita", acquisizione morantiana da IMSR<sup>256</sup>. Cifra stilistica della scrittrice è la ricchezza linguistica che interessa il dettato, di cui espressione piena è l'aggettivazione<sup>257</sup>: coppie di aggettivi, ma anche triadi, e vere e proprie catene aggettivali, caratterizzate dagli accostamenti inediti e dalla polivalenza e costanza di termini qualificativi<sup>258</sup>. Accanto ad essa componenti principe della scrittura morantiana sono le figure retoriche della similitudine e dell'ossimoro. La prima attinge i propri termini di confronto principalmente dal mondo animale, ma anche dal campo semantico mitico-fiabesco e mistico-religioso<sup>259</sup>, ed è funzionale alla tendenza tutta morantiana alla trasfigurazione; la seconda, che informa e dirige la scelta degli aggettivi e di alcuni costrutti sintagmatici, nasce dalla "duplicità senza soluzione"<sup>260</sup>, ossia è espressione dell'ambiguità alla base del sentire e dell'agire umano.

---

<sup>255</sup> Nell'opera del '68 "[l]a Morante non agisce più all'interno della lingua costituita per dissaccarla [come in M&S]; ora bastano i reperti per indicare la protesta, lo sdegno, la conoscenza. Una specie di lingua comica dantesca; un plurilinguismo, segnale di una condizione umana delirante e sconnessa", G. Venturi, «*Il mondo salvato dai ragazzini*». *Dalla crisi d'identità all'immaginazione*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 98. Sempre G. Venturi ne «*La storia*». *L'utopia, lo scandalo, la realtà*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 106 scrive: "Il lungo percorso della realtà come parola [...] si avvale [...] nella *Storia*, di relitti linguistici per creare una scrittura dove tutto è inventato e dove tutto può coesistere: il neologismo, il dialetto, la lingua colta, i linguaggi speciali [...] la reinvenzione del dialetto".

P.V. Mengaldo, SpAL, p. 25.

<sup>256</sup> "[U]n impasto intertestuale e plurilinguistico" che vede accanto "[a]ll'accostamento dissonante di citazioni diversissime, le cui fonti peraltro sono esibite in nota [...] una pluralità di registri e sottocodici che si accavallano nelle voci recitanti [...] frasi fatte [...] gergo burocratico [...] lingua del popolo [...] registri espressivi [che] lungi dall'amalgamarsi in una sorta di *pastiche* espressionistico, si fronteggiano con stridore esacerbato", G. Rosa, *Dal luogo dell'assenza, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit., pp. 189-190; così G. Venturi, cfr. nota 255; così C. D'Angeli ne *La serata a Colono, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 123: "Il linguaggio nel quale il dramma è scritto acquista così il rilievo di un oggetto piuttosto che mantenere la funzione di strumento espressivo - un oggetto intimamente contaminato dall'attraversamento della cultura e sul quale le tracce culturali, depositandosi, hanno lasciato incrostazioni che la Morante con forza sottolinea, finché è proprio il linguaggio ad essere usato come terreno privilegiato per il confronto con la tradizione, appunto perché il problema della memoria culturale viene assunto al livello del linguaggio"; infine V. Zaccaro, «*Sono tutta nei miei libri*»: *Elsa Morante*, op. cit., p. 83 nota 63 e pp. 85-86 nota 64.

<sup>257</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 12, a cui rimandiamo per l'esemplificazione; cfr. il capitolo VII della presente analisi, *Aggettivazione e stilistica*.

<sup>258</sup> P.V. Mengaldo, in SpAL, p. 17 e p. 25, individua "*amaro e arido*" come aggettivi "politropi e polivalenti" della Morante, arricchendo poi l'esemplificazione con "*barbaro*" e "*forastico*".

<sup>259</sup> P.V. Mengaldo, EM, p. 162; SpAL, p. 17. Cfr. il capitolo VIII della presente analisi, *Campi semantici*.

<sup>260</sup> Cfr. nota 72.

Così se in M&S il “*grande stile*”<sup>261</sup> viene raggiunto attraverso la profusa e barocca aggettivazione e le similitudini ricche e dispiegate<sup>262</sup>, ne LIdA anche queste due componenti, come prima il registro alto, sono sottoposte ad un processo di alleggerimento<sup>263</sup>. Se ne LS la scrittrice, fedele al proprio progetto, cerca di contenere la naturale tendenza all’accumulazione e all’ampliamento di significato<sup>264</sup>, in A. questa naturale disposizione si ripresenta ancora più esuberante e violenta, e ai campi semantici da cui la scrittrice trae i figuranti dei propri paragoni si aggiungono quello medico-biologico e più in generale quello del brutto<sup>265</sup>.

Accanto alle componenti lessicali e stilistiche dell’idioletto morantiano, sino a qui descritte, alle quali bisogna aggiungere, dal punto di vista morfologico, la fitta presenza degli alterati diminutivi e vezzeggiativi che insieme all’infiltrazione di voci dialettali nella diegesi, hanno nella prosa della scrittrice funzione eminentemente affettiva,<sup>266</sup> elementi caratteristici della sintassi narrativa della Morante sono gli incisi parentetici e la punteggiatura ricca, analitica e ritmica.

---

<sup>261</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 18.

<sup>262</sup> G. Rosa ne *Il «romanzo familiare» di una piccola borghese, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 56-65, illustra come la ricca aggettivazione (“in coppia ossimorica [...] in colon ternario [...] in chiasmo [...] in suggestive figure di *reddito*”) sia traduzione sul piano stilistico del “privilegio accordato alla dimensione psichica”, “[è] la qualità *sentimentale* delle impressioni rievocate a chiedere la ricchezza sfolgorante delle coppie aggettivali, la suggestività evocatrice dei sintagmi sostantivo-attributo, gli intrecci ossimorici e i traslati più audaci”. Così anche per le similitudini “[p]er lo più adibit[e] a cogliere la complessità dei comportamenti affettivi”.

<sup>263</sup> Eadem, *L’isola dell’iniziazione impossibile, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 114: “Rispetto al primo romanzo, non c’è dubbio che l’io narrante dell’Isola adotti questa pratica retorica [la similitudine] semplificandola: poche le similitudini classicheggianti e non numerose quelle ricavate dalla tradizione letteraria [...] limita[ta] radicalmente la distanza fra figurato e figurante”. Sempre la critica nella pagina successiva sottolinea la differenza sostanziale fra il procedimento trasfigurante adottato in M&S e ne LIdA: “[a]i moduli del criticismo analitico s’intrecciano [...] prendendo il sopravvento, gli stilemi propri dell’immaginazione «mitico-archetipica»”.

<sup>264</sup> Ma la tendenza alla musicalità (“ritmo piano e ritardato, equilibrato dai parallelismi”), la “concettualizzazione” del linguaggio visibile nelle “sintesi d’astrazione” e nell’“accumularsi [...] di qualificazioni”, il riporsi del “meccanismo delle metafore e dei traslati nella loro genesi primaria”, fanno sì che “la scelta fondamentale di uno stile dimesso e di una lingua incolore, non [sia] solo il ripudio della tradizione cosiddetta «alto-borghese», ma la premessa irrinunciabile di chi tende a ricostruire, muovendo «dal basso» e con procedere sperimentale [...] le sorgenti prime della poesia, come segreta spiaggia di salvamento dell’uomo naufragato nella Storia”, S. Ferrone nell’articolo, *Davanti a un plotone d’esecuzione*, op. cit., p. 1156-1162. Anche per G. Rosa ne *Il decadentismo popolare della «Storia», Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 252: “La *medietas* espressiva viene intimamente corrosa dai *climax* aggettivali, dalle antitesi radicali, dagli ossimori violenti, e soprattutto dalla vividezza inusuale dei sintagmi epitetici [...] conferman[d]o la fedeltà morantiana a una parola che, all’insegna della massima confidenza con gli analfabeti, sappia restituire l’integrità cangiante dell’universo”. Cfr. V. Zaccaro, *«Sono tutta nei miei libri»: Elsa Morante*, op. cit., pp. 89-90 nota 71.

<sup>265</sup> Cfr. capitolo VIII, *Similitudini e campi semantici*.

<sup>266</sup> Basti pensare alla ricca presenza dei diminutivi ne LS, in particolare in riferimento al “pischelletto” Ueseppe. Cfr. G. Rosa, *Il decadentismo della «Storia». Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., alle pp. 237, 275, ma anche G. Venturi, *«La storia». L’utopia, lo scandalo, la realtà Elsa Morante*, op. cit., p. 106.

Così in M&S gli incisi parentetici, insieme all'avversativa e all'alternanza fra tempo presente ed imperfetto, sono componente di quella "tecnica di deconnotazione della menzogna" individuata da Venturi<sup>267</sup>, e strumento attraverso il quale "incatenare in complessi sintattici più ampi periodi di per sé non complessi" che la punteggiatura "coerente [...] all'atteggiamento *demiurgico* della narratrice" aiuta a sciogliere<sup>268</sup>. Ne LIa la punteggiatura ha il compito di frammentare il discorso e di rallentarlo<sup>269</sup>, lo spazio in parentesi è usato con funzione commentativa, entrambi i procedimenti sono funzionali, oltre che alla segmentazione del discorso, al "minuzioso squadernamento di situazioni e stati d'animo"<sup>270</sup>. Così ne LS le numerose parentesi hanno funzione ritmica<sup>271</sup>. In A. infine gli incisi parentetici, poco estesi, hanno per lo più funzione di fornire informazioni aggiuntive.

A caratterizzare il dettato morantiano, a partire da LIa, ma già prima con M&S, è in modo sempre più accentuato ne IMSR<sup>272</sup> e in A. dove abbiamo il fumetto ed un disegno, contribuisce poi la varietà dei caratteri tipografici, che come afferma Mengaldo "paiono *scolpire il periodo*"<sup>273</sup>.

Infine presenza costante nella prosa della scrittrice è l'inserzione di brani provenienti da fonti eterogenee. La Morante ama arricchire le proprie opere con proverbi, canzoncine infantili, filastrocche, romanze, brani biblici, testi poetici, ecc., ed è spesso artefice di essi<sup>274</sup>.

Gli interventi della scrittrice sulla letteratura e sulla figura dello scrittore, ma anche i testi poetici e narrativi, sono importanti per individuare le idee della Morante sulla lingua.

In *Nove domande sul romanzo*, intervento all'inchiesta promossa da <Nuovi Argomenti><sup>275</sup>, la scrittrice, rispondendo alla sesta e alla settima domanda rispettivamente sul problema del

---

<sup>267</sup> Cfr. nota 108.

<sup>268</sup> P.V. Mengaldo, EM, p. 162; SpAL, p. 19. Il linguista rimanda alle definizioni di C. Cases, "La Storia". *Un confronto con "Menzogna e sortilegio"*, op. cit., p. 112 "compresenza di esaltazione e razionalità" e 113 "tortuosità analitica".

<sup>269</sup> Per A.R. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di E. Morante*, op. cit., pp.131- 132: "lo spezzettamento della scrittura attuato attraverso la virgolazione è spia della voluta riflessività e problematicità".

<sup>270</sup> E. Testa, *Lo stile semplice*, p. 308.

<sup>271</sup> G. Rosa, *Il decadentismo popolare della «Storia», Cattedrali di carta*, op. cit., p. 287 nota 35.

<sup>272</sup> Si pensi a *La canzone clandestina della Grande Opera*, nella canzone popolare *Il mondo salvato dai ragazzini*, dove accanto alla ricchezza dei caratteri abbiamo un'inedita disposizione tipografica del testo. Cfr. nota 257, le note 63 e 62 del saggio di V. Zaccaro.

<sup>273</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 24. Cfr. capitolo IX, *Il linguaggio del carattere tipografico*.

<sup>274</sup> Cfr. il capitolo VI, *Le citazioni*.

<sup>275</sup> Cfr. nota 53.

linguaggio e sull'uso del dialetto<sup>276</sup>, scrive: “egli [lo scrittore] dovrà [...] cercare quell'unica parola, e nessun'altra, che rappresenta l'oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è verità, voluta dal romanziere. E appunto qui, nell'atto stesso di scrivere, il romanziere andrà così inventando il proprio linguaggio. E' l'esercizio della verità, che porta all'invenzione del linguaggio, e *non viceversa*”, le parole devono essere “confidate dalle cose, e discusse attraverso il dialogo con le cose”, e prosegue “[i]l problema del linguaggio [...] si identifica e si risolve [...] nella realtà psicologica del romanziere stesso, e cioè nell'intima qualità del suo rapporto col mondo”. Per la produzione di un linguaggio nuovo è quindi fondamentale “una libera e disinteressata simpatia del romanziere con gli oggetti della natura e dell'universo umano”. Così se la “funzione del romanzo è di esprimere e comunicare una verità” esso “deve valersi di simboli universali, quali sono i simboli eletti nella lingua della cultura”, da qui la legittimazione dei dialetti, dei gerghi e dell'invenzioni dello scrittore, in quanto alimento dalla vita alla lingua e per “un'esigenza assoluta di verità”, a patto della loro assimilazione “cioè, che simili parole [...] si assumano naturalmente [...] fra i valori propri della lingua della cultura”<sup>277</sup>.

Alla conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, la Morante afferma che il primo inventore dei linguaggi è lo scrittore. Si leggano le seguenti parole: “Dialetto, industria, quale koinè? Quale stile [...] quale carattere tipografico? [...] Ma lasciatelo scrivere come gli pare, ché tanto il primo inventore dei linguaggi è stato sempre lui!”<sup>278</sup>.

Fedele alla propria concezione della lingua generata dall'esercizio della verità, ma tragicamente cosciente che nella modernità alienante la “libera e disinteressata simpatia del romanziere con gli oggetti della natura e dell'universo umano”<sup>279</sup> sia un esercizio estremo e difficilissimo, scrive nell'introduzione all'opera del Beato Angelico: “La povera mia (nostra) lingua materna è cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate, fra le lotte evasive dei meccanismi schiavistici, e le ripugnanti, continue tentazioni della bruttezza. Ricevendo per dottrina imposta – come canoni di fede ecumenica – le Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi

---

<sup>276</sup> “Il problema del linguaggio nel romanzo è prima di tutto il problema del rapporto dello scrittore con la realtà della sua narrativa [...] credete che il romanziere debba lasciar parlare le cose? Oppure credete che il romanziere debba prima di tutto essere scrittore?”, “Che cosa pensate dell'uso del dialetto nel romanzo ? ...”, *Nota ai testi, Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. 142.

<sup>277</sup> E. Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 56-58.

<sup>278</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, nell'omonima raccolta di saggi, op. cit., p. 116.

<sup>279</sup> Cfr. nota 278.

della Merce, e spettrali Annunciazione della Gerusalemme industriale, s'è ritratta a cercare le proprie immagini di salute nell'esclusione da qualsiasi chiesa. E forzata, fin dall'infanzia a frequentare i gerghi obbligatori dell'irrealtà collettiva, s'è ridotta a inventare un proprio lessico, scavandolo, magari, da qualche vocabolario esotico, indecifrabile per i suoi contemporanei: e rifornendo il proprio tesoro magari dai loro rifiuti"<sup>280</sup>.

Ma già prima ne IMSR, in particolare ne *La mania dello scandalo*, la Morante, rimodulando poeticamente l'affermazione contenuta nel saggio su U. Saba<sup>281</sup>, scrive, dopo aver espresso la consumazione e riduzione al silenzio della parola dell'ambiguità<sup>282</sup> (cifra poetica di M&S), e confermato ne *La serata a Colono* che "tutte le parole della mia canzone, istoriata/di circhi e cavalli e isole e tombe e arturi e madri,/sono figurine inconsistenti di un povero gergo provvisorio/che non si specchia nelle scritture fantastiche/dei Troni e delle Dominazioni"<sup>283</sup>: "Finché non avrò inventato le parole dell'oro/io devo ritornare al processo"<sup>284</sup>. E se ne LS portatore delle "parole dell'oro" è il piccolo protagonista ("Si capiva che le parole, per lui [Usepe], avevano un valore sicuro, come fossero tutt'uno con le cose"<sup>285</sup>), in A. definitivamente, nel "secolo della degradazione" dove l'alienazione dalla "realtà" è ineluttabile, "le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l'atto miracoloso alla resurrezione dei corpi"<sup>286</sup>.

---

<sup>280</sup> E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 122-123

<sup>281</sup> "Come i protagonisti dei miti, delle favole e dei misteri, ogni poeta deve attraversare la prova della realtà e dell'angoscia, fino alla limpidezza della parola che lo libera, e libera il mondo dai suoi mostri irreali", E. Morante, *Il poeta di tutta la vita*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 38-39.

<sup>282</sup> IMSR, pp. 106-107.

<sup>283</sup> Idem, p. 60. Cfr. nota 74.

<sup>284</sup> Idem, p. 108.

<sup>285</sup> LS, p. 130. G. Venturi, «*La storia*». *L'utopia, lo scandalo, la realtà*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 108: "il romanzo è un atto di fiducia totale nelle possibilità dello scrivere".

<sup>286</sup> A., p. 239.

# Capitolo I

## Termini letterari

### Introduzione

La prosa di A., che secondo P.V. Mengaldo segna un ritorno della scrittrice allo stile alto e teso, “qui anzi interamente tragico e violento”, dei due primi romanzi morantiani<sup>1</sup>, è caratterizzata dalla presenza di termini letterari di varia natura.

Abbiamo sinonimi letterari di voci comuni, quali ad esempio per l’ambito aggettivale “diuturno”, “maritale”, “risibile”, o a livello sostantivale “cagnòlo”<sup>2</sup>, “infante”. Coppie di voci che la tradizione letteraria ha, per così dire cristallizzato, come l’unità lessicale “foriero di pianto”. Aulicismi o termini desueti caratteristici della produzione narrativa della scrittrice, propri dell’idioletto morantiano, quali, fra gli altri, l’avverbio “presentemente”, i verbi “bramare”, “[ri]mirare”, “paventare”, “sogguardare”, “trasmutarsi”, gli aggettivi “falotico” e “forastico”. Voci obsolete e ad occorrenza unica come i verbi “adergere”, “bugiare”, “clamare”, o il sostantivo “bambolo”. Termini letterari evocativi capaci di creare quella particolare tinta epica propria della narrazione morantiana, funzionali alla tendenza alla trasfigurazione, come “gesta”, “intrapresa”, “scolta”, “servaggio”, “torma” e voci attinte dal linguaggio mistico-religioso come gli aggettivi “beatifico” e “gaudioso”. Termini del registro alto semanticamente più precisi e stratificati rispetto alla possibile variante comune, quali i verbi “guatare”, “rampare”, “raguardare”, “trascegliere” o gli aggettivi “lillipuziano”, “malioso”, “umbratile”.

E’ da segnalare, inoltre, fra gli elementi culti che connotano la prosa di A., la presenza dell’elemento latino.

---

<sup>1</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 29. Rispetto a M&S il tasso di letterarietà è però calato. In A. non vi è infatti la volontà della scrittrice di creare quella patina arcaizzante (“linguaggio volutamente impreziosito e *invecchiato*” secondo G. Montefoschi, *Funzione dei personaggi e linguaggio in “Menzogna e sortilegio” di Elsa Morante*, op. cit., p. 262) che caratterizza la lingua del primo romanzo; così mancano ad esempio i numerosi troncamenti, ma anche arcaismi accusati come “tosto”, “ismenti”, “onta” “mentovare”, o locuzioni quali “a malgrado di” o “avanti di”, anche se poi ritroviamo “giammai” (alle pp. 119, in forte contrasto con il sostantivo colloquiale “cesso”, per l’analisi del quale si rimanda al capitolo sui termini di origine dialettale, e 138), “indi” (alle pp. 30, 59, 133, 151, 163, 170, 178, 212, ...), “donde” (in tutto il testo), “empire” (alle pp. 138, 195, 211), “sortire” (alle pp. 45, 68, 72, 143, 163, 174, ...), il toscaneggiante “infreddatura” (a p. 159), “uscio” (in tutto il testo), e la coesistenza di “ella” (alle pp. 31, 35, 58 e 85: nelle prime due occorrenze il pronome personale indica rispettivamente una Contessa e una domestica in brani che sono trasposizione nella voce del protagonista di voci di condominio e di ragionamenti della domestica Zaira; nelle ultime due il pronome personale indica una cameriera e ad una prostituta), “essa” e “lei”.

<sup>2</sup> Accanto alla voce “cagnòlo” troviamo “cagnetto” alle pp. 90 e 181, “cagnaccio” a p. 309. Cfr. capitolo V.

L'uso del lessico della tradizione letteraria è giustificato dal tenore del narrato fortemente tragico e drammatico. In alcuni casi il registro alto è strumentale alla creazione di una tinta trasfigurante, altrove è frutto della "letterarietà interiorizzata"<sup>3</sup> ("fra il libresco e lo scolastico"<sup>4</sup>), caratteristica dell'idioletto dell'autrice.

In A. la scrittrice intreccia termini alti e termini dialettali e popolari, letterarietà e contenuti umili o bassi, dando vita a quello che P.V. Mengaldo definisce: "atteggiamento stilistico cristiano, nel senso definito da Auerbach"<sup>5</sup>, (si rimanda all'esemplificazione delle voci "desiato" e "plorante"), generando "una miscidanza linguistica che accozza materiali eterogenei"<sup>6</sup> (si rimanda alle voci "aspettazione", "chimera", "noviziato").

L'alta letterarietà non informa solo il livello lessicale ma è presente a livello fonologico (citiamo ad esempio, senza successiva analisi, l'uso delle varianti "inalzare", "lagrima", "malefizio", "palagio"<sup>7</sup>), a livello morfosintattico (ricordiamo l'uso estensivo della *i*-proestetica come proprio della grammatica della scrittrice, senza dare una successiva esemplificazione) e a livello sintattico (che non viene indagato nella presente analisi ad eccezione della rilevante presenza di inversioni, cfr. paragrafo sull'aggettivazione).

Ricordiamo infine che l'ultimo romanzo della Morante, così come la produzione letteraria precedente, si caratterizza per la presenza di citazioni colte provenienti da varie fonti (accanto alla presenza di filastrocche, canzoncine), per lo più integrate nel testo o segnalate dalla virgolette<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p.25; EM, p. 166: "un grande pluristilismo "verticale", con continua commutazione di registri e intreccio fra parole di alta letterarietà e parole basse".

<sup>4</sup> E. Testa, *Lo stile semplice*, op. cit., p. 305.

<sup>5</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>6</sup> G. Rosa, *Aracoeli*: i frammenti del presente, in *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 317.

<sup>7</sup> Rispettivamente a p. 93 "inalzò"; alle pp. 70, 72, 83, 88, 91, 117, 121, 137, 172, 209, 234, 239, 299, 318, 328 "lagrima/e" e alle pp. 201, 296 "lagrimosa/i"; a p. 24 "malefizio", a p. 294 "palagi" in contesto connotato.

<sup>8</sup> Si rimanda al capitolo VI.

## Analisi<sup>9</sup>

Per quanto riguarda gli avverbi troviamo:

**peritosaménte**<sup>10</sup> “esitando, titubando, timidamente”

“Solo in casi rari, peritosamente gli volsi qualche domanda” (p. 223)

La voce di basso uso (cfr. GDIU) è documentata in autori novecenteschi (L. Bigiaretti e T. Landolfi, cfr. GDLI; attestazione dal 1953, cfr. GDIU).

**presenteménte** “attualmente, ora”

“dubitai che [...] avesse preso sonno; ma non potevo accertarmene per la lunghezza dei suoi cigli, presentemente bagnati, che gli celavano gli occhi con la loro ombra” (p. 89)

“E me ne viene il dubbio che in El Amendral (seppur esiste) al posto della cuccia materna mi aspetti presentemente un sobborgo industriale di frastuono catene e fumo” (p. 127)

“Forse in conseguenza della scritta sul toro bianco, presentemente lo stimolo che più mi brucia è la sete” (p. 131)

“Da parte sua , nemmeno Aracoeli lo guarda; ma io so di certo che lo vede; anzi, presentemente non vede che lui solo, davanti a sé” (p. 243)<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Per l'analisi dei termini si è fatto riferimento ai seguenti testi: *Grande dizionario della lingua italiana* [d'ora in poi GDLI] diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Bàrberi Squarotti, UTET, Torino, 1961 ss.; *Dizionario della lingua italiana* [d'ora in poi TB] di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, Dalla Società l'Unione Tipografico – Editrice, Torino, 1865 ss.; *Dizionario etimologico della lingua italiana* [d'ora in poi DELI] di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Zanichelli, Bologna, 1999; *Letteratura Italiana Zanichelli* [d'ora in poi LIZ] a c. di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Zanichelli, Bologna, 1993; *Grande Dizionario Italiano dell'uso* [d'ora in poi GDIU] di Tullio De Mauro, UTET, Torino, 1999. Qualora si faccia riferimento, nel corso dell'analisi, a testi integrativi rispetto a quelli sopra indicati, si troverà l'indicazione bibliografica in nota.

<sup>10</sup> Cfr. nel presente capitolo il verbo “peritarsi”.

<sup>11</sup> Oltre alle occorrenze citate, troviamo: “e gli occhi marrone, in cui si riconosce la freschezza della gioventù e che, presentemente, sprofondano nell'esame del contatore come se questo fosse il centro del cosmo” (p. 247) e “mentre che lei, dopo il cieco intervallo ora consumato, presentemente quasi lo scaccia, con una brutalità mescolata di stupefazione e di terrore” (p. 249).

L'avverbio è documentato a partire da B. Latini, poi in G. Leopardi in prosa<sup>12</sup>, A. Soffici (cfr. GDLI), G. Faldella; L. Pirandello (cfr. LIZ). Il termine è caratteristico dell'idioletto della scrittrice, in particolare nel romanzo del '74<sup>13</sup>, ed è stato oggetto di critica da parte di P.P. Pasolini<sup>14</sup> che ne contestò il dilagare nella prosa de LS.

**primieraménte** “in primo luogo, principalmente”

“Io sono persuaso che la loro antipatia per me nasceva primieramente dalla mia propria carne, marcata (anche se in brutto) dalla razza di Aracoeli” (p. 288)

La voce è antica e letteraria (cfr. Mengaldo<sup>15</sup>), attestata a partire dal XIII sec. (Leggenda di San Torpé, fine sec. XIII inizio sec. XIV, cfr. GDLI ; Dante, cfr. LIZ e GDIU) poi in A. Manzoni in prosa; G. Leopardi in prosa; G. Carducci in prosa (cfr. GDLI) L. Capuana; L. Pirandello; G. D'Annunzio poeta e prosatore (cfr. LIZ).

**subitaneamente**<sup>16</sup> “in modo improvviso e repentino”

“Subitaneamente, al passaggio di quella ragazzetta andalusa, mio padre ne fu preso nel sangue e nei sentimenti, senza rimedio”(p. 43)

“Forse, essa colse, di lato, l'espressione del mio viso, perché subitaneamente un terribile rossore le trapasso lo strato polveroso della cipria (p. 316)

Voce attestata da Dante, poi in G. Pascoli, M. Serao (cfr. GDLI) L. Pirandello (cfr. LIZ). Insieme all'aggettivo “sùbito” è presente nella precedente produzione narrativa della scrittrice<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Nell'esemplificazione della voce presa in esame si riporta per quegli autori citati, che hanno scritto sia in prosa che in versi, la specificazione “in prosa” o “in poesia”. Per gli autori prevalentemente riconosciuti come poeti nessuna specificazione se l'occorrenza si trova nella produzione in versi, mentre se si trova nella produzione prosastica si sottolinea con la relativa specificazione. Si riporta infine per alcuni autori come A. Manzoni, C.E. Gadda o P.P. Pasolini, l'opera in cui compare la voce analizzata, in quanto le edizioni de *I promessi Sposi* [d'ora in poi PS di cui si segnala con relativa nota solo l'edizione del 1827] sono imprescindibile metro di riferimento linguistico; determinate opere di Gadda contengono una particolare tensione linguistica espressionista; e Pasolini, amico della scrittrice, è ad essa vicino intellettualmente e linguisticamente .

<sup>13</sup> Scrive G. Venturi nel capitolo, «*L'isola di Arturo*» e «*Lo scialle Andalusino*». *Il disinganno e la realtà*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 81: “qui [ ne *Lo scialle andalusino*] è già possibile rintracciare stilemi e soluzioni che *La storia*, anche con il rischio di trasformarli in vezzo, porterà a maturazione. Si veda l'uso dell'avverbio *presentemente*, che ritornerà ad iosa nell'ultimo romanzo”.

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *La gioia della vita-la violenza della storia*, op. cit., p. 78: “uso ossessionante dei due avverbi «presentemente» e «attualmente» (per indicare un avvenimento vissuto con grande passione e affettività da parte dei personaggi in una situazione, per contro, molto umile e misera) [...] e gli aggettivi «futile» [cfr. nel presente capitolo la nota 35] e «grandioso (per prendere in giro gli oggetti del suo amore, i suoi eroi)»”. Anche l'avverbio “attualmente” compare ripetutamente in A. (pp. 87, 145, 160, 173, 179, 187, 188, 200, 251, 287, 311, 314).

<sup>15</sup> P. V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>16</sup> Cfr. nel presente capitolo l'aggettivo “sùbito”.

<sup>17</sup> Da M&S a p. 548.

**venturosamente** “in modo fortunato”

“In realtà, chi sa per quanto tempo e dentro quali sacchi dimenticati o recessi postali la cartolina aveva dormito prima di approdare venturosamente alla casa dei Quartieri Alti” (p. 197)

Voce letteraria secondo Mengaldo<sup>18</sup> (“venturoso”, cfr. GDIU) documentata a partire da Livio volg., 1° metà XIV sec. (cfr. TB), poi in I. Nievo e L. Einaudi (cfr. GDLI e LIZ).

Per quanto riguarda i verbi di grana letteraria, ricorrenti nella grammatica della scrittrice che li privilegia rispetto alla voce comune per la loro espressività, troviamo<sup>19</sup>:

**mirare**<sup>20</sup> “un guardare sentimentalmente connotato, ammirare”

“E lui la mirava con un piccolo riso indicibile, quasi incredulo: come un’anima che, alla risurrezione dei corpi, ritrova in Paradiso, insieme con la letizia celeste, anche quella carnale (p. 134)

“«Il tuo caso è sospetto», m’informò con voce dura, «devi seguirci al Comando per l’interrogatorio», e come io lo miravo col volto proteso, già pronto a qualsiasi ordalia, d’un tratto l’intelligenza inventiva gli attraversò visibilmente le pupille, come un filo scintillante (p. 153)

“Miravo, spiegati all’intorno, tessuti mai visti prima, tali che si potevano credere scesi dal firmamento, cresciuti nelle grandi foreste o saliti dalle miniere o dagli abissi oceanici” (p. 181)

“I suoi occhi lacrimosi miravano, all’intorno, la stanza dei Quartieri Alti, quasi innamorati, per conto della nin[?]a, della sua ricchezza e nobiltà superiore” (p. 201)

Voce letteraria (cfr. Mengaldo<sup>21</sup>) documentata a partire da G. Cavalcanti e Dante (cfr. TB), poi in (poi in A. Manzoni, *Fermo e Lucia* e PS ventiseptana, corretta nella quarantana, cfr. LIZ), G.

---

<sup>18</sup> P. V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>19</sup> Accenniamo alla presenza di: **bramare** “desiderare intensamente” (“Disperatamente bramava d’essere lui pure una simile creatura: finché un qualche potere superno lo esaudì” p. 215), voce letteraria costante in tutti e quattro i romanzi della Morante, basti leggere le note di P.V. Mengaldo, SpAL, alle pp. 20, 26 e 30, o M&S, in cui troviamo il maggior numero di occorrenze (pp. 63, 84, 121, 154, 203); **bramato** (“Io credo, ora, di capire che forse, in questo corredo della sua bramata femminella, Aracoeli vestiva pure se stessa bambina” p. 190), termine costante della narrativa morantiana, come afferma sempre il Mengaldo, SpAL, pp. 20 e 26, da M&S (pp. 160, 197, 485), nel brano citato di p. 190, è accanto ad un altro termine propriamente morantiano “femminella”, per l’analisi del quale si rimanda al capitolo V; **paventare** “temere” (“E il mio orrore era di specie così selvaggia da snaturare la terra e spalancare il cielo: poiché in quel cadavere io paventavo di riconoscere un volto adorato e divino, che nella sua dissoluzione stessa mi si rendeva ancora più sacro” p. 64; “I cibi ingeriti di recente mi stagnavano nello stomaco al modo di braci putride; e io paventavo, di momento in momento, di vomitarli su di lei” p. 85; “Allora io paventai di perderli di vista: e, dalla mia posizione malcerta, assumendo lì per lì (a far mostra di competenza) un adeguato stile militare, gridai con foga” p. 148; “E allora paventai, come una manomissione orribile, che qualche mano venisse a esaminarmi addosso, verificando ogni mio indumento, fino ai calzoni rotti sotto lo zinale” p. 159; “Difatti Aracoeli per sua natura odiava le visite mediche e paventava i dottori e le loro mani” p. 195), voce letteraria costante nella produzione della scrittrice come nota Mengaldo, SpAL, p. 13, e come evidenzia la presenza del verbo da M&S (fre le molte occorrenze alle pp. 111, 246, 365, 538).

<sup>20</sup> Sia il verbo “mirare” che “rimirare” sono presenti nella produzione morantiana a partire da M&S, rispettivamente alle pp. 17, 47, 177, 183, 217, 289, 308, 537, e alle pp. 194 (in dialogo) e 680.

<sup>21</sup> P. V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

Carducci; C. Dossi; G. D'Annunzio, G. Raimondi (cfr. GDLI). La scrittrice si avvale del termine della tradizione letteraria in brani in cui il verbo è elemento d'attrazione di una similitudine trasfigurante (es. di p. 134) o posto poco prima (es. di p. 181), anticipandone l'atmosfera semantica.

**rimirare** “guardare con ammirazione, devozione, venerazione”

“Talora, in cospetto del fratello, essa lo rimirava con il sorrisino privilegiato di chi, sdoppiandosi in un'estasi, assiste alla propria trasfigurazione” (p. 38)

“La sua forma incantevole è intatta, nel liscio candore della sua materia; e io (che la rimiro da un punto di vicinanza invisibile) mi meraviglio che in questa traversata immensa non sia mutilata dagli urti” (p. 99)

“Così l'altro Daniele della Bibbia rimirava – immagino – ringraziandolo del suo favore, il <vero Dio>” (p. 227)

“Alla sua spiegazione, io lo rimirai tonto e incantato, come un povero barbaro forestiero dinanzi a un oracolo di Apollo delfico (p. 280)

Voce letteraria, appartenente al registro alto secondo il Mengaldo<sup>22</sup>, documentata dalle Tre Corone (cfr. GDLI, TB, LIZ e GDIU) poi in (A. Manzoni, *Fermo e Lucia* e PS ventisettana, corretta nella quarantana, cfr. LIZ), G. Leopardi poeta e prosatore<sup>23</sup>, G. Pascoli, C. Bernari, D. Campana, G. D'Annunzio, L. Pirandello (cfr. GDLI). Anche il verbo prefissato, come “mirare” sopra illustrato, è qui elemento d'attrazione di una similitudine trasfigurante (es. di p. 280) o posto poco prima (es. di p. 38).

**sogguardare** “guardare di sottecchi, furtivamente”

“Il compagno del camionista, con un braccio appoggiato al banco, torce il collo a sogguardare le due ragazze” (p. 61)

“Ma tornando appena alla realtà, sogguardò l'Aquila di traverso” (p. 93)

“Il Colonnello lo sogguardava, sempre in cagnesco: “Io”, gli dichiarò serio, “sono di questo secondo avviso” (p. 152)

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Si rimanda a V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, op. cit., p. 250, che nel capitolo dedicato alla lingua dei *Canti* leopardiani, sottolinea la ricorrenza dei composti con prefisso “ri-“ definiti da G. Nencioni “«leopardismi morfosemantici»”, fra cui “rimirare”, “riguardare”, ecc. Per l'uso del verbo “riguardare” nel romanzo, cfr. capitolo V.

“Dunque, affrettava il passo, duramente accigliata; e intanto mi sogguardava, preoccupandosi che io avessi inteso i suoi amatori”(p. 173)<sup>24</sup>

Voce letteraria (cfr. Mengaldo<sup>25</sup>), documentata a partire da N. Forteguerra (cfr. TB); poi in A. Manzoni, *Fermo e Luica* e PS; G. Pascoli; G. Manzini (cfr. GDLI; cfr. LIZ, anche in F. Tozzi; F. De Roberto; M. Serao; L. Pirandello; A. Oriani; G. D'Annunzio prosatore).

**trasmutarsi** “trasformarsi, azione di metamorfosi”

“Venuto a lui dalle Storie, o dalle novelle, o dai miti, o dall'attualità concreta, o magari dalla pubblicità, il suo EROE potrà impersonarsi in Bonaparte, o nel Burgundo Sigfrido [...] E potrà, s'intende, trasmutarsi variamente con il variare delle sorti, dei climi e delle mode” (p. 5)

“L'una Aracoeli mi ruba l'altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano l'una nell'altra” (p.25)

“In un salto, il mio snello corpicino spariva dentro le fiamme: le quali immediatamente si trasmutavano in fiori estivi, oscillanti sui lunghi steli. Ma questa era soltanto una prima metamorfosi: poiché subito i fiori, a loro volta, si trasmutavano in lunghe piume variopinte, per comporsi definitivamente a formare un uccello fantastico, di tutti i colori dell'iride” (p. 140)

“Tutte cose di non grande risalto, e quali se ne incontravano facilmente anche nel nostro quartiere; ma per me, infestato dal solito bacillo visionario, la famosa *quinta*, già fin d'ora promessa al mito, si trasmutò in una fantasmagoria” (p. 257)<sup>26</sup>

La voce nell'accezione di “trasformarsi prodigiosamente” è documentata da Dante (cfr. TB, LIZ, DELI e GDIU) a F. Negri, R. Bacchelli; L. Settembrini (cfr. GDLI); G. Verga; G. Gozzano; G. D'Annunzio poeta e prosatore (cfr. LIZ); nell'accezione “cambiare il proprio aspetto” è registrata a partire da Dante ad A. Manzoni, *Fermo e Lucia*; G. Carducci; U. Saba (cfr. GDLI); e infine nell'accezione di “subire una trasformazione per effetto di un artificio magico” da Dante a G. Pascoli (cfr. GDLI). Il Mengaldo registra la voce come dell'alta letterarietà già in M&S<sup>27</sup>. Il

---

<sup>24</sup> Oltre agli esempi citati troviamo: “Essa, però, sempre incantata nella sua posa inerte, la sogguardò appena di sbieco, senza toccarla” (p. 198); “Rallentando, allora, essa mi prese per mano, e nel sogguardarmi, in accento carezzevole mi disse: «tontillo»” (p. 231); “Col pavido rispetto di un accattoncello, io non osai lasciare il riparo del muretto, permettendomi a fatica di sogguardare, di là dietro, le magnificenze irreali di quella magione vaneggiante” (p. 277); “Io titubante lo sogguardavo dal basso, quasi rapito dall'utopia di imitarlo” (p. 279) e “Abbassava la voce, e sogguardava in giro, quasi sospettosa di uditori occulti” (p. 317).

<sup>25</sup> P. V. Mengaldo, SpAL, p. 13, che ne registra la presenza da M&S. Infatti nel romanzo del '48 troviamo il verbo, fra le numerose occorrenze, alle seguenti pp. 40, 131, 152, 159.

<sup>26</sup> Troviamo nel testo anche il sostantivo **trasmutazione** “trasformazione” (“Però – diversamente dal solito – questi non hanno portato una trasmutazione reale alla mia veduta” p. 129; “Mi succedeva di starle davanti senza quasi riconoscerla; e di guardarla con occhio stupido e malcerto, ma sempre soggiogato dalle sue trasmutazioni” (pp. 234-235).

<sup>27</sup> Si rimanda a P.V. Mengaldo, SpAL, p. 13 e a M&S, fra le numerose occorrenze del termine, alle pp. 165, 211, 222, 296, 433.

verbo è connesso ad un elemento chiave della personale mitologia morantiana quale il concetto di metamorfosi e a questo legato quello di doppio<sup>28</sup>.

Ma anche voci verbali della tradizione letteraria, semanticamente più precise in quanto connotate sentimentalmente rispetto alla variante comune, sono:

**guatare** “guardare con derisione”

“E capitava che mi riscuotessi a fatica al sibilo dell’uscio d’ingresso, per trovarmi davanti, già pronto, uno di quei funesti visitatori, là ritto in piedi a guatare, con un certo sogghigno, i miei occhi gonfi e il filo di saliva che mi colava lungo il mento” (p. 8)

Sinonimo espressivo di “guardare” (cfr. TB “il senso oggidì più usitato nella lingua scritta è del guatare bieco, con sdegno e con disprezzo”), voce letteraria (cfr. DELI) documentata a partire dalla 1° metà del XIII sec. in Giacomino Pugliese (poi in A. Manzoni nel *Fermo e Lucia* e nei PS del 1827, L. Pirandello, S. Slataper, G. D’Annunzio poeta e tragediografo, cfr. LIZ) a V. Pratolini (cfr. GDLI).

**rampare** “arrampicarsi”

“E non esitai: badando a non destarla, rampai vicino a lei sul letto, attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde” (p. 208)

Voce antica e letteraria, di basso uso (cfr. GDIU), documentata in riferimento a uomini in G.A.Cesareo e in I. Calvino (cfr. GDLI).

---

<sup>28</sup> Nel testo troviamo le seguenti occorrenze del termine “metamorfosi”, accanto al già citato brano di p. 140 ad esemplificazione del verbo “trasmutarsi”: “A. «Anche queste metamorfosi, le vedevate coi vostri occhi?»” (p. 116); “E il decimo Cigno Selvaggio, nella sua metamorfosi [...] in Principe, non si ritrovava con un’ala di cigno e un braccio d’uomo (che varrebbe a dire, quasi, uomo storpio) ma con due bellissime ali di cigno (ossia uomo alato, primaria bellezza angelica).” (p. 178); “Come in un grappolo d’uva stava nascosta l’ebbrezza, e il coraggio in una foglia di coca, e la quiete e l’estasi in un papavero, e in un fungo le rivelazioni brahmaniche dei misteri [...] si può supporre che davvero un qualche minimo germe o spora della vegetazione sterminata sia l’occulto portatore della nostra metamorfosi definitiva” (p. 199); le seguenti occorrenze del termine “doppio” in funzione sostantivale: “E mentre, senza quasi avvedermene, inghiotto il liquore biancastro che mi viene servito [...] la mia mente non cessa di rincorrere quell’ambiguo Doppio che mi ha fatto cenno pocanzi, giù lungo il declivio” (p. 140); “Se cerco di rievocarlo qual era, in questa nuova fase della sua vita, il primo effetto che ne avverto è di non rivedere lui proprio, ma un suo doppio, proiettato in casa per qualche operazione spiritica” (pp. 212-213); e in funzione aggettivale: “e ancora peggio m’intimorivano le sue domande inevitabili sulla nostra doppia avventura con la *Signora*” (p. 86); “In lui si combinava, ai tratti, la doppia fisionomia del guitto e del segugio” (p. 146); “Lui difatti non può sapere la realtà: ossia che tu sei rimasto fermo alla sentenza, senza scappare, non per valore di coraggio, ma anzi per un eccesso di paura doppia” (p. 165); “I suoi sensi materni, accesi in tutto il suo corpo dalla nuova gravidanza, versavano su di me il loro ansioso, doppio fervore” (p. 188); “Se ripenso a quella nostra «marcia fatale», per poco non sorrido della nostra doppia, gemella futilità” (p. 269); “Io non intesi, allora, il richiamo del doppio segnale” (p. 328); oltre che derivati come “sdoppiamento” e simili.

**traguardare** “guardare di sottocchi”

“Il Colonnello lo traguardò, ingrugnandosi: “Tu bada alle tue rogne!” lo avisò, a voce più bassa” (p. 152) “Traguardò le mie fattezze in una sorta di esame sbrigativo, arricciando le labbra in una mossa di sfregio” (p. 283)

Voce di basso uso (cfr. GDIU) documentata a partire da Buonaroti il Giovane (cfr. TB, DELI); poi in (A. Manzoni, PS del 1827, corretta nella quarantana, cfr. LIZ), G. Rovani; G. D’Annunzio poeta (cfr. GDLI).

**trascégliere** “scegliere accuratamente”

“Una donna, accosciata in terra, trascoglieva certe verdure da dentro un fagotto e le smistava su fogli di giornali” (p. 80)

Il termine di basso uso (cfr. GDIU) è documentato a partire da B. Latini (cfr. TB e DELI); poi in A. Manzoni, *Fermo e Lucia*; C. Arrighi; G. Pascoli in prosa; C.E.Gadda, *La meccanica* (cfr. GDLI).

**vagolare** “muoversi di continuo, senza direzione precisa”

“Intanto Aracoeli vagola nei pressi, galleggiando appena con la spinta dei calcagni, e sembra invogliata dalla sonnolenza a lasciarsi al proprio peso” (p. 244)

“E a me non rimase alfine che ritirarmi pian piano, seguitando a vagolare solitario nei dintorni, con l’anima di un paria malvenuto” (p. 280)

“In realtà, sul mio misero sentierino spento, ancora vagolava la speranza, come un verme luminoso” (p. 290) “Il sole era ancora alto nel cielo aperto, ma là d’un tratto delle punte scintillanti mi trafissero le pupille, finché mi parve di vagolare in un sottopassaggio e che gli azzurri ariosi, e la stella diurna, non fossero splendori naturali, ma barbagli elettrici pubblicitari” (p. 325)

Voce obsoleta (cfr. GDIU) documentata a partire da G. Botero (A, Caro, cfr. TB e DELI) poi in (I. Nievo, G. Pascoli, G. D’Annunzio poeta, cfr. LIZ) S. Slataper, B. Fenoglio (cfr. GDLI).

Tra i verbi obsoleti ad occorrenza unica abbiamo:

**adergersi** “alzarsi, elevarsi”

“Ma lei, pure avendo portato con sé un velo che seguitava a cianciare fra le dita, rimase a capo scoperto, come un’eretica; e trionfando sulla propria stanchezza si aderse, dritta e rigida, al modo di una piccola Maestà”(p. 270)

Voce letteraria e antiquata (cfr. TB) documentata a partire da Cassiano volg., Dante, poi in G. Carducci (cfr. GDLI), G. Faldella e G. D’Annunzio nelle tragedie (cfr. LIZ). Il termine ha una

sua giustificazione semantica in quanto elemento d'attrazione di una similitudine trasfigurante (per cui la Maestà si aderge e non si alza), frutto della consuetudine alle immagini mitiche ed eroiche del narratore.

**bugiare** “mentire, ingannare”

“Però senz'altro io capii che la vecchia bugiava” (p. 274)

Il termine antico e antiquato (cfr. GDIU, che definisce la voce “obsoleta”; cfr. TB, che la documenta da D. Cavalca; cfr. GDLI, che riporta l'occorrenza di B. Varchi, a chiosa dell'occorrenza dantesca, che già ne sottolineava l'uso antico e datato) è usato dalla scrittrice in clausola come variante più connotata e semanticamente più densa rispetto al comune “mentire”. Inoltre è interessante notare l'accostamento fra il sostantivo, qui con valore peggiorativo, e il verbo desueto.

**clamare** “gridare, invocare”

“E clamante in inglese verso una macchina targata G.B.”(p. 311)

La voce letteraria (variante dotta del verbo comune “chiamare”, di cui condivide il significato; il part. pres. “clamante” ha anche val. di aggettivo col significato di “supplichevole” ma è anche costituente del binomio letterario “voce clamante” ossia “voce potente”) è definita da tutti i testi base presi in esame antica e obsoleta (a partire dal XV sec., P.I. De Jennaro, cfr. GDLI; XIV sec., Frate Giordano, cfr. TB; Lorenzo de' Medici, poi in G. Faldella, cfr. LIZ; 1° metà del XIII sec., cfr. GDIU).

Termini verbali ormai cristallizzati dalla tradizione letteraria sono:

**merigiare** “riposare all'ombra, nelle calde ore del pomeriggio”

“Potevo tuttavia scorgere a distanza il mucchietto dei compagni, i quali intanto s'erano buttati sul terreno polveroso, come fossero sulla spiaggia a merigiare; né parevano più far conto di me” (p. 280)

Voce letteraria (cfr. Mengaldo<sup>29</sup> e GDIU) registrata a partire dal 1325 ca, in Esopo volg. (B. Latini, cfr. TB), poi in G. D'Annunzio, U. Ojetti, E. Montale, F. Jovine, E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 167: “I gatti ... pazziavano su per i semafori spenti oppure merigiavano sui piedistalli vuoti dei vigili del traffico” (cfr. GDLI).

---

<sup>29</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

**peritarsi**<sup>30</sup> “non osare per timidezza o preoccupazione; esitare”

“Ma, certo peritandosi, in cuor suo, di informare il fratello, doveva provare imbarazzo e rimorso della propria doppiezza, e in sua presenza arrossiva per ogni minima occasione, come una creatura in colpa” (p. 261)

A differenza dell'avverbio documentato solo in autori del Novecento, il verbo riflessivo è documentato a partire da D. Cavalca, G. Boccaccio; poi in G. D'Annunzio in prosa, C. Pavese in prosa (cfr. GDLI). Il verbo è utilizzato dalla Morante a partire da M&S, alle pp. 159, 405, 440, 537, ecc.

**schifare** “evitare”

“Io stesso mi ero rifugiato nella solitudine, schifando la festa altrui; ma pure, tale oggetto di schifo era per me, al tempo stesso, un oggetto di rimpianto” (p. 66)

Verbo adoperato dalla scrittrice nell'accezione letteraria di “evitare” (cfr. Mengaldo<sup>31</sup>; cfr. TB che qualifica il termine come obsoleto nel significato di “tenersi lontano, allontanarsi” e lo riporta a partire dalla *Bibbia volg.*, e ne segnala l'accezione di “ritirarsi sdegnosamente” da G. Guinizelli, e “schivare” in G. Boccaccio, Dante), ripreso poi dal sostantivo di derivazione “schifo” nel brano successivo al punto e virgola (ma abbiamo anche l'accezione “avere schifo” nel seguente brano: “E nel dargli la mano per salutarlo, io mi sforzai malamente di nascondergli quanto mi schifava il contatto della sua mano” p. 324) è documentato a partire dalla 1° metà del XIII sec., in Guidotto da Bologna, poi in A. Manzoni, *Fermo e Lucia* (PS del 1827, cfr. LIZ), G. Leopardi in prosa, G. Pascoli, A. Baldini (cfr. GDLI), I. Nievo, F. De Roberto (cfr. LIZ).

Infine ricordiamo i verbi:

**stornare** “volgere ad altra parte; allontanare qualcosa di dannoso o pericoloso”

---

<sup>30</sup> Cfr. nel presente capitolo l'avverbio “peritosamente”; accenniamo inoltre alla presenza dell'aggettivo letterario **peritoso** “incerto, timoroso, irresoluto” (cfr. il capitolo V, aggettivi in *-oso*; nel presente capitolo gli aggettivi “estuoso”, “gaudioso”, “malioso”, “nauseoso” e “oblioso”) che troviamo nei seguenti brani: “Poi, dopo uno sguardo timorato e quasi peritoso sui genitori, doverosamente aggiunse: «E comportati virilmente» (p. 284) documentato da G. Boccaccio (G. Morelli, cfr. TB e LIZ), ad A. Manzoni, *Fermo e Lucia* (“sposa peritosa”), R. Bacchelli, G. Piovene, G. Verga, *Tutte le novelle*, “si mise a guardare peritosa”, C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, G. D'Annunzio prosatore, A. Fogazzaro e C. Alvaro “voce peritosa”, T. Landolfi “sentimento peritoso” (cfr. GDLI). L'aggettivo è usato in una dittologia tipica morantiana con la congiunzione “quasi”.

<sup>31</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

“Da certe allusioni pettegole della nostra servitù o dei curiosi, mi stornavo con una disattenzione istintiva, quasi aristocratica, e spesso incupita da un’aria truce di minaccia” (p. 4)

“Necessariamente, essa evitava con diplomazia qualsiasi discussione in proposito, stornandosi, all’occasione, dall’argomento, come da una pietanza poco indigesta per il suo stomaco” (p. 36)

“Io ne stornavo i sensi, come davanti a un lenzuolo che si ha orrore di sollevare, perché copre un cadavere” (p. 64)

“E allora io, stretto da un pudore selvatico, stornai le pupille da lei, volgendole in alto, verso il soffitto” (p. 83)<sup>32</sup>

Termine obsoleto e di basso (cfr. GDIU), è documentato, nell’accezione di “volgere in altra direzione lo sguardo” (come nel brano di p. 83) da G. Gozzi (da G. Cavalcanti, cfr. TB; da S. Caterina da Siena, cfr. LIZ) ad A. Moravia, T. Landolfi; nell’accezione di “deviare o lasciar cadere il discorso; eludere una domanda o un’inchiesta, o un argomento; allontanare da altri o da sé un sospetto” (come nei brani alle pp. 4, 36 e 64) da A. Manzoni, PS, a L. Settembrini (I. Nievo; F. De Roberto; G. Verga; E. De Amicis; I. Svevo, cfr. LIZ), L. Pirandello, C.E. Gadda, *Luigi di Francia* (cfr. GDLI).

**vellicare** “solleticare, stimolare”

“E nell’incontro con il mio sguardo interrogativo, fu assalita da una commozione distorta, come la vellicassero delle dita atroci” (p. 231)

Voce documentata dal XVII sec., in F. Pona (A.M. Salvini, cfr. TB e F. Redi, cfr. DELI) a G. Pascoli (L. Pirandello, G. D’Annunzio prosatore, cfr. LIZ), poi in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*. Nel brano di A. il verbo è componente di una similitudine, caratteristica dell’ultimo romanzo, espressionista e orrorifica (cfr. capitolo VIII).

Per quanto riguarda il ricco ambito aggettivale, fra i sinonimi alti, poetici, propri della tradizione letteraria, per voci comuni abbiamo:

---

<sup>32</sup> Oltre agli esempi citati troviamo: “Già fino dall’estate, veramente, io m’ero accorto che mia madre si stornava da ogni discorso su Manuel “ (p. 198); “Stornando la faccia da me, torse le pupille in un modo che pareva strabica” (p. 231); “ma lei, subito al primo scorgerlo, affrettava il passo e stornava il volto, per evitare il suo saluto” (p. 251) e “E così, io volevo lasciare indecifrate quel teorema delatorio, negandolo alla veglia e stornandolo dalla scuola dei vecchi, grandi e sapienti” (p. 290).

### **biancovestito** “vestito di bianco”

“Una volta, entrando in casa, ci scontrammo in lui che sortiva dall’ascensore, tutto biancovestito, rasato e lavato, nel suo solito profumo di essenza” (p. 251)

Termine proprio della tradizione letteraria, composto a base verbale<sup>33</sup>, documentato da Dante (cfr. TB e GDIU) a G. Carducci, M. Serao, G. D’Annunzio poeta, A. Palazzeschi, A. Baldini, C.E. Gadda, *I sogni e la folgore* (cfr. GDLI). Caricato qui di una forte connotazione ironica.

### **diuturno** “quotidiano”

“In aggiunta alla sua rendita personale [...] si adoperava, in qualità di consulente o segretaria, per certe pubblicazioni scolastiche; e tale attività diuturna, alternata con il suo grande affaccendarsi per la casa, la terrazza e i vestiti, oltre a consentirle una dignitosa indipendenza, bastava alle sue esigenze di utilità sociale e di integrità etica” (p. 33)

“Essa andava intanto prodigando fino allo sperpero tutti i suoi mezzi liquidi e bancari nelle sue diuturne oblazioni, di cui teneva nota dentro un albo rilegato in pergamena e oro” (p. 305)

Voce di basso uso (cfr. GDIU), documentata da G. Marino (da F. Colonna a I. Nievo, cfr. LIZ) a F.D. Guerrazzi; G. Faldella; R. Serra (cfr. GDLI). E’ interessante notare, anche se probabilmente non attribuibile ad una particolare volontà autoriale, che l’aggettivo qualifica l’attività di madre e figlia (ossia della zia Monda nel primo brano, p. 33, e della nonna paterna del protagonista nel secondo brano, p. 305).

### **ignudo** “nudo”

“La Signora ebbe un mezzo sorriso di accomodamento ironico; e con un gesto apatico, ma piuttosto di spregio che di compiacimento [...] allargando le gambe si sollevò la corta sottoveste sul pube ignudo” (p. 84)

---

<sup>33</sup> Cfr. capitolo V. Si ricordano inoltre le voci composte letterarie **roseodorato** “di colore rosa con sfumature dorate” (“Al di sopra della città, alla mia destra, ho scorto la mole roseodorata di una grande nave, in movimento fra le creste delle nubi” p. 125), registrato nella variante “roseo-dorato” in L. Pirandello (cfr. LIZ), segnalato fra le voci letterarie da P.V. Mengaldo SpAL, p. 30. **Neroricciuto** “dai capelli neri e ricci” (“Neroricciuto in capo. E cuponero nei sopraccigli” p. 288), di cui non troviamo esemplificazione (se escludiamo le seguenti occorrenze, registrate nel GDLI, “nero e ricciuto” in F. Berni, “ricciuto e ner” in M. Boiardo; “ricciuto e nero” in M. Pratesi; o nella LIZ “nero e ricciuto” in L. Pirandello”, e le voci formalmente simili quali “nerobarbuto” in F. Martini o il più moderno “nerobandato” di C.E. Gadda in *Eros e Priapo*, cfr. GDLI). **Cuponero** “di colore nero scuro” (cfr. brano di p. 288 ad esemplificazione della voce “neroricciuto”), registrato nella variante “nerocupo” in un verso di E. Montale (cfr. GDLI). Troviamo composti simili nei romanzi precedenti, come per esempio “nerolucente” ne LS (cfr. P.V. Mengaldo, SpAL, p. 28. Le ultime due voci [“neroricciuto” e “cuponero”] che compaiono in successione riprendono uno dei leit-motiv, costante nella produzione della scrittrice, che potremmo definire della nerezza-bruttezza in opposizione alla biondezza-bellezza (cfr. in A. la coppia oppositiva Emanuele/Eugenio; ma già in M&S Francesco/Edoardo e ne LIdA Arturo/Wilhelm.

“E dalla vestaglia le si affacciavano solo i piccoli piedi ignudi (lei d’istinto si liberava dalle pantofole)” (p.196)

Voce sentita come letteraria fuori di Toscana (cfr. TB che sottolinea l’uso toscano; cfr. DELI che sottolinea la preferenza della voce da parte delle Tre Corone, e evidenzia che il termine è un tipico toscanismo, cfr. AIS IV 670, che suona popolare nei confronti di “nudo”, cfr. *Medium Aevum Romanicum* 293), documentata a partire dal XIII sec., in Compagnetto da Prato, poi in A. Manzoni dei PS, G. Carducci, G. D’Annunzio, U. Saba, R. Bacchelli (cfr. GDLI); nell’accezione di “nuda parte del corpo” da F. Petrarca a G. Pascoli, (N. Tommaseo in versi “ignudo seno”, I. Nievo “ignudo piede”, G. Verga “ignudo braccio”, “ignudi seni”, A. Fogazzaro “ignudo braccio”, “ignudi seni”, E. De Marchi, V. Imbriani, cfr. LIZ) G. D’Annunzio in versi e in prosa, S. Quasimodo (cfr. GDLI); nell’accezione di “scalzo il piede” dal XVI sec., in A. Firenzuola, poi in G. Leopardi, G. Pascoli, E. Vittorini (cfr. GDLI), già presente nella produzione della Morante<sup>34</sup>. Per il brano di p. 84, si rimanda alle voci “desiato” o “plorante” del presente capitolo.

### **maritale** “del matrimonio”

“Del resto, prima ancora di baciarti, lui t’aveva già fatto la sua proposta maritale!” (p. 104)

Voce letteraria (cfr. GDIU “marital debito”) documentata a partire da F. Petrarca (cfr. TB e DELI), poi in N. Tommaseo, I. Nievo (F. De Roberto; C. Dossi; G. Carducci; G. Faldella; M. Serao; L. Pirandello; G. D’Annunzio poeta e prosatore, cfr. LIZ), A. Bonsanti (cfr. GDLI).

### **risibile** “ridicolo”

“Ma adesso avverto appena uno stupore incredulo, futile e risibile quanto un solletico” (p. 15)

Voce documentata a partire dalla L. Da Vinci (cfr. DELI), poi in G. Leopardi in versi, N. Tommaseo, G. Carducci delle lettere, G. Papini, M. Moretti, R. Bacchelli, G. Stuparich, E. Montale, B. Fenoglio (cfr. GDLI). “Risibile” è qui costituente di una triade aggettivale, in

---

<sup>34</sup> A partire da M&S a p. 106 “piedini ignudi”.

coordinazione con “futile” (termine tipicamente morantiano<sup>35</sup>), strumentale alla definizione semanticamente ricca e sfumata del sostantivo “stupore”<sup>36</sup>, amplificato ulteriormente dalla similitudine in clausola.

**scorante** “avvilente, scoraggiante”

“La mia attesa, invero, fu breve, ma per me penosa e scorante” (p. 321)

Il participio presente in funzione aggettivale è definito voce letteraria (cfr. Mengaldo<sup>37</sup>) documentata in M. Serao (cfr. TB che riporta il verbo “scorare” dal Novellino e P. Segneri), T. Landolfi e A. Moravia, nella variante “scuorante” (cfr. GDLI).

**snudato**<sup>38</sup> “denudato”

“Di fra le palpebre socchiuse del me stesso di allora io rivedo la mammella di lei, snudata e bianca, con le sue venine azzurre e intorno al capezzolo un piccolo alone di colore arancio-rosa” (p. 11)

---

<sup>35</sup> Per il termine “futile” si rimanda al saggio di B. Cordati, *“Menzogna e sortilegio”*. *Lo spazio della metamorfosi*, op. cit., pp. 82-83. Scrive la critica a proposito della voce in M&S: “«futile» è ciò che trova la sua spiegazione in un luogo che gli altri non conoscono, fuori dallo spazio e dal tempo; è ciò che non cerca giustificazione, che è ilare, distratto e superbo della propria nobile irresponsabilità; è l’aggettivo che connota insieme i gatti e la scrittura”, in A. invece “«futile» [è] usato nel senso di «irrelevante» e si prova l’impressione di una luce che si spegne”, anche se, sempre nell’ultimo romanzo, la scrittrice sembra alludere al termine nel significato primo con perifrasi quali: “una urgenza esilarata e chiassosa” [p. 66] o “svagava le pupille dietro a qualsiasi minuzia [...] e procedeva a un passo negligente, quasi ozioso” [p. 74]. Cfr. G. Rosa, *“Aracoeli”*: *i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 259 e p. 353 nota 6. Oltre ai brani allusi dalla Cordati e citati dalla Rosa dove l’aggettivo è utilizzato nell’accezione di “irrelevante” [p. 8 “Capitava pure che quei sopori mi portassero dei sogni, o meglio deliri passeggeri, futili e tetri” e pp. 298-299: “Allora mi rigirai di lato verso il letto, donde proveniva una sorta di protestazione sincopata quasi futile nella sua insistenza, e non più grossa della voce di un passero [...] e poi subito se ne tornò al suo solito, futile e continuo lamento, che a noi si traduceva nella forma di un rifiuto spietato”] troviamo i seguenti esempi in cui “futile” sembra ancora conservare ambigualmente il significato primo: “Era sollecita come un atto di guarigione, quella sua carezza; ma pure futile come uno scherzo: tanto che ne ridevamo insieme”, p. 45; “Se ripenso a quella nostra «marcia fatale», per poco non sorrido della nostra doppia, gemella futilità” p. 269; occorrenze dell’aggettivo e del sostantivo derivato in accezione di “irrelevante”: “Fin qui, forse, il nostro incontro inatteso doveva essere stato, per lui, non più che uno spunto futile e trascurabile di spasso”, p. 150; “Contro le proprie norme d’etichetta, la zia si alzava da tavola ogni momento, avanti e indietro dalla cucina, e chiacchierava a vanvera di futilità inascoltate”, p. 265; “La voce, strappata [M&S, “voce strappata” p. 663], mista di risa cortissime, somiglia a un rantolo futile di animale”, p. 307; ed altre: “Anche la mia folle aspettazione di pocanzi è stata inghiottita immediatamente dalla stessa noia, iscrivendosi nei referti della mia futilità, insieme ai cavalli bianchi e alle *fortune*”, p. 127; “Ma il futile miracolo tardava, e non si è mai compiuto”, p. 203; “Tu eri, alla mia futile credulità, davvero quella strega vecchia, il mio COCO, il mio scandalo”, p. 303. Cfr. capitolo VI, alla citazione dei versi di Arthur Rimbaud, nota 31.

<sup>36</sup> Il sostantivo “stupore” è dalla scrittrice sempre circondato da una ricca aggettivazione, secondo la caratteristica tendenza morantiana alla personificazione delle passioni: “Gli occhi grandi, di un turchino violaceo che sembrava un poco bagnato di latte, guardavano tutti quanti con uno stupore fiducioso e ingenuo”, p. 218; “mentre i suoi occhi si tenevano fissi alla facciata della chiesa in uno stupore torbido, avverso e quasi vendicativo”, p. 269; “E la vidi che s’era messa a fissare lo specchio con uno stupore inerme e chiaroveggente”, p. 316. Cfr. capitolo VII, *Aggettivazione e stilistica*.

<sup>37</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>38</sup> Cfr. capitolo V, alla voce “snudare”.

Voce documentata da M. Boiardo, *Il canzoniere*: “[...] e sono snudate infino alle mammelle” (N. Forteguerra, cfr. TB), a G. Marino, *Opere scelte*: “[...] tutte snudate la sinistra poppa”, C. Dossi, R. Longhi (cfr. GDLI).

### **sonnambulico** “ipnotico”

“Di regola, il Siciliano chiacchierava e io lo stavo a sentire, in un silenzio ora irrequieto e ora sonnambulico” (p. 79)

La voce è documentata in accezione estesa da B. Croce a C. Linati, F. Jovine, T. Landolfi e A. Arbasino (cfr. GDLI).

### **sùbito**<sup>39</sup> “che si manifesta improvvisamente, repentino”

“Quindi, in un sùbito oblio di me, s’è staccato dal mio tavolino, per raggiungere prestamente il gruppetto delle ragazze” (p. 62)<sup>40</sup>

L’aggettivo letterario (cfr. Mengaldo<sup>41</sup>) è registrato a partire da B. Giamboni (cfr. TB), poi in A. Manzoni poeta (cfr. TB), G. Pascoli, G. D’Annunzio delle Tragedie, E. Montale, L. Pirandello, G. Manganeli, A. Moravia (cfr. GDLI).

Troviamo poi un binomio ormai consacrato e cristallizzato della tradizione letteraria, come:

### **forièro di pianto** “che precede, che annunzia il pianto”

“Questa non fu, come l’altra, foriera di pianto; ma certi individui sono più inclini a piangere d’amore, che di morte” (p. 328)

Voce registrata a partire dal XVII sec., in G.F. Loredano (A.M. Salvini, G. Barrufaldi, G. Giusti, cfr. TB) (G.B. Marino, P. Metastasio, cfr. LIZ), poi in A. Manzoni in versi (V. Imbriani, G. D’Annunzio prosatore, cfr. LIZ), A. Savinio, I. Calvino (cfr. GDLI).

Tra i termini aggettivali letterari o desueti propri dell’idioletto morantiano abbiamo:

---

<sup>39</sup> Cfr. nel presente capitolo l’avverbio “subitaneamente”.

<sup>40</sup> Oltre all’esempio citato troviamo inoltre: “E io, vedendola confrontare, dal foglietto, le targhe successive delle vie, mi persuasi – in un sùbito fervore di sapienza divinatoria – che andava seguendo un qualche tracciato della donna-cammello” (p. 256) “Fra loro, io mi sentivo un inferiore e un escluso; e spesso, durante la lezione, temevo di vedere l’uscio dell’aula spalancarsi brutalmente alla sùbita apparizione di quella orrenda Aracoeli” (p. 301).

<sup>41</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

### **falòtico** “stravagante, bizzarro, raro”

“Eppure, lo sfascio del mio sistema nervoso è tale, che nell’atto di porgere il mio passaporto allo sportello d’uscita, mi fulmina il sospetto falotico di venire bloccato qua in partenza come individuo politicamente indiziato” (p. 19)

“E in questa anarchia<sup>42</sup> falotica, di là dalle croci dei giorni, c’è lei che mi aspetta, coi suoi primi baci” (p. 51) “E anche questo viaggio assurdo in Andalusia – al pari dello specchio falotico, ora dileguato nella sua ghirlanda barocca – non è forse altro che un fantasma onirico della mia accidia” (p. 63)

“Ma poco importa quello che potei vedere in realtà, se il mio senso era intriso degli amati succhi materni, allucinati quanto l’erba magica: per cui tutte le parvenze attuali di là da quel cancello mi si assunsero con violenza a un regno d’altra natura, di materia lievitante e falotica” (p. 277)<sup>43</sup>

Voce letteraria (cfr. Mengaldo<sup>44</sup>) di basso uso (cfr. GDIU) documentata, come attributo ad oggetti, fatti, circostanze dal Novecento in C. Linati, E. Cecchi, C. Alvaro, E. Montale e A. Moravia (cfr. GDLI). Termine proprio dell’idioletto morantiano<sup>45</sup>.

### **foràstico** “scarsamente socievole,selvatico”

“All’inizio, tuttavia, rimanevo dubbioso sull’itinerario: dove potrebbe andare, infatti, un tipo come me, forastico e misantropo, e senza nessuna curiosità del mondo” (p. 8)

“Procedeva con una certa foga del passo; e teneva gli occhi abbassati, non per modestia, ma per la sua non vinta timidezza forastica, che poteva sembrare anche superbia” (p. 173)

“La teneva, però, sempre a distanza, schivandola addirittura da una stanza all’altra con le stesse manovre di una gatta forastica”(p. 180)

“Costoro furono, mi sembra, gli antesignani di quel generico disagio (da parte mia, timido e forastico\_– e ostile da parte altrui) che poi doveva condannarmi, nel futuro, alla pena dell’isolamento” (p. 195)<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Nel testo troviamo inoltre due altre occorrenze del sostantivo “anarchia”, a p. 109 (“Rannicchiati nel buio sotto le lenzuola, infine si è latitanti, in una anarchia senza forme, né anamnesi, né identità”) e a p. 187 (“Ma da questa sorta di anarchia passiva non risentiva, chiaramente, nessun tedio: portata, come una barchetta, da onde variegata, che la svagavano, giorno e notte, con la loro sorpresa radiososa”); in entrambi i brani, così come nell’esempio di p. 51, il termine ha valore positivo e richiama l’assenza di limiti temporali, spaziali e fisici. Per l’ultimo brano esemplificato, si rimanda alle parole di C. D’Angeli nel saggio *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia, Leggere Elsa Morante. “Aracoeli”, “La Storia” e “Il mondo salvato dai ragazzini”*, op. cit., p. 97, in merito alla riflessione weiliana “[s]ul tempo in quanto convenzione irreal e tuttavia coattiva [...] e per estensione in tutti i casi in cui la materialità grava sugli uomini con tutta la sua *pesanteur*”.

<sup>43</sup> Oltre agli esempi citati abbiamo la seguente occorrenza: “Se mai, fra le mie più segrete velleità primordiali, era già esistito un modello mio falotico di destriero scalpitante o magari di stallone, i miei Nonni, sotto la loro tutela, me ne disarcionarono senza speranza” (p. 306).

<sup>44</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>45</sup> Scrive P.V. Mengaldo: “Ma anche nella *Storia* emergono [...] voci tipiche della scrittrice che direi di letterarietà interiorizzata, come *falotico, forastico, bramare, frinìo*”, SpAL, pp. 25-26.

<sup>46</sup> Oltre agli esempi citati, troviamo le seguenti occorrenze: “mi domandò, con una voce piccola e forastica, tintinnante come un vetro frantumato “ (p. 268); “E accennava, intanto, nella mia direzione, un sorriso forastico e inquieto, che pareva mosso da un indizio confuso, più che da una percezione reale” (p. 322) e “Ma, entrato, una timidezza forastica mi vietò di sedermi” (p. 326).

Voce antica e regionale<sup>47</sup>, termine propriamente morantiano<sup>48</sup>, documentato a partire da P. Segneri (cfr. TB) poi in V. Cardarelli, A. Baldini, F. Jovine (riferito ai capelli), (L. Pirandello dove l'aggettivo è usato nella similitudine uomo-animale, ne *In silenzio- L'altro figlio* “un pajo d'occhi verdognoli, da bestiola forastica”, ne *La vita nuda* “gli occhi d'animale forastico” e ne *La giara* “Come un animale forastico”, cfr. LIZ), G. D'Annunzio in prosa e B. Tecchi (riferito ad animali) (cfr. GDLI).

Vi sono inoltre aggettivi attinti dal campo semantico mistico-religioso<sup>49</sup>:

**beatifico** “che rende beato”

“Più volte, in passato, io l'avevo veduta partire, verso qualche suo raduno mondano, in tenuta da «pomeriggio elegante»; ma non le avevo mai visto una tale, beatifica aspettazione, quasi venisse assunta nel cielo delle Grazie, incoronata del suo cappello nuovo” (p. 315)

Voce, di basso uso (cfr. GDIU), costituente della locuzione “visione beatifica” “la contemplazione di Dio in paradiso per rapimento mistico”, è documentata a partire dal XIV-XV sec., in F. Buti (cfr. TB e DELI) a (A. Fogazzaro e L. Capuana, cfr. LIZ) G. D'Annunzio in prosa (cfr. GDLI). L'aggettivo connotato che qualifica un sostantivo letterario (cfr. “aspettazione”) introduce semanticamente la similitudine trasfigurante.

---

<sup>47</sup> Il *Dizionario dialettale napoletano* di Antonio Altamura, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1956, riporta il termine *förèsto/-èstëco* dal significato di “selvatico, poco socievole”.

<sup>48</sup> A partire da M&S, alle pp. 237 (in riferimento a Francesco), 531 (in riferimento a gatti); poi ne LIIdA, p. 134: “Mi rispondeva in una maniera rapida e forastica” (cfr. GDLI); ne IMSR p.45 : “Sperduta, forastica, Antigone si accosta alla panca” (cfr. GDLI). Scrive P.V. Mengaldo a proposito della lingua de LIIdA: “Ma La Morante è la Morante: quindi vengono ancora a galla i suoi attributi idiosincratici, fascinosamente polisemici, come *amaro*, *barbaro*, *forastico*”, SpAL, p. 25.

<sup>49</sup> Cfr. capitolo VIII.

**gaudióso**<sup>50</sup> “pieno di gioia, di letizia; gioioso”

“Avvezzo a una fusione incantevole, creduta eterna, e certo di un ringraziamento gaudioso per la propria ingenua offerta, il principiante impallidirà stupefatto all’incontro con l’estraneità e l’indifferenza terrestre” (p. 108)

“La loro fisionomia straordinaria agiva, su di me, con una astrusa doppiezza: come (a detta dei testi domenicali) certe visioni gaudiose che, estasiando, producono delle stimmate” (p. 111)

“A guardare i miei occhi, poi, s’insuperbiva, come a un segnale gaudioso del suo grande sposalizio esotico” (p. 121)

“Le proposte gaudiose, dopo lo sgarro, empiono di paura” (p. 227)

La voce, costituente della locuzione “misteri gaudiosi” “i primi cinque del Rosario, in cui si considerano le gioie della Madonna”<sup>51</sup>, è documentata a partire da Guittone d’Arezzo (cfr. DELI; cfr. TB da Frate Giordano) poi in (A. Fogazzaro; G. Faldella, cfr. LIZ) G. D’Annunzio in prosa e delle tragedie; G. Gozzano; S. Corazzini; E. Vittorini (cfr. GDLI)<sup>52</sup>. Per il brano di p. 111 si rimanda al capitolo VIII.

**supèrno**<sup>53</sup> “superiore; celeste, divino”

“Ma è certo che la sua considerazione spettava tutta ai Signori *nati*, ossia legittimi [...] mentre i poveri, a suoi giudizio, erano marcati da una sorta di maledizione superna che li voleva tutti ignoranti, sporchi e disgraziati” (p. 35)

“In questo intervallo, i miei sensi furono inghiottiti non so dove; e con essi Manuel e i suoi Valalla superni, e Aracoeli e Balletto e il loro nido sotterraneo” (p. 161)

“Disperatamente bramava d’essere lui pure una simile creatura: finché un qualche potere superno lo esaudì” (p. 215)

Latinismo documentato a partire da Dante; in Iacopone da Todi nell’accezione di “divino” (cfr. DELI), poi in (A. Manzoni in versi “divino”, G. Leopardi in versi “divino”, G. Verdi “divino”, G. Pascoli “superiore”, G. Gozzano, cfr. LIZ) G. D’Annunzio delle tragedie (cfr. GDLI) e in prosa “divino” e “superiore”(cfr. LIZ).

Ed aggettivi culti, della tradizione letteraria o desueti per una definizione semantica più precisa e stratificata:

---

<sup>50</sup> Cfr. nel presente capitolo nota 30.

<sup>51</sup> Cfr. nel capitolo VIII, la locuzione “Misteri «dolorosi e gaudiosi»”.

<sup>52</sup> Aggettivo già presente in M&S alle pp. 154 “lagrime gaudiose”, p. 572 “quiete gaudiosa”, p. 582 “patimenti gaudiosi”, oltre che nome proprio di un personaggio secondario del romanzo, Gaudiosa (pp. 469-470).

<sup>53</sup> Cfr. capitolo VII, aggettivazione iperbolica.

**lillipuziano** “piccolissimo, minuscolo”

“Scarpe lillipuziane di lana e maglia dorata, chiuse da una perfetta Rosellina doppia di velluto vermiglio” (p. 190)<sup>54</sup>

Voce (dall’inglese “Lilliputian”, da “Lilliput” “paese dagli uomini piccolissimi” ne *I viaggi di Gulliver* di J. Swift)<sup>55</sup> registrata da A. Fucinato, poi in C.E. Gadda, *I sogni e la folgore*, E. Montale (cfr. GDLI).

**dolcigno** “alquanto dolce, tendente al dolce”

“Il suo latte ha un sapore dolcigno, tiepido, come quello del cocco tropicale appena staccato dalla palma” (p. 12)

Voce di basso uso (cfr. GDIU) documentata dal XIV-XV sec. in F. Soderini, a G. D’Annunzio in prosa, C. Sbarbaro in prosa (cfr. GDLI).

**estuóso**<sup>56</sup> “ardente, fervente, ribollente”

“All’odore, e alle forme vegetali a malapena intraviste, mi pare d’essere sceso in un estuoso giardino<sup>57</sup> tropicale” (p. 45)

Voce letteraria (documentata in unione a “odore” in V. Cardarelli e C. Pavese in prosa, cfr. GDLI; in unione a “sole” in G. Carducci e G. D’Annunzio in versi, cfr. LIZ), è registrata a partire dalla metà del XVIII sec., in L. Mascheroni a G. D’Annunzio<sup>58</sup> in versi e in prosa (cfr.

---

<sup>54</sup> Ricordiamo che la scrittrice già nella produzione narrativa precedente, come ad esempio nel racconto *La nonna* o ne *LIdA*, descrive la preparazione del corredo del nascituro da parte della madre con particolari accenti trasfiguranti. Si leggano rispettivamente dal racconto citato, ne *Lo scialle andaluso*, op. cit., p. 35, e da *LIdA*, pp. 181-182, i seguenti brani: “e nell’attesa inutile, sentendo le sue viscere disecarsi in quella disperata brama [il desiderio dei figli], ella [Elena] aveva cucito un sontuoso corredo, e ricamato i bavagli e i corpetti provando la stessa gioia puerile e mistica delle suore quando nei conventi cuciono le pianete”; “Durante molti mesi, ella aveva messo da parte tutte le piccole somme datele occasionalmente da mio padre, e s’era industriata a rimediare ritagli di stoffa nelle bottegucce di Procida, per apprestare questo corredo al mio fratellastro [...] e la fattura di un corredo come questo assumeva, ai suoi occhi, l’importanza di una cerimonia principesca, solenne [...] Le gatte, le uccelle, le belve, anche loro, venuta la stagione della famiglia, come creature preoccupate e ispirate si affaccendano a preparare il nido, senza pensare a chi glielo comanda”. Si confronti con A., p. 190: “Sul piccolo telaio da ricamo, presso la finestra, si celebravano minuscole genesi quotidiane di faune e flore infantili, che facevano ridere di contentezza e divertimento la creatrice stessa”.

<sup>55</sup> Troviamo inoltre in A., a p. 171: “Solo a un nostro risveglio definitivo scopriremmo, forse - come Gulliver a Lilliput - i fili che annodano i nostri corpi impaniati”, cfr. capitolo VIII.

<sup>56</sup> Cfr. nota 30.

<sup>57</sup> Parola tematica nell’ultima opera della Morante, si rimanda a p. 111: “Nella mia fanciullezza si contano due giardini scandalosi [di Totetaco e della *Quinta*] -in diverso modo -e proibiti”.

<sup>58</sup> Per D’Annunzio e Cardarelli si rimanda inoltre a V. Coletti, *Storia dell’italiano letterario*, op. cit., rispettivamente a p. 401 e a p. 427.

GDLI; cfr. LIZ che riporta numerose occorrenze del termine in riferimento a “sangue”, “cielo” e “alito”). Nel testo della Morante l’aggettivo è elemento costituente di una suggestiva iunctura a occhiale (cfr. capitolo VII, paragrafo sull’aggettivazione a occhiale).

**malióso**<sup>59</sup> “che incanta”

“Io fui pronto a servirla, ammaliato dalla sua bruttezza meravigliosa, che irradiava su di me un potere d’incantesimo, tanto più malioso perché mi sapeva di paura<sup>60</sup>” (p. 253)

Voce antica e letteraria, obsoleta (cfr. GDIU), documentata da G. Boccaccio (in funzione di sostantivo; cfr. TB; cfr. DELI che sottolinea “*Malia, malioso, ammaliare* negli ultimi decenni sono stati riferiti sempre più spesso al dolce incantamento esercitato dalla donna amata, e hanno perduto il significato grave di “stregheria” che anticamente avevano -“esser come malioso, condannato al fuoco”, Boccaccio-”: 1950, *Migl. App.*), poi in G. D’Annunzio in versi e in prosa, U. Saba, C. Govoni, C.E. Gadda, *Gli anni* e A. Graf (cfr. GDLI).

**nauseóso**<sup>61</sup> “disgustoso”

“Né mancò di offrirle súbito una delle proprie sigarette; e Aracoeli che in genere non amava il gusto del tabacco, dichiarandolo nauseoso [...] stavolta – certo per compiacenza – accettò” (p. 253)

Voce antica e letteraria, di basso uso (cfr. GDIU), documentata a partire dal XIII-XIV sec., in Fra Giordano (cfr. TB), poi in G. D’Annunzio delle tragedie e in prosa (in riferimento a sapore, odore e lezzo, cfr. LIZ), G.A. Borghese, E. Cecchi, C. Govoni (cfr. GDLI).

**ratto** “veloce, rapido”

“Il sorvegliante, figura gigantesca, ratta ed elastica, a motivo del suo naso grandissimo e ricurvo somigliava a un’aquila” (p. 88)

Voce letteraria (cfr. GDIU) documentata a partire da B. Latini, Dante (cfr. TB), poi in P. Jahier, G. Carducci riferito a sguardo (cfr. LIZ riferito a piede) (cfr. GDLI) (N. Tommaseo, G. Faldella, cfr. LIZ ). La descrizione sintetica ma pregnante del sorvegliante lo avvicina alla statura dei personaggi danteschi, nell’ottica infantile di Emanuele.

---

<sup>59</sup> Cfr. nota 30.

<sup>60</sup> Così come “bruttezza meravigliosa” anche l’accostamento di “malioso” e di “paura”, è frutto della morantiana “duplicità senza soluzione” [cfr. *Introduzione. La lingua*, p. 38, nota 261].

<sup>61</sup> Cfr. nota 30.

### **umbratile** “ombroso”

“Nei miei sensi e nel mio cervello, essi restavano una formazione umbratile, come il tema accennato di una canzone, di cui ci mancano le note e le parole” (p. 75)

“Ma adesso ero io che mi sottraevo ai suoi abbracci, impacciato o diffidente, rinchiudendomi come le foglie di una sensitiva alle sue voci amorose; o rispondendo ai suoi poveri sorrisetti con una serietà umbratile che li scansava “(p. 211)

Voce (“umbratile/ombratile”), di basso uso (cfr. GDIU) è registrata dal XIV sec., nell’Ottimo “umbratile magrezza” a P. Bembo “timore notturno e umbratile” (cfr. TB; G. Bruno “bellezza umbratile, fosca e corrente”, cfr. LIZ) poi in G. Pascoli (cfr. GDLI).

Fra le voci aggettivali fortemente evocative e trasfiguranti abbiamo:

### **chimèrico**<sup>62</sup> “fantastico, illusorio”

“Una cortina di fumo chimerico, opera di un qualche veto arcano, nascondeva al mio criterio certi campi astrusi” (p. 246)

Voce documentata a partire da Fra Giordano (cfr. TB) poi in A. Manzoni in prosa, G. Leopardi in prosa, G. D’Annunzio in prosa, D. Campana nei *Canti orfici e altri scritti* dove troviamo un’esatta corrispondenza, ma invertito è l’ordine dei costituenti: “chimerico fumo”, G. Boine (cfr. GDLI). Parola tematica della scrittrice a partire dal romanzo del’48<sup>63</sup>. In questo brano l’espressione “fumo chimerico” esplicita “l’ottica infantilmente miope” del protagonista che, come in tutte le opere morantiane secondo la “legge strutturale che governa tutti i romanzi”, informa l’ultimo terzo della narrazione<sup>64</sup>.

### **mirifico** “meraviglioso, mirabile”

“Questa visione mirifica dev’essere, in realtà, un fenomeno consueto per la normale popolazione matura, esperta di voli” (p. 21)

“E io mi son chiesto se non fosse per caso la proiezione onirica di qualche mia vecchia, mirifica lettura: il giardino di Armida? Gli orti delle Esperidi? O forse l’Alhambra?” (p. 111)

---

<sup>62</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “chimera”.

<sup>63</sup> In M&S alle pp. 97 “belve chimeriche”, 563 “volontà visionaria e chimerica”, 567 “affetti chimerici”, 689 “chimerici teatri”.

<sup>64</sup> G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta*, op. cit., pp. 311-312.

“E al frettoloso mio ritorno con le sigarette (perfino il loro scatolino mi parve mirifico: di latta, con arabeschi rosso e oro, e una scritta orientale) trovai la donna-cammello già in conversazione confidenziale, fitta e sommessa, con Aracoeli” (p. 253)

Voce letteraria (cfr. GDIU) documentata a partire da Iacopone da Todi a San Bernardino da Siena, poi in G. Pascoli, *Sul limitare* “visione mirifica”, G.P. Lucini, A. Soffici, R. Bacchelli (G. Faldella, G. D’Annunzio n versi, cfr. LIZ), M. Luzi, A. Moravia (cfr. GDLI). Anche questa voce, come prima l’aggettivo “chimerico”, è parola che risuona in tutta l’opera della scrittrice ed è strettamente connessa all’abnorme attività fantastica di tutti i protagonisti delle sue opere.

Ricordiamo infine l’uso di aggettivi propri lingua letteraria in funzione trasfigurante a contatto con contenuti bassi:

**desiato** “desiderato, vagheggiato”

“Da loro, non potevo aspettarmi amore, ne l’ultima, desiata piaga. La massima grazia che potevano, essi, concedermi, era di lasciarsi succhiare da me. A pagamento” (p. 97)<sup>65</sup>

Voce antica, letteraria e poetica (cfr. GDIU), documentata a partire dal XIII sec., in Iacopo d’Aquino, poi in G. Leopardi, (G. Verdi, cfr. LIZ), G. Carducci, (S. Corazzini, cfr. LIZ), I. Svevo (cfr., GDLI), G. D’Annunzio in versi (cfr. LIZ). L’aggettivo è riportato da P.V. Mengaldo che ne sottolinea l’uso particolare in riferimento ad “una scena cruda di amore omosessuale”<sup>66</sup>. Questo brano è di grande interesse in quanto esemplifica l’“atteggiamento stilistico cristiano” di cui parla Mengaldo<sup>67</sup>: così la “desiata piaga” è la morte, culmine dell’orgasmo, la “massima grazia” è la concessione del rapporto orale a pagamento, come sottolinea l’inciso, e i vari adolescenti amati sono prima trasfigurati in “statue regali”, poi in “santi” ed infine nella madre che allatta.

**plorante** “gemente”

“Udii che in una sorta di brontolio minaccioso e incalzante, lui le insinuava parole oscene [...] però lei non ne pareva insultata, anzi piuttosto cullata, poiché gli rispondeva con certe sue piccole voci di delizia, ploranti e ingorde, come un infante” (p. 69)<sup>68</sup>

“Anche questa voce laida e plorante di femmina rimane registrata nel mio corpo, e lo affolla tuttora, ma con un’altra voce mia di me stesso, alla quale non sarà mai data risposta, nemmeno dall’inferno” (p. 239)

---

<sup>65</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “infante”.

<sup>66</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “infante”.

“Alle sue mosse sconce, la corta vesticciola le risaliva lungo le cosce grasse e senili, fin quasi all’inguine, del quale io fuggivo la vista; mentre la sua bocca smaniava in un richiamo untuoso e plorante, di una intimità repulsiva ai miei sensi” (p. 301)

Latinismo (cfr. TB che registra il verbo “plorare” da Dante a A. Manzoni), documentato, nell’accezione morantiana, in M. Serao (cfr. LIZ), G. Boine, U. Saba in riferimento ad uccello (cfr. GDLI). Il Mengaldo<sup>69</sup> riporta la voce nel registro alto, letterario e sottolinea l’uso connotato che la scrittrice fa del termine in riferimento ad una prostituta.

Tra i sostantivi letterari, sinonimi alti per voci comuni, abbiamo:

### **ambàscia** “angoscia, affanno”

“Si tratta, per lo più, di aspiranti autori, in gran parte anziani – i quali, col loro aspetto allupato e quasi torvo, aumentano il gelo naturale dell’ambiente e mi precipitano subito in una ambascia confusa” (p. 7)

“E, vincolato dall’impegno d’onore, io scacciavo ogni possibile ambascia, per confinarla negli immondezze della viltà” (p. 153)

“Sbadigliava, con un lungo suono d’ambascia o ripugnanza, e non guardava dalla nostra parte” (p. 162)

“«Che roba è questa?» domandò a Daniele, con un piccolo lamento stomacato, di bizzarra ambascia” (p. 258)

Voce documentata da Dante a A. Manzoni in versi e nei PS del 1827 (nella quarantana “angoscia”), G. Leopardi in versi, I. Nievo (G. Verdi, F. De Roberto, cfr. LIZ), E. De Marchi, (G. Gozzano; G. D’Annunzio in versi e in prosa, cfr. LIZ), L. Pirandello, C. Alvaro (cfr. GDLI)<sup>70</sup>.

### **aspettazione**<sup>71</sup> “attesa”

“E senza dubbio era nell’aspettazione di Lui che essa si serbava sempre pronta, con le sue stanze lustrate a nuovo, perfette e senza una macchia” (p. 34)

“In quel momento, dal fondo della spiaggia s’avanzò un vivace, crudo strepito di voci, per cui io rapido levai la testa, in un moto di allarme o di malcerta aspettazione” (p. 66)

“All’inizio, io ero sulla scena: personaggio impreciso e senza faccia, rannicchiato in una aspettazione che si prolungava ad arte, per fomentare la promessa dello spasimo” (p. 74)

---

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> In M&S troviamo, fra le altre le seguenti occorrenze: “supplicandolo, in tono di prepotente ambascia” p. 175 e “e con voce acuta, scossa da un’isterica ambascia, esclamò”, p. 586.

<sup>71</sup> Nel presente capitolo troviamo altri due deverbali in *-zione*: “protestazione” e “visitazione”. Cfr. capitolo V.

“Così, dentro di te incominciò l’aspettazione inconsapevole del seme” (p. 103)<sup>72</sup>

Voce, di basso uso (cfr. GDIU), documentata a partire da D. Cavalca (cfr. TB), poi in A. Manzoni, PS del 1827 (sostituito nella quarantana da “aspettativa”), G. Leopardi nelle lettere, C. Cattaneo, G. Rajberti, I. Nievo, G. Giocosa (G. Faldella, M. Serao, L. Pirandello, cfr. LIZ), G. D’Annunzio in prosa e nelle tragedie, A. Panzini in prosa, A. Beltramelli, G. Papini, A. Palazzeschi, V. Pratolini (cfr. GDLI). Il termine compare già in M&S<sup>73</sup>. Per l’ultimo brano esemplificato (p. 103) si rimanda alla nota 87.

### **cagnòlo**<sup>74</sup> “cagnolino”

“Sbigottito, io m’impuntai coi piedi su quel selciato nauseabondo, conforme all’istinto dei cagnòli recalcitranti” (pp. 175-176)

Vezzeggiativo (“cagnolo/cagnuolo”) registrato da G. Villani (cfr. TB) a I. Nievo, U. Ojetti, L. Settembrini “seguitavano come dei cagnuoli”, G. Carducci in prosa “gli impettimenti del cagnolo”, G. Verga “come un guaiolare di cagnuolo” (G. D’Annunzio in versi e L. Pirandello, cfr. LIZ), E. Montale (cfr. GDLI). Già in M&S<sup>75</sup>.

### **costumanza** “consuetudine, abitudine, comportamento”

“Se a me (viziato dalle mie costumanze precedenti) capitava talvolta di scatenarmi giocando con Aracoeli [...] si presentava [...] una cameriera assai compita, con la preghiera di fare pianino” (p. 30)

“e adesso mi avvidi che sbandava un poco sulle gambe, come chi avesse bevuto (però anche questa, al caso, sarebbe una costumanza guerriera, che non lo sminuiva nel mio concetto)” (p. 151)

“Attualmente, per lei, *maturità* significava: perizia e costumanze da signora, degna del rango di mio padre” (p. 179)

“Mio padre è senza giacca, la camicia tutta sbottonata sul petto: e questo è già indizio di eversione in lui, che neppure in casa non si fa mai vedere se non vestito al completo (una costumanza che nell’apprezzamento della zia Monda è «il primo segno della vera educazione» «anche per il rispetto della servitù»)” (p. 240)

---

<sup>72</sup> Oltre agli esempi citati troviamo: “Anche la mia folle aspettazione di pocanzi è stata inghiottita immediatamente dalla stessa noia, iscrivendosi nei referti della mia futilità” (p. 127); “E piuttosto fiera, ma guardinga, s’arrestava a tre passi da lui, nell’ansiosa aspettazione del suo giudizio” (pp. 182-183); “così che nella mia mente futile via via riprese spazio una impaziente aspettazione delle cartoline andaluse di M. M. M” (p. 230) e “ma non le avevo mai visto una tale, beatifica aspettazione, quasi venisse assunta nel cielo delle Grazie, incoronata del suo cappello nuovo” (p. 315).

<sup>73</sup> Sostantivo già presente in M&S a p. 547.

<sup>74</sup> Cfr. nel presente capitolo nota 3 e nel capitolo VIII il paragrafo che analizza i paragoni uomo-animale.

<sup>75</sup> Alle seguenti pp. 13, 443 e 612 in similitudine (sempre in riferimento ad Elisa).

Voce antica e letteraria (cfr. GDIU) registrata a partire da B. Latini (cfr. DELI), poi in I. Nievo “Ella voleva [...] prendere le costumanze d’una buona e diligente massai” (A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, G. Leopardi nelle lettere, L. Capuana, D’Annunzio delle tragedie, cfr. LIZ), A. Panzini in prosa (cfr. GDLI)<sup>76</sup>.

### **infante** “neonato”

“Così, ho creduto di capire perché adesso, mentre mi avvicino alla vecchiaia, lei si ostina a riapparirmi nell’atto di tenere me infante fra le braccia: allo stesso modo, fra le sue braccia, essa vuole riportarmi finalmente al suo proprio nido, come l’aria porta il seme che vuole interrarsi” (p.13)

“Il suo cranio è di una perfetta rotondità, come quello degli infanti, e così pure la sua faccia, che difatti serba un’espressione infantile” (p. 58)

“rispondeva con certe sue piccole voci di delizia, ploranti e ingorde, come un infante” (p. 69)

“Io lo avevo già notato, infatti, appena dopo l’arrivo, specialmente per la sua poca statura, e per le sue gambette storte come quelle degli infanti” (p. 89)

“E la mia pupilla al berli, si velava, nello sguardo adorante e assonnato che ha l’infante allattato dalla madre” (p. 97)

“Non so invero, fra noi due, chi fosse più infante: se io, che ineluttabilmente riguardavo indietro al carrettino dei gelati ; o lei, persuasa – io m’immagino – che la Chiesa tutta quanta [...] dovesse sobbalzare alla minacciosa protesta di Aracoeli Muon[?]z Muon[?]z” (p. 269)<sup>77</sup>

Voce documentata, come sostantivo (brani delle pp. 58, 69, 89, 97), a partire dal XII-XIII sec., nell’*Elegia giudeo-italiana*, Dante (cfr. TB e DELI), poi in R. Bacchelli (G. D’Annunzio in prosa e in versi, cfr. LIZ), E. Montale (cfr. GDLI); in funzione aggettivale (brani delle pp. 13 e 269) da G. Villani a L. Ariosto, poi in G. Leopardi (G. Pascoli, cfr. LIZ), G. D’Annunzio in versi (cfr. GDLI). La voce compare come termine di paragone in numerose similitudini (brani delle pp. 58, 69, 89). Il termine è ricorrente nella produzione narrativa della scrittrice<sup>78</sup> che usa il sinonimo letterario in sostituzione della voce comune.

---

<sup>76</sup> Presente da M&S alle pp. 48, 132, 171, ecc.

<sup>77</sup> Oltre alle occorrenze citate troviamo: “Spaurito peggio di un infante, ora contemplo la distanza smisurata che mi separa da Milano, mia residenza” (p. 105); “E al suo sapore tiepido, io sento le mie pupille appannarsi, nella delizia adorante e assonnata che ricolma l’infante al petto della madre” (p. 110); “Il corpo di cui mi vergogno mi cascherà di dosso come un travestimento da commedia, e in me, ridendo, lei riconosce l’infante di Totetaco “ (p. 124) e “E ne trasudava, a certi istanti, un umidore molle di lagrime, che nella sua strana viltà confessava una regressione pietosa, come di una infante abbandonata sola nella culla” (p. 239).

<sup>78</sup> Da M&S, fra le molte occorrenze, alle pp. 145, 322, 328, ..., 368 in funzione aggettivale, ..., 563, 588 in funzione aggettivale.

### **oblio**<sup>79</sup> “dimenticanza”

“Quindi, in un súbito oblio di me, s’è staccato dal mio tavolino, per raggiungere prestamente il gruppetto delle ragazze” (p. 62)<sup>80</sup>

“Ma del mio proprio zio, Manuel “che lottava coi tori” non mi domandò mai più niente: o per suo disinteresse totale, o, forse per suo totale oblio” (p. 232)

“Essa [la memoria] mi restituisce, infatti, da epoche trapassate – e già rifiutate – e sprovviste di documenti – e calate nell’oblio – gesti e movenze e particolari minimi, che allora, coi mezzi ridotti della mia età, io certo non fui capace di registrare, né tanto meno di spiegarmi, e forse neppure di cogliere coi sensi” (p. 271)

“Per me, in quella stagione, Aracoeli era negazione – ripudio – vendetta – oblio” (p. 327)

Voce letteraria registrata a partire da Dante (cfr. TB che ne registra l’uso nelle Tre Corone e sottolinea l’essere “oblio” più pregnante di “dimenticanza” e più frequente nell’uso di <gente letterata e civile>, cfr. DELI), poi in A. Manzoni in versi e nelle tragedie, G. Leopardi in versi e nelle lettere, G. Carducci, G. Pascoli, U. Saba, G. Ungaretti, E. Montale, S. Penna (cfr. GDLI). Il termine è anche di uso tecnico-specialistico psicanalitico nel significato di “rimozione volontaria di eventi sgraditi accaduti in passato” (cfr. GDIU; cfr. capitolo sul campo semantico medico-biologico-psicologico).

Fra le voci sostantivali proprie dell’idioletto morantiano abbiamo:

### **chimèra**<sup>81</sup> “fantasia”

“Esplorando fra le nebbie delle tue chimere bambinesche, forse si scoprirebbe che tu, allora, contavi su una fecondazione “senza peccato” come quella della Virgen” (p. 104)

“Né dovevo mai più rivederla; però essa da allora non ha cessato di crescere, nella mia iconografia puerile; e io mi domando, in proposito, se forse non sia stata una chimera, da me fabbricata in sogno” (pp. 254-255)

---

<sup>79</sup> Troviamo inoltre l’aggettivo letterario **oblioso** “immemore, dimentico, incurante” (cfr. nota 30 del presente capitolo) nel brano di p. 318: “Qua bruscamente essa ruppe in lagrime, addirittura obliosa di trovarsi in un luogo pubblico”. Cfr. DELI che sottolinea la particolare fortuna nella lingua poetica siciliana delle origini della famiglia di voci legate al termine; GDLI che documenta la voce a partire dal 1300 ca, negli *Ammaestramenti* (cfr. TB) poi in G. Pascoli, F. De Roberto, G. D’Annunzio in prosa, U. Saba, *Il Canzoniere*, “[...] Ai presagi insensibile, il pastore,/ oblioso al suo compito, sognava”, C. Pavese in prosa. “Oblio” alle pp. 165-166 (“Certo nel mio passato, più di una volta, io devo essermi abbeverato -senza saperlo -in qualche affluente nascosto del fiume Oblio (situato, secondo certuni, nell’Eden) [...] Non si dà, infatti, riapprodo dall’Oblio se non attraverso il suo gemello, la Restituzione. È in quest’altro fiume che si ribevono le memorie perdute; ma come accertarsi che le sue acque non siano drogate, e inquinate da presagi o seduzioni, fabulazioni o inganni?”), connesso alla riflessione sulla memoria e vicino all’*Introduzione alla Storia della mia famiglia* in M&S. Cfr. capitolo VIII.

<sup>80</sup> Cfr. nel presente capitolo l’analisi dell’aggettivo “súbito”.

<sup>81</sup> Cfr. nel presente capitolo l’aggettivo “chimerico”, e nel capitolo VIII, la voce “Chimera”.

“Il quale, come un lievito, mi dilatava tuttavia la seduzione fatale della *Quinta*, la chimera ladra che ci aveva rubato Aracoeli” (pp. 280-281)

Voce documentata da Leonardo da Vinci (cfr. DELI), ad A. Manzoni in *Fermo e Lucia* e nei PS, G. Leopardi, G. D’Annunzio in prosa, G. Gozzano, D. Campana, C. Pavese del *Mestiere di vivere* (cfr. GDLI). Termine chiave della scrittrice<sup>82</sup>, così come “foia”<sup>83</sup>, in quanto portatore di uno dei temi costante nella produzione narrativa morantiana. Qui il sostantivo è utilizzato nei brani delle pp. 254-255 e 280-281 in riferimento ai “fatui figuranti della [...] leggenda-madre” (p. 246). Per il passo di p. 104 si rimanda alla nota 88.

### **foia** “fiaba, favola”

“L’incantesimo di Manuel – che mi accompagnava, si può dire, fino dalla nascita - in quel punto si allacciò stretto al mio proprio corpo, attaccandomi la sua febbre pulsante (come, nella foia dei Cavalieri, l’invisibile cinto d’oro)” (p. 145)

Voce letteraria (cfr. GDIU) documentata a partire da F. Petrarca (cfr. TB, DELI e LIZ) poi in (C. Gozzi: “la foia delle tre melarance”, cfr. LIZ), A. Manzoni in versi, I. Nievo “la foia del Milione”, G. Pascoli, E. Pea, R. Bacchelli, E. Praga (cfr. GDLI). Il termine compare, qui, in una similitudine che attinge i propri figuranti dalla Fiaba<sup>84</sup>.

### **tregènda** “tragedia, tempesta”

“Di tutta la tregènda estiva di Aracoeli, essi conoscevano – secondo le mie deduzioni – soltanto l’ultimo atto, ossia la diserzione inaspettata del letto coniugale (p. 287)

Voce documentata, nell’accezione estesa in B. Tecchi e C. Cederna (cfr. GDLI); nell’accezione di “confusione”, in A. Fogazzaro, G. Carducci, G. Faldella e G. D’Annunzio in prosa (cfr. LIZ). Tipico termine espressivo morantiano<sup>85</sup>.

Aulicismi desueti ad occorrenza unica sono:

---

<sup>82</sup> In M&S troviamo l’occorrenza del termine alle pp. 236, 382, 386 in riferimento al personaggio di Francesco, a p. 584 in riferimento al Pensiero/Edoardo di Anna e Concetta.

<sup>83</sup> Ricordiamo la presenza del termine, portatore di grande significato, nel primo romanzo della Morante (pp. 22, 23, 24, 505, 506 e 706).

<sup>84</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>85</sup> Da M&S a p. 23. In tutta la produzione della scrittrice a partire dalla follia epistolare di Anna ed i conseguenti pellegrinaggi in compagnia di Elisa alla casa dei Ceretani in M&S, passando per il tentato suicidio di Arturo ne LIdA, per pervenire poi alla fine della guerra e l’inizio dell’epilessia di Usepe ne LS, i personaggi morantiani vivono una stagione, per così dire, di tregènda.

### **bàmbolo** “bambino”

“Siccome questo malcapitato bambolo, infine è suo (l’unica sua proprietà, invero) lei non tarda a prestargli tutte le bellezze” (p. 105)

Voce letteraria e scherzosa (cfr. GDIU), documentata a partire dal XIII sec., nei *Ricordi pisani* “bambuli” (a partire dal XIV sec., nel *Salveregina* volgar., cfr. TB e DELI), poi in A. Manzoni in versi e nel *Fermo e Lucia* e nei PS del 1827 (corretta nella quarantana), G. Leopardi, G. Prati, G. Carducci, G. D’Annunzio nelle tragedie, U. Ojetti, E. Cecchi (cfr. GDLI). Il termine rimanda al sostantivo di origine dialettale presente nel passo precedente il brano esemplificato, “pupattola”<sup>86</sup>: “Una fanciulletta, che invano per anni ha desiderato una bambola, facilmente si affeziona alla prima pupattola a lei data, anche se non corrisponde esattamente alla reginella promessa”<sup>87</sup>.

### **consentiménto** “accordo di sentimenti”

“Essa si lasciava a mio padre non per piacere dei sensi, ma per consentimento e fiducia”<sup>88</sup> (p. 120)

Voce di basso uso (cfr. GDIU) documentata a partire dalla 2° metà del XIII, 1° metà del XIV sec., in Dino Compagni (cfr. TB che registra la voce in G. Boccaccio, nella locuzione “dare il consentimento”), poi in (G. Leopardi, *Zibaldone e Lettere*, N. Tommaseo, I. Nievo, L. Pirandello e G. D’Annunzio in prosa e in versi, cfr. LIZ), G. Deledda, C. Pavese in versi (cfr. GDLI).

---

<sup>86</sup> Cfr. capitolo II, in nota alla voce “pupazza”, “pupattola”.

<sup>87</sup> Questi due frasi compaiono nel lungo “atto di accusa” che il protagonista muove contro la madre (da p. 100 a p. 109). G. Rosa in «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 310, scrive a proposito del lungo brano: “artificios[o] nell’intonazione espressiva (i moduli dell’intrusività fiabesca si convertono nell’invettiva politica, in un cozzo di registri antitetici)”, e, a p. 354, nota 17, prosegue: “sono evidenti le discrasie espressive: i termini plebei [...] s’oppongono a espressioni letteratissime [...] gli spagnolismi bamboleggianti [...] stridono con gli stranierismi del linguaggio mondano”.

<sup>88</sup> Così ne LS, p. 37: “Ma rimase quieta, e lo lasciò fare, vincendo il terrore che la minacciava, tale era la sua fiducia in lui”.

### **protestazione**<sup>89</sup> “afflizione continua”

“Allora mi rigirai di lato verso il letto, donde pioveva una sorta di protestazione sincopata quasi futile<sup>90</sup> nella sua insistenza, e non più grossa della voce di un passero; ma che pure dichiarava uno spasimo enorme” (p. 298)

La voce presenta poche occorrenze letterarie, è registrata infatti in V. Siri e G. D’Annunzio in prosa (cfr. GDLI).

### **visitazione**<sup>91</sup> “visita”

“Per quanto io voglia ricacciarla, essa non mi risparmia le sue visitezioni: dove spesso si appaia con la prima Aracoeli, pari a una sua sosia sfigurata” (p. 25)

Voce disusata nel significato di “visita” (cfr. GDIU), è documentata a partire dal XIII e XIV sec., in Abbracciavacca, (G. Boccaccio, cfr. TB e DELI), poi in C. Gozzi (cfr. GDLI), D’Annunzio in prosa (cfr. LIZ).

### **vestiméti** “veste”

“Davanti a certi vestimenti fastosi (degni delle Fate e Regine dei racconti, o perfino delle Semprevergini Macarene) io trattenevo a fatica un grido” (p. 181)

Voce antica e letteraria (cfr. GDIU), poco usata (cfr. TB), documentata a partire dal XII sec., in Patecchio, poi in A. Manzoni in versi (ma anche nel *Fermo e Lucia* e ventisettana, ma non nella quarantana, cfr. LIZ), G. Stuparich, M. Moretti, G. D’Annunzio in prosa “vestimenti solenni” e in versi (cfr. GDLI). Il termine è usato dalla scrittrice come elemento introduttivo di una similitudine trasfigurante (per cui gli abiti degni di Fate e Regine sono “vestimenti”) in un passo dove compare anche il verbo mirare (cfr. la voce nel presente capitolo).

Fra i sostantivi propri del linguaggio mitico-fiabesco<sup>92</sup>, strumentali alla trasfigurazione epica<sup>93</sup>, abbiamo:

### **gesta** “imprese”

---

<sup>89</sup> Cfr. nota 71.

<sup>90</sup> Cfr. nota 35.

<sup>91</sup> Cfr. nota 71.

<sup>92</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>93</sup> La trasfigurazione epica è caratteristica propria dei protagonisti dei romanzi morantiani lettori di saghe nordiche e classiche, di vite dei santi e di fiabe.

“E immagino di dovere [...] proprio a quell’età minima e cascabelera il favore speciale di cui mi degnò Aracoeli tenendomi per unico depositario e confidente delle [...] delle gesta e bellezze del suo Manuel” (pp. 5-6)

“Difatti, per non lasciare sola mia madre, si era deciso a una scelta che a lui costava, certo, senza paragone, più di tutte le sue gesta di guerra, e rischi di morte” (p. 212)

Il termine è documentato a partire da G. Villani (cfr. DELI), poi in F. Guerrazzi, G. Pascoli (G. Giocosa; L. Pirandello; G. D’Annunzio in versi e in prosa, cfr. LIZ), A. Levi, V. Pratolini, S. Penna (cfr. GDLI). Sostantivo proprio della grammatica della scrittrice<sup>94</sup>.

### **intraprésa** “impresa rischiosa”

“Io tremavo fino sui labbri; e per un istante concepì la folle intrapresa di avventarmi contro l’usurpatore” (p. 69)

“e forse anche un’invidia per le coraggiose intraprese del Siciliano, e per la sua libera conoscenza dei mondi abitati e dei <Palazzi belli> e dei Misteri <dolorosi e gaudiosi> che a me si negavano” (p. 79)

Voce letteraria ( cfr. TB che sottolinea, citando il Fanfani, che la voce “sa di francese” e consiglia la sostituzione con “impresa”, cfr. TB), di basso uso (cfr. GDIU), documentata a partire dalla 1° metà XIV sec., in Donato degli Albanzani, poi in (A. Boito; C. Dossi; I. Nievo, cfr. LIZ) R. Bacchelli (cfr. GDLI).

### **magione** “abitazione lussuosa e regale”

“Raccontava pure che a Parigi, sul giardino delle Tuileries [...] si affacciava una splendida magione, simile a un castello di fate, che in altri tempi era adibita a bordello privato dei re di Francia” (p. 78)

“Era un focolaio di morbi? era una magione di Dio? forse, come una serpe, vi si torceva la morte?” (p. 216) “Col pavido rispetto di un accattoncello, io non osai lasciare il riparo del muretto, permettendomi a fatica di sogguardare, di là dietro, le magnificenze irreali di quella magione vaneggiante” (p. 277)

Voce documentata da B. Latini (cfr. DELI), poi in G. Leopardi in versi, G. Carducci, G. Verdi, G. Faldella e G. D’Annunzio in versi (cfr. LIZ); nella locuzione “magione di Dio” da Il conciliatore (cfr. LIZ). Voce morantiana<sup>95</sup>.

### **masnada** “gruppo di bambini”

---

<sup>94</sup> A partire dalle “gesta” di Teodoro in M&S a p. 49.

<sup>95</sup> Si leggano in M&S le pp. 31 “magioni regali” (nella lirica di apertura “Ai personaggi”), 367 “magione pomposa”, 559 “magioni terrestri”, 705 (nella lirica di chiusura “Canto per il gatto Alvaro”).

“A questo punto io mi accingevo a ritirarmi dal campo, allorché mi si fece di fronte una bambinetta, che s’era tenuta finora indietro dalla masnada dei maschi, e ora si rivolgeva di sbieco al Capo” (p. 279)<sup>96</sup>  
Voce letteraria documentata da Guittone d’Arezzo a R. Bacchelli, I. Nievo, G. Carducci, E. De Marchi, G. Faldella, A. Soffici, C.E. Gadda, I. Calvino “masnade dei ragazzi” (cfr. GDLI).

**scanno** “seggio di luoghi solenni”

“Avevo visto sui libri, o in qualche film, scene di tribunali; e nell’immaginazione mi rappresentai, per la circostanza, una fila di giudici imponenti (Generali? Ammiragli?) rigidi sui loro scanni” (pp. 154-155)  
“o lei, persuasa -io m’immagino - che la Chiesa tutta quanta, dal Santo Padre in Vaticano, alle Semprevergini sospese nei firmamenti, su fino al triplice scanno di Dio, dovesse sobbalzare alla minacciosa protesta di Aracoeli Munoz Munoz” (pp. 269-270)  
Voce documentata a partire dall’inizio del XIII sec., in Guido delle Colonne volg., poi in (A. Manzoni nel *Fermo e Lucia*, A. Boito, G. Verdi, cfr. LIZ) G. Carducci, G. Gozzano, G. D’Annunzio in prosa e delle tragedie (cfr. GDLI).

**scólta** “guardia, sentinella”

“essa mi spiegò che tale era la legge della mia famiglia, per ordine di Dio. Il quale – con la Trinità al completo e una scolta di quattro Angeli Custodi – ci aveva seguito nella nuova casa” (p. 135)  
Voce di basso uso (cfr. GDIU) documentata a partire dal XVI sec., in M. Sanudo (cfr. DELI), poi in (A. Manzoni in versi, cfr. LIZ) I. Nievo (G. Verdi, cfr. LIZ), V. Imbriani (G. Pascoli, cfr. LIZ), G. D’Annunzio delle tragedie, G. Papini, B. Fenoglio (cfr. GDLI). Il brano si riferisce alla preghiera spagnola *Cuatro Esquinatas* (A., p. 136) per cui si rimanda al capitolo IV.

**servàggio/i** “schiavitù, servitù”

“Ma, in ogni caso, ormai l’affascinante Signora della latteria mi si presentava come una maschera losca e malaugurata, che forzava Aracoeli al proprio servaggio, segregandola e rubandola a me” (p. 290)  
Voce letteraria (cfr. GDIU) è documentata a partire dal XIII-XIV sec., in Armannino (G. Villani, cfr. TB; B. Latini, cfr. DELI), poi in M. Cesarotti (A. Manzoni in versi, cfr. LIZ), G. Leopardi, G. Carducci (G. Verdi; G. Pascoli; G. D’Annunzio in versi e in prosa, cfr. LIZ), A. Savinio (cfr. GDLI).

**torma** “moltitudine tumultuosa”

---

<sup>96</sup> Nel testo troviamo anche il derivato **masnadiero** “brigante di strada” (“Io mi sentii rimescolare il sangue, alla voce adorata, come all’irruzione di un masnadiero” p. 212).

“E il terrore di quell’apparizione mi caccia in fuga dal territorio, come se fossi rincorso da una torma feroce di Chimere” (p. 280)

Voce documentata nell’accezione di “branco di animali” (cfr. DELI che sottolinea l’uso sdoppiato del sostantivo nell’italiano medievale, da una parte con valore generico di ‘moltitudine’, ‘folla’, dall’altra con quello più specifico di ‘armento’), di basso uso (cfr. GDIU), da Dante a G. D’Annunzio in versi e in prosa (cfr. LIZ) e E. Vittorini (cfr. GDLI). Il sostantivo è costituente di una similitudine di sapore mitico che vede appunto l’uso di un binomio cristallizzato della letteratura classica. Si rimanda al passo di p. 281, ad esemplificazione della voce “chimera” (nel presente capitolo).

Fra i termini attinti dal linguaggio mistico-religioso<sup>97</sup> troviamo:

### **làude** “lode”

“E subito la mia gola, mossa da un tremolio, riecheggiava quelle stesse note, in un riso innamorato che era un coro di laudi” (p. 5)

“Queste laudi immense, in verità, non facevano che confondere il mio concetto – dentro di me già radicato - circa alla leggendaria statura di mio padre” (p. 228)

Voce antica e letteraria (cfr. Merngaldo<sup>98</sup>), documentata a partire da Guittone d’Arezzo, Dante; poi in (G. Verdi; G. Pascoli; G. Faldella; G. D’Annunzio in prosa, cfr. LIZ) G. D’Annunzio in versi (cfr. GDLI)<sup>99</sup>.

### **noviziato** “ tirocinio, formazione”

“Ma certe memorabili testimonianze del tuo primo noviziato romano seguitarono a circolare a lungo, di soppiatto, nel nostro ambiente familiare, come barzellette” (p. 101)<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>98</sup> P.V. Mengaldo SpAL, p. 30.

<sup>99</sup> Già presente in M&S a p. 594.

<sup>100</sup> Troviamo inoltre nel testo la voce usata in funzione sostantivale e aggettivale **novizio** “chi è nuovo ad un esercizio o professione o stile di vita; principiante” (“Del resto, poco o niente io partecipavo alle conversazioni degli altri, e mi tenevo solo e taciturno sul margine dei loro gruppi, talora pretendendomi a raccattare le loro frottole amorose, quasi incantato da un’ammirazione novizia” p. 65; “Al tempo che ero novizio, ai Quartieri Alti, le mie letture predilette rimanevano le fiabe, che adesso potevo leggere da solo, senza aiuto” p. 178; “Da principio – io suppongo – essa doveva aver sperimentato, di fronte a Zaira, una soggezione sprovveduta e disagevole, non troppo diversa da quella di un novizio al cospetto di un maestro iniziato” p. 179) documentata come sostantivo dalla 1<sup>o</sup> metà XV sec., in G. Sermini, a R. Bacchelli, I. Nievo, C. Gozzi (cfr. GDLI); in funzione aggettivale da C. Goldoni (M. Villani, cfr. DELI; A.M. Salvini, cfr. TB) a S. Penna (cfr. GDLI). Per il brano di p. 179 si rimanda al capitolo VIII.

Voce documentata a partire da A. Tassoni, poi in (I. Nievo, E. De Marchi “il suo noviziato di sposa”, A. Oriani: “noviziato del mondo”, cfr. LIZ) A. Soffici, E. Montale (cfr. GDLI). Cfr. nel presente capitolo la nota 87.

Troviamo sostantivi della tradizione letteraria:

**latóre** “chi adempie l’incarico di un recapito”

“Arrivato all’uscio di casa, mi detti a scampanellare a precipizio, quasi fossi il frenetico latore di un dispaccio non ritardabile” (p. 284)

Latinismo documentato dal 1375 ca, in Leandreide, ad A. Manzoni, PS, poi in (G. Leopardi delle lettere e G. D’Annunzio in prosa, cfr. LIZ), C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, A. Moravia (cfr. GDLI). Il termine è costituente di una delle molte similitudini<sup>101</sup> che la scrittrice usa, attingendola dalla tradizione letteraria, per descrivere il piano emotivo dell’azione.

**mùrmure** “mormorio”

“E di lì a poco perfino il ballo atroce delle auto, coi suoi strombettii dementi, è dileguato in un fioco murmure d’addio” (p. 18)

“All’imbattersi nella gente del palazzo, salutava passiva, con un murmure sfuggente e quasi timido, senza guardare a chi si rivolgeva” (p. 251)

Voce letteraria, poetica (cfr. TB che sottolinea il termine come poetico, anche se “raro anche nel verso”) documentata a partire da L. Ariosto, poi in G. Leopardi (G. Verdi, cfr. LIZ), G. Carducci, G. Pascoli (cfr. LIZ; cfr. *Glossario dei termini notevoli commentati*<sup>102</sup>), G. D’Annunzio in versi e in prosa, E. Montale (cfr. GDLI). La scrittrice, in particolare nel brano di p. 18, si avvale del termine in funzione contrastiva (una clausola poetica a chiusura di un brano il cui soggetto è l’orrore delle auto).

**peritanza**<sup>103</sup> “esitazione preoccupata o timorosa”

---

<sup>101</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>102</sup> *Glossario dei termini notevoli commentati*, a c. di Silvia De Laude e Vanna Precotto, in *Pascoli. Poesie e prose scelte da Cesare Garboli*, I Meridiani, Mondadori, Milano, vol. II, 2002, p. 1749.

<sup>103</sup> Cfr. le voci nel presente capitolo “peritosamente”, “peritarsi” e “peritoso”.

“E alla sua speciale scampanellata, mia madre in un batticuore di esultanza scappava a pettinarsi, mentre già lui la chiamava dall’ingresso, con la sua voce di tenorino mossa fra la peritanza e l’impazienza felice” (p. 39)

“Nell’agitazione, la zia Monda aveva lasciato socchiuso l’uscio della camera; ma un senso d’apatia, più che di peritanza o di rispetto, mi tratteneva dall’accostarmi a mio padre” (p. 274)

Voce letteraria (cfr. GDIU) documentata a partire da Guittone d’Arezzo (cfr. TB), poi in (A. Manzoni del *Fermo e Lucia* e della ventiseptana, corretta nella quarantana, cfr. LIZ), G. D’Annunzio in prosa, E. De Amicis, M. Moretti, L. Viani, I. Nievo (cfr. GDLI). Il termine è in entrambi i brani elemento di una tipica morantiana amplificazione semantica (cfr. capitolo VII).

### **rimembranza** “ricordo”

“Con le sue prime nenie di culla [...] essa accompagna invariabilmente, in queste mie «rimembranze apocrife» l’atto di porgermi il petto o di dondolarmi [...] Questa non è più la mia solita «rimembranza apocrifa»; ma forse è l’anamnesi postuma di un male senza nome, che continua a minarmi da quando sono nato” (p. 13)

“Mentre li seguivo verso l’abitato, una rimembranza titubante (ma senza stupore) mi avverte che questo percorso mi è già noto (p. 139)

Voce letteraria (cfr. GDIU), documentata a partire da Giacomo da Lentini ad A. Manzoni dei PS, G. Leopardi in prosa e in versi, L. Settembrini, I. Nievo, I. Svevo, G. D’Annunzio in prosa e in poesia, A. Savinio, A. Moravia, “rimembranze patetiche e famigliari” (cfr. GDLI). La voce, risonanza leopardiana<sup>104</sup>, usata nel brano di p. 13 in coppia con l’aggettivo “apocrifo”<sup>105</sup> e fra virgolette<sup>106</sup>, ricorda l’espressione “vangeli apocrifi” (cfr. GDLI che presenta la voce legata ai libri non canonici dell’Antico e del Nuovo Testamento, mentre nella versione figurata la definisce voce letteraria) quasi a proseguire la possibile metafora cristologica che percorre tutto il testo a partire dal nome del protagonista Emanuele (“Dio è con noi”) e dal suo concepimento (“Annunciacion”, “Navidad”, entrambi a p. 104; cfr. capitolo IV) e ad arricchire le numerose

---

<sup>104</sup> G. Leopardi: “«Il Grande Infelice! »”, secondo le parole di Monda, A. p. 317. Emanuele attraversa mezza Italia, al termine della secondo conflitto mondiale, al fine di raggiungere Roma, in compagnia dei “Canti” del poeta recanatese. Cfr. *Introduzione. La vita*, nota 41e capitolo VI.

<sup>105</sup> Sempre l’aggettivo compare alle pp. 11 “Può darsi che questo sia uno dei miei ricordi apocrifi? [...] Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocrifi mi si scoprono più veri del vero” e 41 “Sono i soliti prodotti della mia testa in disordine: dove la miscredenza gaglioffa s’impasta con fedi superstiziose; e le opposte visioni si sovrappongono; e, nei ricordi (autentici, apocrifi?) una stampa lucida e minuziosa, da documentario o trattato, si avvicenda a sequenze sfocate, abbagliate e mütile”. Cfr. capitolo VIII.

<sup>106</sup> Cfr. capitolo IX.

citazioni tratte dalla Bibbia<sup>107</sup>, e il lessico e i figuranti delle similitudini attinti dal campo semantico mistico-religioso. Il tema della memoria (menzognera e molteplice, prenatale e “postuma”<sup>108</sup>) è elemento chiave della produzione “memoriale”<sup>109</sup> morantiana. Qui poi l’autorevolezza del narratore, preda di deliri visivi e auditivi, è continuamente messa in dubbio dal protagonista stesso<sup>110</sup>.

E’ da segnalare inoltre la presenza del latino<sup>111</sup>:

**requiem** “preghiera cattolica per le anime dei morti”

“Qui un requiem per loro mi sembra obbligo mio: poiché loro soli, infine, si fecero carico di me quando ero diventato per tutti un fagottello ingombrante” (p. 305)

Il brano che vede il narratore esprimere un giudizio apparentemente pietoso verso i nonni (“dichiarazione di sottomissione pusillanime” secondo G. Rosa<sup>112</sup>) è però qui subito dopo

---

<sup>107</sup> Cfr. capitolo VI.

<sup>108</sup> A., p. 11: “Ora, la primissima visione postuma di me stesso, che fa da sfondo a tutti i miei anni, si presenta alla mia memoria (o magari pseudo-memoria?) non direttamente ma riflessa dentro quella specchio, e inquadrata nella nota cornice”.

<sup>109</sup> Ossia in M&S, LidA, LS e A. Cfr. G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, pp. 301-303: “I processi di rievocazione del passato, che, grazie al «gioco segreto» della fantasia, trasformavano le ossessioni in «romanzi sul serio», sono diventati una «ricostruzione forzosa» [per le citazioni si rimanda al testo della Rosa], dove la «memoria, (o magari pseudo-memoria?)» fabbrica «ricordi apocrifi» e «testimonianze infide» [...] Dalla «memoria ombrosa» di Elisa [...] alle «memorie di un fanciullo» [...] fino al recupero, nella *Storia*, della memoria che, «nell’assenza dal tempo e dallo spazio», parlava la «lingua degli idioti» si arriva nel romanzo dell’82, passando attraverso l’esperienze de IMSR, al “«cinema della memoria». Cfr. capitolo VIII, il paragrafo sul campo semantico del cinema.

<sup>110</sup> Cfr. capitolo IX, il paragrafo sulle voci maiuscole.

<sup>111</sup> Ma anche del greco nei seguenti brani, nel primo di quali in corsivo e commentato metalinguisticamente: “E su di me la decisione di questa partenza dirompeva in un sentimento estremo di rischio e di follia; ma anche di un ignoto *entusiasmo* (*enthusiasmòs* = invasione divina) [...] finché l’*enthusiasmòs* m’ha insegnato l’unico itinerario a me possibile” alle pp. 8-9; “Da tempo questo Dios da filastrocca, e con esso il Theòs dei Testamenti, e Dio, Dieu, God e Gott e gli altri loro sinonimi con tutte le loro corti e le loro Vergini, per me non sono altro che notte e nebbia” a p. 40 e “Il vento che corre la città di Almeria diventa adesso, nel mio cervello, i clamori di una moltitudine urlante (slogan? minacce? singhiozzi? kyrie? forse il Generalissimo è morto stanotte? guerriglia a Milano fra i Rossi e i Neri? saltano le banche? bombe contro il Duomo?)” a p. 109. Cfr. capitoli VI la litania del Rosario.

<sup>112</sup> G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta*, op. cit., p. 341.

efficacemente rovesciato dalla rigorosa serie asindetica di aggettivi<sup>113</sup> che descrive e giudica senza appello le “Statue Parlanti”<sup>114</sup> (“terribile immagine di potestà giudicante”<sup>115</sup>).

**requiescat** “riposi in pace”

“Essa aveva pure avuto un marito, da lei menzionato, però, con odio e disprezzo, poiché era uno sfaticato che voleva campare alle sue spalle, morto investito da un camion mentre ubriaco, di notte tardi, traballava in mezzo alla strada. Requiescat” (p. 36)

Il brano riporta, attraverso il monologo del narratore, le parole e le modalità espressive della domestica Zaira (quasi un indiretto libero, si vedano le voci “sfaticato”, “campare”), che, pur nella requisitoria contro il marito, chiude la frase sulla morte di esso con un’espressione propria della cultura popolare. Il termine ha quindi funzione di caratterizzazione del personaggio.

---

<sup>113</sup> “La loro severità era formalistica laica metodica austera implacabile maschia e agghiacciante” (p. 306), ma anche: “Se mai, fra le mie più segrete velleità primordiali, era già esistito un modello mio falotico di destriero scalpitante o magari di stallone, i miei Nonni, sotto la loro tutela, me ne disarcionarono senza speranza: lasciandomi là atterrato, e per sempre disadatto alle cavalcate maestre, come da una lesione alla spina dorsale”.

<sup>114</sup> A., p. 292; cfr. capitolo VI.

<sup>115</sup> Sempre G. Rosa, cfr. nota 112.

## Capitolo II

### Termini di origine dialettale

#### Introduzione

La prosa di A. dallo stile alto e teso<sup>1</sup> presenta accanto a termini letterari, voci regionali, dialettali e popolari.

L'elemento dialettale e popolare, che è qui indagato solo a livello diegetico e non dialogico<sup>2</sup>, e a livello linguistico e non morfologico o sintattico<sup>3</sup>, sarebbe, come afferma P.V. Mengaldo, in parte costitutivo, "residuale", della lingua personale della scrittrice, ed infatti l'analisi lessicale condotta dal linguista sulla produzione narrativa precedente rileva forme e modi di tono basso presenti anche nel romanzo dell'82, dall'altra "livello basso di una nuova *Commedia*, un segno del degradarsi, con la protagonista, del tutto"<sup>4</sup>.

I regionalismi sono prevalentemente derivati dalle aree linguistiche centrali (laziale) e centro-meridionali (campano). I dialettalismi (che compaiono nella variante italianizzata) provengono per lo più dal romanesco, e spesso compaiono nella variante alterata, in quanto frutto della "creaturalità"<sup>5</sup> dell'autrice che fa del dialetto romanesco, in modo per alcuni versi simile alla lingua spagnolo, una lingua materna<sup>6</sup>. Così abbiamo l'aggettivo regionale (pennino) "malandro", il sostantivo (morantiano) "pischelletto", i dialettali "burinello" e "mammароло", e il sostantivo (nella forma non alterata, di derivazione dialettale, ma ormai nell'uso popolare) "frocetto".

---

<sup>1</sup> Cfr. *Introduzione* del capitolo I, p. 42.

<sup>2</sup> Non verrà qui indagato il dialogato che presenta, per alcuni personaggi, inserti, in funzione mimetica, di italiano regionale, popolare, parlato (ad esempio il discorso diretto di Mariuccio alle pp. 47-48; la battuta della "segnorina" ligure a p. 76; i dialoghi che nascono dall'incontro del protagonista bambino con i due «partigiani» da p. 148 a p. 164; o ancora il dialogo che l'attendente Daniele intrattiene col protagonista bambino a p. 224) nei brani che vedono il monologo interiore del narratore-protagonista riportare parole e pensieri di altri personaggi assumendone il linguaggio (ad esempio a p. 31 o a p. 36 i pensieri e le parole della domestica Zaira, sempre a p. 31 le voci di condominio) [cfr. capitolo IX]. Per l'esemplificazione del dialogato si rimanda a P.V. Mengaldo, SpAL, pp. 30-31.

<sup>3</sup> Anche nel narrato infatti è possibile rilevare la presenza di forme e modi dell'italiano regionale e popolare, si leggano, fra gli altri, i seguenti brani. "La Zaira proveniva, alle origini, dalla casa piemontese dei nonni" (p. 32) l'articolo davanti ai nomi propri tipico regionalismo settentrionale; o "Quest'ultimo distico era lo slogan di una marca di coni gelati -Norge- che allora appunto stava in commercio"(p. 132) dove abbiamo l'uso di "stare" per "essere" tipico regionalismo meridionale.

<sup>4</sup> Cfr. *Introduzione. La lingua*, pp. 36-37. P.V. Mengaldo, SpAL, p. 28 e p. 31 [da cui è tratta la citazione].

<sup>5</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 12.

<sup>6</sup> Cfr. capitolo IV.

E' inoltre interessante notare come l'analisi dei dialettalismi romaneschi e dei regionalismi laziali usati dalla Morante proponga costanti occorrenze nella produzione letteraria di P.P. Pasolini<sup>7</sup>.

I termini popolari sono pochi nel testo, prevalentemente legati alla sfera sessuale, una sessualità però degradata e corrotta (“battona”, “checca”, “marchetta”).

---

<sup>7</sup> Cfr. *Introduzione. La vita*, pp. 7-8.

## **Analisi<sup>8</sup>**

Per quanto riguarda i termini regionali dell'area centrale, sinonimi di termini italiani senza particolari connotazioni affettive, abbiamo i sostantivi:

### **piancito** “pavimento”

“Un'alta rovesciava sul piancito un gran secchio di sciacquature” (p. 80)

Voce regionale di area romana (cfr. VR e GDIU) documentata a partire da G. Carducci delle lettere, R. Bachelli, G. Raimondi e P. Volponi (cfr. GDLI).

### **zinale** “grembiale”

“E al banco, serve una donna più giovane, in pantaloni e zinale, con la bocca semiaperta e lo sguardo vuoto” (p. 57)

“Cominciavano i primi freddi, e io, prima di uscire, in fretta m'infilai il capottino d'inverno sullo zinale nero del convitto” (p.144)

“E qui forse, a precisare meglio, avrei dovuto aggiungere: “è uno zinale”; ma, specie nell'attuale circostanza, un tale indumento, pur solo a nominarlo, mi appariva poco decoroso” (p.158)

“E allora paventai, come una manomissione orribile, che qualche mano venisse a esaminarmi addosso, verificando ogni mio indumento, fino ai calzoni rotti sotto lo zinale” (p.159)

Voce regionale di area centrale (cfr. VR, VIR, GDIU, P.V. Mengaldo<sup>9</sup> e DI che riporta l'occorrenza letteraria di C.E. Gadda ne *La cognizione del dolore*) documentata a partire da Buonarroti il Giovane (cfr. TB “zinnale”; cfr. LIZ che la registra da G.G. Belli), poi in (M. Pratesi e F. Tozzi, cfr. LIZ) C.E. Gadda, *Quer brutto pasticciaccio de via Merulana*, A. Moravia, E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 75: “Cava dalla manica il famoso foglio, che la Suora, allontanandosi, caccia in fretta dentro la saccoccia dello zinale”, P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita* “zinalino”, *Una vita violenta* (cfr. GDLI).

Fra i termini regionali laziali e di area centrale connotati affettivamente e propri dell'idioletto della scrittrice abbiamo:

---

<sup>8</sup> Per la compilazione di questo capitolo si è fatto riferimento, oltre ai testi base citati alla nota 9 del capitolo I, a: *I dialetti italiani. Dizionario etimologico* [qui DI] di Manlio Cortelazzo e Carla Marcato, UTET, Torino, 1998; *Vocabolario romanesco* [qui VR] di Filippo Chiappini e Ulderico Rolandi, Casa editrice Leonardo da Vinci, Roma, 1945; *Vocabolario romanesco belliano e italiano/romanesco*, [qui VIR] di Gennaro Vaccaro, Romana Libri Alfabeto, Roma, 1969; *Dizionario dialettale napoletano*, [qui DdN] op. cit.; *Vocabolario napoletano/italiano*, [qui VNI] di Raffaele Andreoli, Arturo Berisio Editore, Napoli, 1966.

<sup>9</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

**malandro** “ribaldo, sfrontato”

“S’è udito nell’interno rimbombare il suo inquisitorio «Chi va là» sua parodia malandra delle novelle di cappa e di spada” (p. 49)

“E dopo avermi sbirciato senza darmi importanza, con un’aria guardinga e malandra si aggrappò, in una pronta arrampicata, ai ferri superiori del recinto, spiandone curiosamente l’interno” (p. 279)

Aggettivo antico e regionale (cfr. GDIU che definisce la voce regionale, centrale, attestandola dal XIV sec. ma solo dal 1925 nel significato est. di “grossolano” “atteggiamento malandro”; cfr. DdN e VNI che riportano unicamente il termine “malandrino” da cui l’aggettivo deriva; cfr. P.V. Mengaldo che riporta la voce come appartenente all’ambito di termini bassi, romaneschi, romano-meridionali e ne ricorda l’uso già in S. Penna<sup>10</sup>) è documentato a partire da F. Sacchetti (cfr. TB e LIZ) in accezione di “malandrino, arrogante”, poi in E. Morante ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 221: “I primi ariani a imitarmi, sono stati immediatamente i miei compagni più malandri, le compagnucce sfiziose” (ma anche IMSR, p. 80: “Ah beato chi si fa malandro per te”), in A.G. Cagna “modi malandri” (cfr. LIZ); in accezione est. di “grossolano, volgare (atteggiamento, abito)” in P.P. Pasolini, *Uccellacci uccellini*; come sostantivo con il significato di “bullo”, è documentata in S. Penna, *Poesie*, 242: “Tra due malandri in fiore / deriso era il mio cuore”<sup>11</sup>; e in P.P. Pasolini, *Uccellacci uccellini* (cfr. GDLI). La voce, già della produzione precedente morantiana, è propria della voce materna della scrittrice che qualifica con tale voce giovani e bambini, simile al concetto di “futile”<sup>12</sup>.

**pischelletto**<sup>13</sup> “ragazzino, giovane intraprendente, ma non sempre esperto”

“Certe mie rievocazioni odierne non si fondano, certo, sulla testimonianza dell’ignaro pischelletto ch’io ero a quell’età” (p. 192)

Voce espressiva d’area centrale (cfr. GDIU che definisce il sostantivo “pischello” dialettale, romanesco, di origine infantile, attestandolo dal 1955; cfr. DI che definisce il sostantivo non

---

<sup>10</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>11</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Una strana gioia di vivere*, in <Paragone>, VII, (1956), saggio poi raccolto in Idem, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960, qui si cita da P.P. Pasolini, *Tutte le opere*, I, op. cit., p. 1146, ove il poeta-critico, recensendo la raccolta poetica penniana del 1956, definisce, fra le “trasgressioni minime” della lingua del poeta perugino, il termine “malandro”: “un idiotismo, per di più di sapore gergale”.

<sup>12</sup> Cfr. capitolo I, in nota alla voce “risibile”.

<sup>13</sup> Cfr. capitolo V.

alterato laziale, romano e presenta l'occorrenza di P.P. Pasolini in *Ragazzi di vita*) documentata in P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*; come sost. non alterato in E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 84: “Questo mestesso / rifiutato dal cielo, questo / pischello bastardo e deforme, / non è che il brutto rovescio degradato / del mestesso vero” e in P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita* (cfr. GDLI) <sup>14</sup>.

Per le voci dell'area centro-meridionale abbiamo il sostantivo connotato affettivamente:

**cafoncello**<sup>15</sup> “bambino, giovane intraprendente ma non sempre esperto”

“In tali occasioni (siccome disponevo ancora di una mia nativa intraprendenza di cafoncello), anch'io sgusciavo di casa là dabbasso, dietro alla nostra servitù” (p. 30)

Voce regionale, di area meridionale (cfr. napoletano “cafonē”, sicil. e calabr. “cafoni”; cfr. DdN che riporta il termine il diminutivo “cafunciéllo/-cèlla” “contadinotto, poco educato” e il VNI che riporta “cafuncello” “villanzuolo”; cfr. DELI) documentata nella variante alterata in A. Baldini; nella variante non alterata e in accezione non propriamente morantiana in G. Carducci (cfr. LIZ che registra il termine in G.G. Belli e L. Pirandello) a G. D'Annunzio in prosa, R. Bacchelli, L. Bartolini, I. Silone e C. Pavese in prosa (cfr. GDLI).

Troviamo poi termini provenienti da diverse aree regionali<sup>16</sup> o di controversa localizzazione, o di difficile reperibilità, quali:

**sbrendolato** “essere lacero, a brandelli”

“I calzoncini stinti e sbrendolati gli lasciano nudi i polpacci dai muscoli impazienti” (p. 167)

Aggettivo dell'area centro-meridionale secondo la documentazione del DdN che riporta il termine “sbrënzulàto” “sbrindellato, cencioso” e del VNI che registra “sbrenzuliare” “sbrindellare, sbrendolare”. Aggettivo del dialetto veneziano-padovano secondo il DELI che riporta “sbrindolo” “brandello” dal Vocabolario di G. Patriarchi (1796) e registra “sbrendolo” a

---

<sup>14</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30 e p. 28, riporta la voce non alterata come propria del registro basso, nell'analisi linguistica di A., sottolinea la sua appartenenza al dialetto romanesco e alla lingua individuale della scrittrice, nell'analisi de LS (in questo romanzo il termine nella versione alterata e non, compare ripetutamente per designare il piccolo Usepe).

<sup>15</sup> Nella scrittrice quasi versione meridionale del laziale “pischelletto”.

<sup>16</sup> Cfr. capitolo V, il termine dell'area veneta-giuliana “baba” alla voce “baba-cammello”.

partire dal 1863 in G. Giusti in versi e nel Vocabolario di P. Fanfani (cfr. voce regionale toscana per il GDIU). Aggettivo infine qualificato come regionale dal GDLI documentato a partire dal E. De Amicis, poi in E. De Marchi, L. Pirandello (cfr. LIZ), A. Palazzeschi, A. Soffici e C.E. Gadda, *Le meraviglie d'Italia* (riferito a persona). Secondo P.V. Mengaldo appartenente al registro basso, di derivazione settentrionale<sup>17</sup>.

**slentato** “allentato, sformato”

“Una volta mi pareva che portasse i calzoni rimboccati sui polpacci e i piedi nudi, una volta degli stivalacci di gomma e un berrettino, e altre volte una blusa slentata o una casacca spiegazzata, con un cinturone militaresco” (p. 75)

Aggettivo toscano (cfr. GDIU; cfr. GDLI “slentare” toscano)<sup>18</sup>, documentato in A. Moravia, *La vita interiore*: “un maglione slentato e dei pantalonacci di cotone” e in E. Morante, *L'isola di Arturo*, p. 28: “Solo raramente aggiungevo ai calzoni una maglietta di cotone, troppo corta, tutta strappata e slentata” (cfr. GDLI).

**risarèllo** “breve risata incerta e timida”

“«Una toilette magnifica! – Davvero di grande stile! - Il massimo dello chic! – Un gioiello!» erano le frasi che lui proferiva invariabilmente, commosso alla visione di Aracoeli, fra i soliti suoi riasarelli e rossori da muchachito” (p. 183)

Sostantivo difficilmente reperibile nel significato datogli dalla scrittrice. Potrebbe essere un uso sostantivale dell'aggettivo “risarèllo” “che tende al sorriso, detto di occhi e bocca” (cfr. VR e VIR; cfr. GDIU che definisce l'aggettivo regionale centrale, attestandolo dal 1874). Il termine, seguito dal sostantivo alterato spagnolo, ricorda la tipica voci alterata materna morantiana “ridarello”<sup>19</sup>.

I termini dialettali sono prevalentemente derivanti dal romanesco, come i seguenti verbi:

**sturbarisi** “svenire, perdere i sensi”

---

<sup>17</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 31.

<sup>18</sup> Il Mengaldo, SpAL, p. 30, riporta la voce nel registro alto, letterario, ne sottolinea la presenza già nelle opere precedenti.

<sup>19</sup> A., p. 13: “Ne colgo solo i suoni, che piovono su di me dalla sua bocca ridarella come un tubare dall'alto”.

“E quasi ero sul punto di sturbarmi, allorché vidi galleggiare in quel mondo atroce [...] la testina di Aracoeli che titubando planava sopra di me” (p. 176)

“Quando la vedevo farsi pallida, quasi verde, e sturbarsi, o correre via con le mani alla bocca, ero preso addirittura dal pánico” (p. 189)

Voce romanesca italianizzata nella particella riflessiva (cfr. VR e VIR che riportano “sturbasse”, “sturbarse” “venir meno, svenire, cadere in deliquio” e il sostantivo “sturbo” “svenimento, deliquo”; cfr. GDLI e GDIU; cfr. Mengaldo che definisce il termine proprio della lingua della scrittrice e lo ritrova già ne LS<sup>20</sup>) documentata in E. Morante, *L'isola di Arturo*, p. 337, in dialogo: “Tuo padre ... non è tipo da spostarsi troppo. Si sturberebbe dal crepa cuore”, e in P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita* e in *Una vita violenta* (cfr. GDLI).

### **scafarsi** “scaltrirsi”

“Col tempo, certo, ti eri scafata” (p. 101)<sup>21</sup>

Aggettivo derivato dal romanesco “scafare/scafarsi” (cfr. DELI; cfr. VR che riporta il verbo riflessivo “scafarse, scafasse, scafarsi” “dirozzarsi, acquistar pratica del mondo”; cfr. Mengaldo<sup>22</sup>; cfr. DI ) documentato in P. Monelli, M. Soldati, P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, V. Casiraghi, [*l'Unità*], 1982], M. Grassi, [*Panorama*], 1987]; il verbo “scafarsi” in R. Bacchelli, F. Jovine (cfr. GDLI). Cfr. capitolo I, nota 87.

O il seguente aggettivo:

### **stramiciona**<sup>23</sup> “sciattona”

“Portava una veste troppo lunga, stramiciona, e smocciava dal naso” (p. 280)

Voce romanesca (cfr. VR che riporta l'aggettivo nell'accezione di “donna sciatta, mal in arnese”, sottolineando l'uso plebeo del vocabolo; cfr. GDIU che definisce il termine regionale, romanesco riportando la documentazione del VR; cfr. “stramicciato” “stazzonato, sgualcito” che il GDLI definisce termine di area romana derivato da “stramicióna”, e documenta in E. Morante,

---

<sup>20</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 28.

<sup>21</sup> E prima ancora: “Tu nel fondo rimanesti sempre la bifolca che eri all'origine” (p. 100).

<sup>22</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>23</sup> Cfr. nel presente capitolo le voci “malandro” e “stracceria” usate per descrivere il gruppetto (“masnada”, cfr. capitolo I) di ragazzini dinnanzi alla “Quinta”.

*La Storia*, p. 535: “Sulla sua maglietta bianca e calzoncini grigio-scuro questo tale portava infilato, al momento, un buffo indumento stramicciato nemmeno cucito con due buchi per manica” e in P.P. Pasolini, *Una vita violenta*). Nel brano è difficile individuare con certezza il sostantivo (la veste o la bambina) che l’aggettivo dialettale qualifica.

E i sostantivi:

**scoppolétta**<sup>24</sup> “berretto rotondo con visiera”

“Non era quello [berrettino] d’inverno, alla marinara; ma un altro nuovo, una scoppoletta che Aracoeli stessa mi aveva comperato di sua propria iniziativa” (p. 267)

Voce romanesca (cfr. VR e VIR che registra solo “coppola” “berretto rotondo e schiacciato con visiera ridotta” indicando la variante “scoppola” e il diminutivo “coppolétta”; cfr. GDIU) documentata in (cfr. LIZ, G.B. Basile e G.G. Belli) A. Banti, E. Flaiano, P.P. Pasolini, *Una vita violenta* (cfr. GDLI).

**straccerà**<sup>25</sup> “insieme di persone dalle vesti stracciate; ciarpame”

“E comparve un gruppetto di ragazzini del tipo stracceria suburbana, di età media nove o dieci anni” (p. 279) Voce romanesca (cfr. VR e VIR che registrano “stracceria” in accezione di “ciarpame”) documentata in G.G. Belli e C. Dossi (cfr. LIZ; cfr. GDLI che registra la voce nell’accezione di “quantità di stracci” da M. Sanudo a C. Dossi, Fruttero e Lucentini, G. Parise, e documenta l’affine “straccioneria” “insieme di straccioni” in G. Ferrari, G.P. Lucini, C. Alvaro, A. Moravia). Anche per questo termine (così come per la voce “stramiciona”) rimane abbastanza oscura l’accezione data dalla scrittrice. Ne LS a p. 630 con il significato di “insieme di stracci”.

E termini dialettali, romaneschi connotati affettivamente, propri della grammatica morantiana:

**mammaròlo** “di chi è attaccato al seno materno”

“Rivoluzionario, capriccioso e mammarolo” (p. 94)

“La favola mammarola è stantia, ovvio reperto da seduta psicanalitico, o tema da canzonetta edificante” (p. 107)

---

<sup>24</sup> Cfr. capitolo V ed in particolare il paragrafo sulle voci alterate.

<sup>25</sup> Cfr. nota 23.

Aggettivo romanesco (cfr. GDLI; cfr. GDIU che definisce la voce regionale, centrale, gergale, av. 1985; cfr. Mengaldo che come per il verbo “sturbari”, registra la voce come dialettalismo romanesco della lingua individuale della scrittrice, già presente ne LS<sup>26</sup>) documentato in E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, p.79: “Beato il ragazzo mammarolo che tu cacci via di casa allo sbaraglio”<sup>27</sup> (cfr. GDLI). Il brano di p. 107 riassume sinteticamente e tragicamente la vicenda di Emanuele. Rimandiamo al capitolo IV sui termini spagnoli ed in particolare alla voce “el niñomadrero”.

**burinello**<sup>28</sup> “bambinello intraprendente”<sup>29</sup>

“E di faccia quasi uguale alla sorella maggiore (“Mio fratello e io siamo due come uno, della stessa impronta”) ma con la testa rapata, secondo l’uso antico per i burinelli sotto i quindici anni” (p. 54)

Sostantivo, alterato, dialettale romanesco (cfr. VR che riporta il diminutivo “burinello”; cfr. DELI che documenta la voce non alterata fin dal Seicento, nel *Meo Patacca* di G. Berneri; cfr. Mengaldo che registra la voce come dialettalismo romanesco, già presente ne LS<sup>30</sup>; cfr. DI) documentato in P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*. Registrato come sostantivo non alterato a partire da M. D’Azeglio “burrini”, poi in C. Alvaro, L. Sinisgalli, C. Cassola, P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita e Una vita violenta* “buro” (cfr. GDLI).

**pupazza**<sup>31</sup> “bambola”

“In séguito, verso l’età dello sviluppo (che dalle tue parti è precoce) quelle tue pupazze non ti contentarono più”(p. 102)

Sostantivo romanesco (cfr. VR e VIR) registrato dalla 2° metà XVI sec.-1° metà XVII, in B. Bizoni, (cfr. LIZ in L. Sergardi e G.G. Belli) a C. Dossi, C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto*

---

<sup>26</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 28 e p. 30.

<sup>27</sup> In LS fra le molte a p. 17: “ma un po’ rimaneva, a sua stessa insaputa, un mammarolo”.

<sup>28</sup> Cfr. capitolo V.

<sup>29</sup> Cfr. le voci “pischelletto” e “cafoncello”.

<sup>30</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 28.

<sup>31</sup> Troviamo inoltre il sostantivo alterato **pupattola** “bambola” (“Una fanciulletta, che invano per anni ha desiderato una bambola, facilmente si affeziona alla prima pupattola a lei data, anche se non corrisponde esattamente alla reginella promessa” p. 105) registrato da E. Tesauro “poppattola” (cfr. DELI) poi in G. Verga, F. De Roberto (cfr. LIZ). Già in M&S a p. 524. Cfr. capitolo I nota 87.

*de via Merulana*, C. Alvaro, A. Moravia (cfr. GDLI). Per questa voce come per la successiva rimandiamo al capitolo I, la voce “bambolo”.

**sis** “mammella”

“E forse proprio quella era l’urgenza che faceva lievitare le tue sise e spuntare i ricetti sul tuo nido di sangue” (p. 103)<sup>32</sup>

Sostantivo dialettale romanesco (cfr. VR e VIR entrambi definiscono la voce del linguaggio delle balie e puerile) variante della voce veneta e meridionale “zizza” (cfr. GDIU e GDLI) documentato in G.G. Belli (cfr. LIZ). Ne LS a p. 183 : “l’ultimo figlio (Attilio) [...] fanatico della sisa, a cui voleva sempre stare attaccato”.

Troviamo inoltre a metà strada fra il romanesco e il siciliano:

**puparo** “burattinaio”<sup>33</sup>

“Finalmente, il pendolo, dall’ingresso, diede il segnale definitivo dell’addio; e mio padre, alzatosi di scatto, prese congedo dai nonni [...] con esatte maniere di deferenza filiale, che in realtà parevano manovrate da un puparo mediante fili di ferro” (p. 284)

Voce regionale siciliana (cfr. *Nuovo Vocabolario siciliano-italiano*<sup>34</sup> che riporta il termine “puparu” “colui che fa o vende bambole”; cfr. GDIU) ma anche del dialetto romanesco (cfr. VIR “pupa, pupazza, pupazzo, pupo”) documentata a partire da M. Moretti, poi in C. Alvaro, G. Bufalino (cfr. GDLI). Il termine è qui usato dalla scrittrice in una similitudine che ricorda altre presenti nel testo in cui l’uomo è paragonato ad un fantoccio<sup>35</sup>.

Vi sono voci derivanti dal napoletano come:

---

<sup>32</sup> Cfr. il brano di p. 214 tratto da IMSR: “le si scoprirono/le due cosce all’attaccatura, bianche e rosa, accostate vicine come/due palombe/con in mezzo il loro nido di ricetti neri”. Per la voce alterata “ricetto” si rimanda al capitolo V.

<sup>33</sup> In A. troviamo inoltre il termine “pupo” (“Per piacermi, si traveste con tutti i costumi convenzionali che sempre, di ritorno, fanno sognare gli imberbi [...] così come i pupi conformi dei teatrini ambulanti fanno applaudire i bambini” p. 124).

<sup>34</sup> *Nuovo Vocabolario siciliano-italiano* di Antonino Traina, Edizioni Il Punto, Palermo, 1967.

<sup>35</sup> “Mio padre, in licenza speciale, trascorrevva gran parte del tempo in camera, a farle compagnia: tenendosi da parte, fermo e quieto, come un grande fantoccio senza parola.” (p. 205), “Dove l’uno dei due -fantoccio malinconico, sbiancato e fisso - puntualmente alle ore dovute rigenerava l’altro, il Comandante, ligio alla propria norma giornaliera” (p. 285). Cfr. capitolo VIII, in particolare il paragrafo sull’oggettualizzazione del corpo.

### **pazziare** “divertirsi, giocare follemente”

“Dopo la lunga inedia della guerra, la sessualità giovanile era una festa da ballo, che pazziava per ogni cantone” (p. 66)

“Lui stesso trattenendosi dalle proprie esibizioni acrobatiche, dal pazziare ecc” (p. 232)

Verbo napoletano (cfr. DdN “pazzia” “scherzare, giuocare” e VNI “pazziare” “il saltare e sbizzarrirsi de’ fanciulli, ruzzare, giocare”; cfr. GDIU; cfr. DI che riporta “pazzià” “giocare” proprio dell’area campana e abruzzese e “pazzarièllo” napoletano, documentando il verbo in G. Tomasi di Lampedusa e R. Bacchelli) documentato a partire dal XVI sec., in G.B. Del Tufo (cfr. TB, da Buonaroti il Giovane; cfr. LIZ, da G.B. Basile), poi in R. Bacchelli, G. Tomasi Di Lampedusa ed E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, p.167: “I gatti ... pazziavano su per i semafori spenti oppure meriggiavano sui piedistalli vuoti dei vigili del traffico” [si rimanda alla creazione morantiana del “Pazzariello”, IMSR, p. 164 e sgg.] (cfr. GDLI; cfr. Mengaldo che riporta la voce come appartenente al registro basso, romanesco, romano-meridionale, già presente ne LIIdA e ne LS<sup>36</sup>).

### **criatura** “bambino”

“però dovunque si vedeva un vero puttino vivo, tu là correvi. E imploravi le madri di cederti un poco in braccio la criatura, e lasciartela reggere un poco. E all’ottenerla, facevi tante risa speciali, ispirate; e inventavi per la criatura voci diverse, e musiche; e l’anima intera ti sbocciava in volto come una rosa” (p. 103)

Sostantivo napoletano (cfr. DdN e VNI; cfr. Mengaldo<sup>37</sup>) registrato in E. De Amicis in dialogo (cfr. LIZ; non documentata nel GDLI né nel DELI ove è presente unicamente la variante italiana, nel primo con il significato di “bambino, neonato” con notazione affettuosa è registrato da B. Giamboni a G. Verga “creaturina”, G. Pascoli, M. Serao, L. Pirandello, L. Viani, I. Silone, P.P. Pasolini).

Per l’elemento popolare ricordiamo termini regionali (o anche dialettali) entrati nell’uso dell’italiano popolare, come:

---

<sup>36</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, alle pp. 21 e 28.

<sup>37</sup> Idem, p. 30. Scrive il linguista “a segnare il possibile trapasso fra disforico ed euforico [...] *criatura* – che sta però a contatto con *puttino*” [a p. 103]. Cfr. capitolo I, nota 87.

### **fregare** “danneggiare, ingannare”

“E quali, gli indizi? Eventualmente, se ne troverebbero quanto basta a cominciare, per esempio, da quelle occulte velleità terroristiche dei miei piccoli anni immaturi: forse trapelate, per chi sa quali vie metapsichiche agli onniveggenti servizi segreti internazionali, e fissate nei loro schedari fin da allora, in attesa della prima occasione per fregarmi” (p. 19)

Verbo dell’area regionale centrale, centro-meridionale (cfr. VR “frega”, “fregatura” “accoccarla, buscherare”; VIR “fregà” “imbrogliare, raggirare, irridere”; DdN “frëga” “ingannare, rovinare”) divenuto termine dell’italiano popolare (cfr. GDIU) nel senso di “danneggiare, ingannare” e documentato a partire dal XVI sec., in F. Mercati (cfr. TB dal XV sec., in Burchiello; cfr. DELI dal XV sec., in Sercambi; cfr. GDIU dal XVI sec., in A. Caro), ad A. Palazzeschi, C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, F. Jovine, C. Pavese nel *Mestiere di vivere* (cfr. GDLI). Il termine è proprio del monologo interiore di Emanuele in uno dei tipici deliri di persecuzione che caratterizzano il protagonista<sup>38</sup>.

### **frocetto**<sup>39</sup> “giovane omosessuale”

“Ma io mi domando quale soffio o quale duende, e da dove, proprio oggi abbia riportato a me, qui a Gergal, dalla loro voragine, quei due frocetti bugiardi vagabondi e ladri di galline” (p. 166)<sup>40</sup>

Sostantivo alterato, connotato affettivamente, dal romanesco (cfr. VR e VIR che riportano il termine “fròcio” “tedesco” ma indicando poi il significato attuale per reticenza alluso ma non dichiarato; cfr. GDLI che definisce il sostantivo come romanesco dal significato di “francese” e di “straniero”, poi di “pederasta passivo”, attinto dall’uso gergale; cfr. GDIU); “froschio” è documentato in dialogo in P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita* (cfr. GDLI). Ne LS abbiamo il termine trasfigurato dall’ignoranza infantile e stupefatta di Ueseppe “Frocio”, pp. 538-542 e sgg.

### **sfottènte** “sfrontato, canzonatorio, beffardo”

“«We go to make love! Ammore! Ammore!» in un’enfasi gloriosa ma anche sfottente” (p. 67)

---

<sup>38</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>39</sup> Cfr. in questo capitolo la voce “checca”. Cfr. capitolo V.

<sup>40</sup> Il termine è presente anche nel discorso diretto di Mariuccio, l’amato dal protagonista, alle pp. 48-49 (“«Ma tu, vuoi sapere chi sei, tu? Sei uno stronzo borghese che si annoia! Hai bisogno di un Eroe, per il tuo sursumcorda! Un tipo Genio-Rimbaud, un Che Guevara, un Cristo sul Tabor. Ma io non sono quello, hai capito?! Io sono un frocetto comune: e basta»”).

Aggettivo di origine e provenienza romana (cfr. DELI, GDIU e VIR; cfr. VR che registra “sfótte”, in appendice dove vi sono le giunte al testo, con l’uso moderno di “prendere in giro”, rispetto al significato primo di “dar fondo”; cfr. DI che registra “sfottó” “presa in giro con l’intento di far stizzare” come laziale, campana da “sfótte(re)” “canzonare, burlare” e sottolinea l’uso ormai nell’italiano regionale) registrata in A. Savinio, D. Buzzati, G. Piovene, G. Arpino, A. Soffici, A. Arbasino (cfr. GDLI).

Voci dell’italiano popolare, del registro basso, alcune delle quali hanno perso nell’uso connotazioni regionali o gergali, come gli aggettivi:

**allupato** “simile al lupo”

“Si tratta, per lo più, di aspiranti autori, in gran parte anziani – i quali, col loro aspetto allupato e quasi torvo, aumentano il gelo naturale dell’ambiente” (p. 7)

Termine comune (cfr. GDIU che lo attesta dal 1936; cfr. VIR che lo riporta nell’accezione di “affamato come un lupo”) documentato a partire da Burchiello e G.G. Belli (cfr. LIZ), F. Targioni Tozzetti “allupato dalla fame”, poi in L. Viani “affamato” (cfr. GDLI).

**puttanésco**<sup>41</sup> “tipico della prostituta”

“«su bello?» di nuovo essa mi riscosse, con la sua voce cupa e sbrigativa, che facciamo? paghi la speciale? Qua, il tempo marcia!» Io non ero istruito, invero, sulle débite scadenze puttanesche” (p. 84)

“E’ vestita come un’elegante signora borghese degli anni Trenta, porta calze di seta color lilla, e il suo ballo è una sconcia parodia dell’adescamento puttanesco” (p. 130)

Voce espressiva, qui scherzosa, (cfr. GDIU; cfr. DdN e VNI che riportano la voce “puttana”) documentata dal XIV sec., in R. Canigiani (cfr. TB) a (F. Berni; P. Aretino; P. Fortini e P. Pallavicino, cfr. LIZ) N. Forteguerra “menti puttanesche” e C. Pavese delle lettere (cfr. GDLI).

O i sostantivi:

**battóna** “prostituta che batte il marciapiede”

---

<sup>41</sup> Cfr. nel presente capitolo il sostantivo “puttana”.

“Da Napoleone, a Lenin e a Stalin, all’ultima battona, al bambino mongoloide, a Greta Garbo e a Picasso e al cane randagio, questa è in realtà l’unica perpetua domanda di ogni vivente agli altri viventi : «vi paio bello? Io che a lei parevo il più bello?»” (p. 108)

Termine documentato in P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Glossario (cfr. DELI; cfr. GDIU dal 1959; cfr. GDLI che riporta unicamente “battere il marciapiede” in C. Dossi, C. Alvaro, C. Pavese prosatore).

#### **cesso**<sup>42</sup> “latrina”

“L’azienda, ch’io sappia, è rappresentata in tutto da due stanzette d’ufficio, corredate di un cesso buio e senza finestre” (p. 7)

“La nostra intimità si mischiava, da parte mia, di miti reverenziali, tanto da farmi ritenere, per esempio, che lei non andasse al cesso giammai” (p. 119)<sup>43</sup>

“La mia vestizione a nuovo ebbe luogo nel cesso del Caffè” (p. 316)

Termine colloquiale (cfr. GDIU) documentato a partire da Rustico Filippi (cfr. DELI; cfr. LIZ; dal Sacchetti secondo TB), poi in G. Carducci in prosa, B. Cicognani (L. Pirandello, cfr. LIZ), C. Pavese in prosa (cfr. GDLI).

#### **chécca**<sup>44</sup> “omosessuale”

“In verità, io già lo sapevo che quella checca non esiste, e che a lui, del resto, non importa niente né di una Ferrari né di un quintale d’oro” (p. 48)

Termine gergale e spregiativo (cfr. DELI e GDIU che lo riporta dal 1959. P.P. Pasolini, *Una vita violenta*), ripreso dalla voce narrante dal diretto di Mariuccio (“Non sei nemmeno una vera checca, sei un maschio fallito, un rottame di classe fuori servizio, buono per il Museo dei Fasci defunti”, p. 48).

#### **marchetta** “prostituta; omosessuale dedito alla prostituzione”

“E io mi son detto che forse altri, al mio posto, adesso batterebbe queste viuzze, in cerca, almeno, per compagnia, di qualche povera marchetta digiuna” (p. 63)

---

<sup>42</sup> Si leggano le parole di D. Bellezza, senza alcuna pretesa di caricarle di valore linguistico, ne *L’amore felice*, op. cit., pp. 29-30: “Mi ricordo quando mi urlava che era borghese dire «gabinetto» o «toilette», e bisognava, in ogni caso, dire con sfrontatezza «cesso»”. Simile, ai brani esemplificati, è l’occorrenza di p. 101: “Si mormorava che, agli inizi, tu ignorassi del tutto gli apparecchi igienici; e ti issassi coi piedi sul water, sistemandoti lì accoccolata, in luogo di sederti sopra”.

<sup>43</sup> Cfr. capitolo I, nota 1.

<sup>44</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “frocetto”.

“Orfani e mai svezzati, tutti i viventi si propongono, come gente di marciapiede, a un segno altrui d'amore. Una corona o un titolo, o un applauso, o una maledizione, o un'elemosina, o una marchetta. Tu mi paghi, e dunque accetti il mio corpo. Tu mi ammazzi, e dunque ti danni” (p. 108)

Voce appartenete al registro basso (cfr. Mengaldo<sup>45</sup>; cfr. DELI che registra la voce seguendo la documentazione del VIR a proposito della locuzione “far marchette”) documentata in C. Pavese in prosa ed E. Emanuelli in accezione di “prostituta”. Nell’accezione “omosessuale dedito alla prostituzione” troviamo il sostantivo in A. Arbasino (cfr. GDLI che riporta anche la locuzione gergale “far marchette” in D. Buzzati, G. Dessì e A. Arbasino; cfr. GDIU che registra il sostantivo dal 1918). Nel primo brano il termine compare al centro di uno splendido esempio di aggettivazione ad occhiale<sup>46</sup>, nel secondo brano, che riprende il passo esemplificato alla voce “battona”, è costituente di una tipica figura morantiana di amplificazione in cui i primi tre termini si oppongono ai tre termini successivi.

### **pisciata** “minzione”

“E se per essi, a me invisibili, io fossi, invece, visibile, sarebbe certo un buffo spettacolo, alla loro vista, questo tipo occhialuto che va traballando qua in giro, a consacrare solenni pisciate, e sorride, a occhi chiusi, nel vuoto” (p. 54)

“E’ una fortuna, mi dissi, questo tuffo, che confonderà l’orrida pisciata nell’acqua fangosa” (p. 164)

“I gradini erano marci per l’età e per la sporcizia, e sui muri guasti e rotti si scorgevano tuttavia le solite scritte sgorbiate, coi loro soliti spropositi: talune sbiadite e non più leggibili, da sembrare pisciate di rondini” (pp. 320-321)

Voce espressiva (cfr. VR, VIR, DdN e VN che riportano il termine rispettivamente “piscià” i primi due, “piscia” e “pisciata” gli altri; cfr. GDIU) documentata da G.B. Fagioli (cfr. TB e DELI; cfr. LIZ dal Sacchetti) a R. Bacchelli, G. Tommaso di Lampedusa, A. Gatto in prosa (cfr. GDLI). Il termine disforico è, nei brani citati, accompagnato dalle voci di tutt’altro registro “solenne”, “orrido” e “rondine”.

### **puttana** “prostituta”

“Le ragazze [...] erano forse di quelle puttanelle occasionali, spesso nuove al mestiere, che allora venivano dette *signorine*<sup>47</sup>” (p. 66)

---

<sup>45</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>46</sup> Cfr. capitolo VII, in particolare nel paragrafo sull’aggettivazione ad occhiale l’aggettivo in prima posizione “misero”.

<sup>47</sup> Cfr. capitolo IX.

“nel linguaggio del Siciliano si chiamavano *etère. Puttane mai*” (p. 78)

“e questa sua passività totale (che perfino il mio giudizio inesperto trovava anò mala da parte di una puttana) inaspettatamente mi pacificò “ (p. 85)

“Alla sua spiegazione, io lo rimirai tonto e incantato, come un povero barbaro forestiero dinanzi a un oracolo di Apollo delfico: poiché nella mia lingua la voce *puttane* non esisteva ancora “ (p. 280)<sup>48</sup>

“Per caso un giorno all'uscita udii pronunciare da uno studente del ginnasio la parola *puttana*” (p. 301)

“E mi ostentava le sue bruttezze di vecchia puttana, fin quasi a denudare il suo sesso deforme” (p. 303)<sup>49</sup>

Voce espressiva, nella variante alterata<sup>50</sup> nel brano di p. 66 connotata affettivamente rispetto all'uso fortemente dispregiativo nell'occorrenza di p. 303, registrata a partire dal XIII sec., nell'*Elegia giudeo-italiana* (cfr. DELI; da A. Cappellano, cfr. LIZ; da Patecchio cfr. GDLI) poi in G.G. Belli, G. Faldella, L. Pirandello in dialogo (cfr. LIZ), G. D'Annunzio in versi (*Laus vitae*), R. Bacchelli, C. Alvaro e C. Pavese in prosa (cfr. GDLI). Per i brani delle pp. 78, 280 e 301 dove la voce è connotata tipograficamente, si rimanda al capitolo IX. Per la similitudine del passo di p. 280 si rimanda al capitolo VIII.

---

<sup>48</sup> “L'astruso titolo femminile, appena uscito dalle labbra del Capo, subito si era iscritto, per me, nella Corte stellare già promessa a mia madre dalla Donna-cammello. Quale sorta di patrizie stupende potevano essere queste Señoras della *Quinta* ? Principesse reali ? *Sorelle* della Moda ? Indossatrici ballerine? Dive dei rotocalchi? Fate?” (p. 280). Si rimanda a LS ed in particolare ai brani in cui l'ingenuo Usepe sente la parola “frocio” dal “corrigendo Scimò Pietro”, da p. 539 e ss. (“E riecco questi Froci! Personaggi, evidentemente, famosi e munifici [...] dovevano essere senz'altro creature spettacolari, di una magnificenza eccelsa! E se li figurò nel pensiero come qualcosa di mezzo fra la Befana, i Sette Nani, e i Re delle carte” p. 542). Cfr. nel presente capitolo la voce “frocetto”.

<sup>49</sup> Il termine è presente anche in dialogo alla p. 280 e alluso dalla sigla “p.” a p. 308. Quest'ultimo brano in cui la voce è per reticenza, rimozione volontaria, siglata e non espressa per intero ricorda, con le debite differenze, lo stesso processo di rimozione che spinge Arturo a non poter scrivere per esteso il nome della matrigna, LIdA, p. 130.

<sup>50</sup> Cfr. capitolo V.

## Capitolo III

### Termini stranieri

#### Introduzione<sup>1</sup>

Nell'ultimo romanzo della scrittrice, accanto al bilinguismo italo-spagnolo<sup>2</sup>, si registra la presenza di voci straniere, assunte nella loro veste originaria ossia non assimilate.

Gli stranierismi sono per lo più di derivazione inglese, entrati nell'uso quotidiano contemporaneo (come "babysitter", "blue jeans", "boss", "supermarket"), e di derivazione francese, legati al linguaggio tecnico-specialistico della moda come "chemisier", "godé", "moiré" (ma non solo, cfr. "soubrette", "viveur").

Come afferma P.V. Mengaldo<sup>3</sup>, se i francesismi hanno funzione prevalentemente storicizzante, più in generale i termini stranieri sono, accanto alle voci di origine dialettale ed accanto alla lingua spagnola, componente del plurilinguismo che caratterizza la prosa del romanzo.

Nel "monologo sgregolato"<sup>4</sup> del protagonista compaiono voci straniere connotate tipograficamente<sup>5</sup> come prestiti ("nursery" o "tailleur"), connotate tipograficamente con volontà autoriale di amplificazione semantica ("film" e "forfait"), o connotate metalinguisticamente dal discorso diegetico ("slip").

Alcuni termini stranieri sembrano appartenere alle "tetre Scritture del Progresso tecnologico", ai "Messaggi ossessivi della Merce", ai "gerghi obbligatori dell'irrealtà collettiva" ("lager", "juke-box")<sup>6</sup>. Così come propri del linguaggio mondano, tipico della "piccola società romana" dei "Quartieri Alti"<sup>7</sup>, sono, accanto ai termini francesi della moda, le voci "cocktail", "party", ecc.

---

<sup>1</sup> Per il concetto di stranierismo, e più in generale per la compilazione di questo paragrafo si è fatto riferimento al capitolo *Prestito e Neologia*, contenuto ne *Le parole nuove* di Silvia Scotti Morgana, Zanichelli, Bologna, 1981, pp. 39-53.

<sup>2</sup> Cfr. capitolo IV.

<sup>3</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>4</sup> A., p. 24.

<sup>5</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>6</sup> Cfr. *Introduzione. La lingua*, pp. 40-41.

<sup>7</sup> A., p. 26.

Il paragrafo ordina gli stranierismi presenti in A. per lingua, secondo la data di entrata nel lessico italiano ed il grado di integrazione determinato dalla presenza o meno di derivati italiani<sup>8</sup>, concentrandosi sugli stranierismi di “lusso” (rispetto a quelli di “necessità” o “denotativi”, come ad esempio “cocacola” o “whisky”<sup>9</sup>) e sottolineando come la voce straniera sia una scelta portatrice di elementi connotativi altri, rispetto all’eventuale concorrente italiano.

---

<sup>8</sup> “Va anzi osservato che mentre di solito integrazione e acclimatemento coincidono cronologicamente [...] al contrario forme ben acclimate possono non essere integrate formalmente; ad es. *film*, *sport* sono completamente acclimatati (tant’è vero che servono da basi a derivati italiani *filmone*, *sportivo*, ecc.)”, S. Scotti Morgana, *Prestito e neologia*, op. cit., p. 45.

<sup>9</sup> Idem, p. 40. Così non verrà analizzata la voce **cocacola** “nome commerciale di bevanda nata negli Stati Uniti” presente a p. 8 (“E inoltre la parola *ferie* o *vacanze* a me evocava sempre una squallida tribù festaiola, ebra di sacchetti di plastica, di cocacola e di radioline frenetiche” (p. 8). E si accenna solo qui alla voce **whisky** “acquavite di cereali di origine anglosassone” (“Ma come la corriera lo ha sorpassato, esso mi si rivela per una sagoma pubblicitaria piatta, bianca sul rovescio, che porta stampata a grandi caratteri scarlatti la marca di un whisky spagnolo” p. 131) non propriamente prestito di necessità, ma ormai entrato nell’uso come tale, documentato (anche nella variante “whiskey”) da G. Pascoli (dal 1829 in traduzione di W. Scott, cfr. DELI; dal 1823, cfr. GDIU) a (L. Pirandello, cfr. LIZ) E. Salgari, M. Praz, A. Delfini, I. Calvino, A. Arbasino, A. Gatto in prosa (cfr. GDLI). Così come nei capitoli precedenti anche qui l’analisi si concentra sugli stranierismi presenti nel narrato, non indagando le occorrenze che compaiono nel dialogato (come ad esempio la frase del giovane bagnante: “We go to make love! Ammore! Ammore!” alle pp. 66-67).

## Analisi

Fra gli anglicismi da tempo entrati nell'italiano, abbiamo:

### **clown** “pagliaccio di circo”

“e io la riconoscevo senza errore, nonostante i suoi travestimenti e i suoi prodigi trasformistici. Una volta, si camuffava da clown, e un'altra da monaca, o da orca, o da generale armato, o da sacerdote” (p. 290)

La voce comune (cfr. GDIU) è attestata dal 1828 (cfr. GDIU che riporta i derivati italiani “clownesco”, “clownismo”, “clownistico”; cfr. DELI). Il termine è documentato in A. Boito in prosa e G. D'Annunzio in prosa (cfr. LIZ). La voce è stata probabilmente scelta dalla scrittrice per contiguità semantica con il termine “lunapark”<sup>10</sup> che compare poco prima ad apertura della narrazione dell'incubo ricorrente del protagonista<sup>11</sup>.

### **cocktail** “miscela di bevanda a base alcolica; ricevimento”

“Tu che nel fondo rimanesti sempre la bifolca che eri all'origine, anche se col tempo avevi imparato a distinguere il renard argenté dal renard blue e lo chemisier dal tailleur; e a sbattere un cocktail nei suoi vari ingredienti” (pp. 100-101)<sup>12</sup>

“E alle solite partite o tè benefici o codedigallo (così la zia Monda chiamava i *cocktails*, in ossequio alla linguistica di Stato, che proscriveva i termini esteri)” (p. 186)<sup>13</sup>

La voce è attestata a partire da 1828, nella traduzione di S.F. Cooper (cfr. DELI; definita esotismo inglese documentato dal 1986, cfr. GDIU). Come avverte il Dizionario (1942) di A. Panzini, si sono tentati adattamenti (cfr. “cocteil”, “coccotello”), traduzioni (cfr. “coda di gallo”) e sostituzioni (cfr. “arlecchino”) risultati però insufficienti (cfr. DELI). Mentre nel primo brano il termine straniero, accanto alle espressioni francesi “renard argenté”, “renard blue”, “chemisier” e “tailleur”<sup>14</sup>, proprie della moda, ma anche al termine popolare “bifolca” (cfr. capitolo II, la voce “scafarsi”, compare integrato nel testo e nel significato della lingua di derivazione; nel brano di p.186 la voce è connotata come stranierismo dal segno tipografico (in

---

<sup>10</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “lunapark”.

<sup>11</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>12</sup> Cfr. capitolo I, nota 87.

<sup>13</sup> Anche in dialogo a p. 315 (“Più tardi”, m'informò [zia Monda], “abbiamo un cocktail d'affari”).

<sup>14</sup> Per cui rimandiamo all'analisi delle rispettive voci nel presente capitolo.

corsivo)<sup>15</sup>, in quanto compare vicina al concorrente italiano “codedigallo” ed utilizzata nell’accezione tipica che ha assunto il termine nella lingua italiana.

### **detective** “investigatore”

“la quale [Zaira], d’altra parte, se ne sfogava sottovoce nella sua sfera riservata, con risatine allusive, sarcasmi e ragguagli petteggoli dovuti a chi sa quali referti suoi propri da detective” (p. 179)

La voce è documentata a partire dal 1891 ne <La civiltà cattolica> (cfr. DELI e GDIU che definisce il termine comune e presenta il derivato italiano “detectivistico”).

### **revòlver** “rivoltella”

“Io qui, come là, mi affretto da uno sportello all’altro [...] con la mia sacca a tracolla, e il passaporto esibito nella destra come un revolver” (p. 22)

Voce comune (cfr. GDIU) documentata (accanto alla variante italiana “rivoltella”, cfr. TB) a partire dal 1862, ne <La Perseveranza> (cfr. DELI che ne sottolinea la veloce diffusione nell’uso documentando varianti dialettali) dal 1858, in I. Nievo “rewolver” (cfr. GDIU che registra il derivato italiano “revolverata”), in G. Carena, poi G. Verga “rewolver” (cfr. LIZ che la documenta inoltre in A. Fogazzaro, E. De Marchi, F. De Roberto, G. Faldella, L. Capuana, A. Oriani), nel Manifesto del futurismo, G. D’Annunzio in prosa, S. Slataper (cfr. LIZ), P. Volponi (cfr. GDLI). Il termine è costituente di un paragone, tipico di Emanuele adulto, di cui troviamo nel testo altri esempi simili<sup>16</sup>.

### **tùnnel** “galleria”

“E la vidi che s’era messa a fissare lo specchio con uno stupore inerme e chiaroveggente, come se quel vetro sciagurato fosse la bocca nera di un tunnel, in fondo al quale non si dava nessuna uscita possibile, se non la morte” (p. 316)

Voce documentata da G. Carena (cfr. TB che la attesta dal 1823, riportando la preferenza nell’uso italiano di “galleria”; dal 1839, cfr. DELI e GDIU) a M. Soldati, G. Piovene, C. Cassola (cfr. GDLI); in senso esteso dal 1940 in M. Silone (cfr. DELI). Il termine è qui usato dalla scrittrice in similitudine (per cui rimandiamo al capitolo VIII).

Troviamo poi:

---

<sup>15</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>16</sup> Cfr. capitolo VIII, linguaggio inquisitorio-persecutorio.

### **boss** “capo”

“Il mio basso rendimento certo non poteva sfuggire, nemmeno agli sguardi affaccendati e sbrigativi del mio laconico Boss” (p. 8)

La voce comune (cfr. GDIU) è attestata dal 1918, nel Dizionario di A. Panzini (cfr. DELI che riporta la variante dialettale “bosso”; dal 1913 per il GDIU che registra i derivati italiani “bossismo” e “superboss”). La scrittrice usa il termine straniero con tono ironico in maiuscolo.

### **clan** “gruppo, famiglia”

“«Noi gente di mare!» gli ho udito dire con fierezza fanciullesca, quasi che il mare fosse un clan” (p. 38)

Voce comune e di alto uso (cfr. GDIU) è registrata a partire da C. Cattaneo “clano” (ma in accezione di “gruppo di persone legate da interessi comuni” da A. Gramsci 1915, cfr. DELI; cfr. GDIU che registra il derivato italiano “clanico” e il composto “capo-clan”), poi in G. Deledda (evidenziato tipograficamente), G. Piovene (evidenziato tipograficamente) (cfr. GDLI).

### **film**<sup>17</sup> “fantasie eortiche; spettacolo cinematografico”

“*Film.*” (p. 73)

“E nei miei film i nostri incontri, tutti, secondo l’usato, culminavano nel mio assassinio; mentre, nella realtà, nessuno di coloro si dava la pena di ammazzarmi” (p. 97)

“Le altre pareti, invece, imbiancate a calce, sono tappezzate di manifesti in bianco e nero assai confusi e sbiaditi: si direbbero avvisi commerciali o di film o simili, poiché vi si distinguono, qua e là, delle cosce di donna seminude” (p. 99)<sup>18</sup>

“E se il mio rullo, preso tutto insieme, risulterebbe un film dell’orrore, o una comica” (p. 291)

La voce fondamentale (cfr. GDIU), qui usata dalla scrittrice in una duplice accezione, nei primi due brani (di p. 73, dove il termine è sottolineato tipograficamente dall’uso del corsivo<sup>19</sup> ed è collocato a guisa di titoletto<sup>20</sup>, e di p. 97) con il significato di “narrazione fantastica alla stregua degli spettacoli cinematografici” per designare le fantasie erotiche del protagonista, negli ultimi

---

<sup>17</sup> Cfr. capitolo VIII, in particolare il paragrafo sul campo semantico del cinema.

<sup>18</sup> Riportiamo le altre occorrenze presenti nel testo in cui il termine è usato nell’accezione comune: “Lo stile tipico delle sommarie costruzioni, basse, squadrate e calcinose, mi trasporta nell’America di certi film di avventura, visti nei cinema di periferia milanesi” (p. 129) “Avevo visto sui libri, o in qualche film, scene di tribunali; e nell’immaginazione mi rappresentai, per la circostanza, una fila di giudici imponenti” (pp. 154-155) “E le sere, certe volte, in coppia con la zia Monda, andavano al cinema: donde poi, rientrate a casa, essa faceva sbalordire la zia Monda con le proprie interpretazioni dei film” (p. 186).

<sup>19</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>20</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “forfait”, e nel romanzo alle pp. 10 (“Aracoeli.”), 17 (“*Qualche lampo all’indietro*”), 27 (“AI QUARTIERI ALTI”), 87 (“*Ciao Pennati.*”). Cfr. capitolo IX.

due (di p. 99 e di p. 291) nell'accezione comune di "spettacolo cinematografico" è documentata in quest'ultimo significato (da una locandina del 1907, cfr. DELI che sottolinea come il tentativo di sostituire "pellicola" a "film" si è dimostrato inefficace visto il significato particolare che il termine italiano è andata ad assumere di "materiale fotosensibile", distinzione già in L. Pirandello, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1915; dal 1889 secondo il GDIU che riporta numerosi derivati italiani, fra cui "filmare", "filmato", "filmografia" come anche il DELI) in A. Panzini in prosa, L. Pirandello (cfr. LIZ), A. Negri, U. Ojetti, C. Alvaro; A. Moravia; P.P. Pasolini "filmi" (cfr. GDLI). Il brano di p. 291, come si dimostrerà nel capitolo VIII, è emblematico per la concezione della vita umana nell'opera.

### **lunapark** "parco di divertimenti"

"Senza avvedermene, mi sono spinto verso il margine della banchina; e mi ritrovo seduto in un giardinetto di pochi alberi, dov'è sistemato un mini-lunapark<sup>21</sup> deserto, stasera, e buio" (p. 97)

"Le notti, tuttavia, quel teorema fantomatico ribaleneva sopra alla calotta nera dei miei sonni, spegnendosi e riaccendendosi in lontananza come l'insegna di un lunapark, il quale presto, in una grande esplosione, mi si spalancava senza fondo dalla tenebra [...] Una volta, le multiple luci vociferanti del lunapark s'erano spente [...] E già le maschere del mio terribile lunapark si appostavano di là dall'uscio, altissime come sui trampoli" (pp. 290-293)<sup>22</sup>

La voce comune (cfr. GDIU che registra la variante "luna park") è documentata a partire dal 1911 ne <La Domenica del corriere> (cfr. DELI), attestata in senso letterale in V. Pratolini; in senso metaforico all'interno di similitudine (come nel lungo brano alle pp. 290-293) in C. Govoni, G. Ungaretti, I. Silone (cfr. GDLI). Nell'ultimo brano la voce straniera è termine di paragone di una similitudine (per cui rimandiamo al capitolo VIII, in particolare al paragrafo sui paragoni uomo- macchina) che nasce "[dal]l'assedio micidiale portato dalle invenzioni tecnologiche al mondo organico, l'espropriazione lacerante a cui le macchine sottopongono la fantasia simbolica dell'io"<sup>23</sup>.

### **ring** "palco quadrato delimitato da corde fissate su quattro pali angolari dove combattono i pugili"

"Di nuovo mi s'è aperto il teatro del sogno. Stavolta la scena è un ring" (p. 109)

---

<sup>21</sup> Cfr. capitolo V.

<sup>22</sup> Per questo brano si rimanda alla voce del presente capitolo "clown".

<sup>23</sup> G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 323.

Il termine esotismo inglese (cfr. GDIU che lo definisce termine tecnico-specialistico sportivo) è documentato a partire dal 1901 nel <Corriere della Sera> (cfr. DELI; dal 1881 per il GDIU che presenta le locuzioni derivate italiane “abbandonare il ring” e “campioni del ring”) poi in G. Manzini, E. Montale e P.P. Pasolini (cfr. GDLI).

### **slip** “mutandine”

“Tutti quanti, nella compagnia, erano vestiti da città [...] salvo uno [...] che si trovava in costume da bagnante: un piccolo slip mezzo stinto sul bel corpo abbronzato (p. 66)<sup>24</sup>

“La zia volle comprarmi anche una seconda blusa di ricambio, simile alla prima; e in più due fazzoletti e certe mutandine cortissime, in americano dette slip” (p. 316)

La voce comune (cfr. GDIU) è attestata a partire dal 1935, nel Dizionario di A. Panzini (cfr. DELI e GDIU che riporta il derivato alterato italiano “slippino”), in M. Moretti, A. Moravia, B. Fenoglio, P.P. Pasolini nella variante regionale “slippi”, G. Parise, G. Cassieri nella variante alterata “slippino” (cfr. GDLI). Nel brano di p. 316 il narratore stesso chiarifica il significato e la provenienza del termine.

### **slògan** “breve frase che esprime sinteticamente un concetto, usata in politica e nella pubblicità”

“«E’ ora! È ora! Il Potere a chi lavora!» è uno dei loro slogan prediletti [...] Il loro slogan, dunque, a me vale per una doppia squalifica (p. 18)

“Il vento che corre la città di Almeria diventa adesso, nel mio cervello, i clamori di una moltitudine urlante (slogan? minacce? singhiozzi? kyrie? forse il Generalissimo è morto stanotte? guerriglia a Milano fra i Rossi e i Neri? saltano le banche? bombe contro il Duomo?)” (p. 109)<sup>25</sup>

“Quest’ultimo distico era lo slogan di una marca di coni gelati –Norge- che allora appunto stava in commercio” (p. 132)

Voce comune (cfr. GDIU che l’attestata dal 1905 e riporta i derivati italiani “sloganico”, “sloganista”, “sloganism”, “sloganicistico”) documentata in accezione pubblicitaria dal 1950, nel Dizionario di A. Panzini (dal 1930, cfr. DELI) e in P.P. Pasolini (cfr. GDLI); in accezione politica in A. Moravia, G. Piovene (cfr. GDLI).

### **texano** “del Texas”

---

<sup>24</sup> Ma anche: “Io súbito potei riconoscere, a un’occhiata, quel giovane bruno già notato nella comitiva: l’unico, fra gli altri, nudo coi soli slip da bagno (p. 69).

<sup>25</sup> Entrambi gli esempi delle pp. 18 e 109 riportano la voce “slogan” con connotazione fortemente negativa, in linea con il nuovo atteggiamento della scrittrice nei confronti della “*Rivoluzione Giovanile*” di cui A. dà testimonianza in numerosi brani (oltre a quello di p. 18 da cui è tratta la citazione, si legga l’episodio del Maestrino alle pp. 95-96). Cfr. capitolo IX alla voce “*Rivoluzione*”.

“E là è spuntato, sullo sfondo, un villaggio texano!” (p. 129)<sup>26</sup>

La voce comune (cfr. GDIU), derivato italiano dell’aggettivo dell’inglese d’America “texan”, è documentata a partire da F. D. Guerrazzi (cfr. GDIU) poi in M. Soldati poi in G. Piovene in funzione sostantivale nella variante italianizzata “tessani” (cfr. GDLI). Cfr. capitolo VIII, in particolare il paragrafo sul campo semantico del cinema.

**wèstern** “genere cinematografico americano che tratta della conquista del West”

“E adesso, a ripensarci, ricordo infatti di aver letto in qualche guida che alcuni falsi western sono stati girati in questo territorio” (p. 129)

Voce definita esotismo inglese (cfr. GDIU presentando le locuzioni derivate italiane “western all’italiana” e “spaghetti western”), documentata dal 1934, in <Cinema illustrazione> (dal 1942, nell’*Appendice* di B. Migliorini, cfr. DELI) poi in M. Soldati, C. Bernari, E. Flaiano evidenziato tipograficamente (cfr. GDIU), G. Arpino (cfr. GDLI). Cfr. capitolo VIII.

E infine i recenti:

**babysitter** “custode di bambini”

“Nel tuo tempo libero, ti offrivvi [...] a fare la babysitter per tutto il vicinato” (p. 103)<sup>27</sup>

La voce comune (cfr. GDIU), è attestata (con la variante “baby-sitter”) dal 1950, nell’*Appendice* di B. Migliorini (cfr. DELI e GDIU che registra il derivato italiano “babysitteraggio”).

**blue jeans** “tipo di pantaloni di tela ruvida, con impunture evidenti, di colore blu; indumento giovanile”

“Così l’ho visto filare via sprezzante, col suo passo slegato fra di marionetta e di cucciolo; le magre gambe in crescita strette nei suoi eterni sporchi blue jeans” (p. 49)

Il termine, definito esotismo inglese (cfr. GDIU), è attestato dal 1956, nella rivista <Oggi> (cfr. DELI e GDIU).

**jukebox** “apparecchio automatico, installato in locali pubblici, che contiene dischi che si possono ascoltare introducendo una moneta”

---

<sup>26</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “film” ed in particolare l’occorrenza di p. 129 citata in nota.

<sup>27</sup> Cfr. capitolo I, nota 87.

“Il giorno dopo, alla stessa ora, sono ripassato davanti allo stesso Caffè, e anche oggi lui stava là dentro, incollato al solito jukebox in un Caffè di Corso Magenta” (p. 48)

“Me ne pervengono difatti, spezzoni di musiche da strapazzo, in cui, più da vicino, ho riconosciuto gli stessi dischi di jukebox milanesi” (p. 55)

“L’interno del locale è semivuoto e senza jukebox” (p. 57)

“I suoi sconnessi materiali si direbbero raccattati nei supermarket<sup>28</sup> e alla Borsa, ai passaggi dei semafori cittadini, sulle autostrade domenicali, nei capannoni delle fabbriche, nelle discoteche sottoterra, e fra i jukebox cari a Mariuccio” (p. 130)

La voce (con le varianti “juke-box” o l’italianizzato “giubbox”) è registrata a partire dal 1950, nell’*Appendice* di B. Migliorini (cfr. DELI e GDIU che definisce la voce esotismo inglese). Per l’analisi di questa voce, in particolare nel brano di p. 130 si rimanda al capitolo V, alla voce “alto-parlante”.

### **night** “locale notturno”

“Forse, costui non è che un guitto dilettante, brillo e mattoide, il quale presume di onorare l’ospitalità del posto intrattenendo il *Vencedor* con improvvisazioni buffonesche, come in un night?” (p. 60)

La voce (riduzione di “night club” tipica ellissi dei composti degli anglicismi nelle lingue neolatine, secondo i composti romanzi infatti il primo elemento è principale e il secondo è attributivo, cfr. DELI) comune (cfr. GDIU) è attestata nella variante estesa dal 1914, nel <Corriere della Sera>, nella variante ridotta dal 1958, nell’*Appendice* di B. Migliorini che lo definisce “abusiva ellissi” (cfr. DELI; dal 1960, cfr. GDIU).

### **nursery** “stanza di bambini”

“Ma la mia presente sfera di cristallo limita il proprio centro focale al mio teatrino privato di famiglia, dove le vicende pubbliche pervenivano al modo che le questioni adulte arrivano a una *nursery*” (pp. 193-194)

Il termine, esotismo inglese (cfr. GDIU) è attestato dal 1927 nella forma “nurserie” (cfr. GDIU; “nurse” dal 1905, nel Dizionario di A. Panzini, cfr. DELI). Il termine è connotato dalla scrittrice con il carattere tipografico corsivo<sup>29</sup> e compare come termine di paragone in una similitudine.

### **party** “ricevimento”

---

<sup>28</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “supermarket”.

<sup>29</sup> Cfr. capitolo IX.

“Intesi poi che la Signora dal sorriso egizio era invitata essa pure al famoso party della zia Monda” (p. 319)

La voce, esotismo inglese (cfr. GDIU), è attestata dal 1961, nel <Corriere della sera> (cfr. DELI; dal 1937 in A. Moravia, *Viaggi*, cfr. GDIU). Insieme a “cocktail” del linguaggio mondano tipico della zia Monda.

### **supermàrket** “grande magazzino”

“I suoi sconnessi materiali<sup>30</sup> si direbbero raccattati nei supermarket e alla Borsa, ai passaggi dei semafori cittadini, sulle autostrade domenicali, nei capannoni delle fabbriche, nelle discoteche sottoterra, e fra i jukebox cari a Mariuccio” (p. 130)

La voce esotismo inglese (cfr. GDIU) è registrata dal 1956, in P. Monelli (cfr. DELI; 1961, cfr. GDIU), nella variante italianizzata “supermercato” in A. Moravia, I. Calvino (cfr. GDIU).

### **in technicòlor** “a colori sgargianti”

“Dal pubblico tutti all’unisono intanto levano proteste, perché, essendo loro in technicolor e lo spettacolo in bianco e nero, per essi lo spettacolo risulta invisibile e nullo” (p. 99)

La locuzione comune e familiare (cfr. GDIU e DELI) è registrata dal 1970, nel Vocabolario di N. Zingarelli (cfr. DELI). Il brano è narrazione di un sogno del protagonista<sup>31</sup>. Cfr. capitolo VIII, il campo semantico del cinema.

.

### **terminal** “areoporto”

“E anche stamattina, lungo il mio percorso verso il Terminal fin quasi al centro, le squadre della *Rivoluzione Giovanile* si sono accanite a urlare in coro, quale un’aperta denuncia contro di me” (p. 18)

La voce, riduzione dell’espressione “air terminal”, esotismo inglese (cfr. GDIU), è attestata dal 1963, nell’*Appendice* di B. Migliorini (cfr. DELI; dal 1960 in A. Moravia, *Viaggi*, cfr. GDIU); abbiamo inoltre la variante italiana “terminale” (cfr. GDLI).

### **trip** “allucinazione prodotta da sostanze stupefacenti o allucinogene”

“Che siano, anche queste, finzioni? falsi? scherzi di un *trip* andato a male?” (p. 242)

La voce propria del gergo dei tossicodipendenti è documentata dal 1966 (cfr. GDIU che riporta il derivato italiano “intripparsi”) in P.V. Tondelli (cfr. GDLI). E’ interessante notare come la

---

<sup>30</sup> Cfr. la voce “jukebox” nel presente capitolo e il composto “alto-parlante” capitolo V.

<sup>31</sup> Cfr. capitolo VIII.

scrittrice sottolinei tipograficamente il termine per mezzo del corsivo<sup>32</sup>. Il termine si collega al tema della droga presente nel testo dell'82, ma già ne IMSR, *La commedia chimica*<sup>33</sup>. Cfr. la voce “rimembranze”, capitolo I.

Fra i termini francesi, assunti nella loro forma originaria, abbiamo<sup>34</sup>:

### **astrakàn** “pelliccia pregiata”

“Aveva i capelli tagliati cortissimi, ma così vispi che facevano il riccio appena spuntati, imitando nel loro insieme un berrettino di astrakan” (p. 225)

La voce definita termine tecnico specialistico dell'abbigliamento (cfr. GDIU) è registrata dal 1868 in G. Rovani (cfr. GDIU; dal 1885, nella rivista “La Moda”, cfr. DELI), in E. De Marchi (riferito a cappello, cfr. LIZ), G. D'Annunzio in prosa (riferito a mantello, cfr. LIZ e DELI), G.A. Borghese riferito a mantello (cfr. GDLI); nella variante italianizzata “astracan” in A. Panzini in prosa riferito a pelliccia, in U. Ojetti, E. Pea, E. Cecchi, R. Bacchelli (cfr. GDLI). Troviamo ne LS a p. 520: “sul petto e nelle ascelle aveva dei riccioli lanosi, somiglianti all'astrakan”.

### **chemisier** “abito femminile che ripete le linee della camicia maschile”

---

<sup>32</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>33</sup> Cfr. C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: «Aracoeli», Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 30-31. Si rimanda inoltre a G. Rosa, “Aracoeli”: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta*, op. cit., p. 301, per i rapporti fra i diversi esiti dei processi di rievocazione memoriale nei romanzi della scrittrice.

<sup>34</sup> Accenniamo alle voci **collier** e **pendentif** e **moiré** solo in nota in quanto occorrenze che compaiono unicamente in dialogo o in discorso indiretto (“«Oh che bel collier!» lui finse di ammirarla, «che bei pendentifs! Lasciameli vedere»” p. 283; “Ricordo ancora l'apparizione di una gonna grandissima di velluto viola, doppiata di un tessuto serico giallo-oro screziato (*moiré*, lo definirono le Sorelle) la quale m'innamorò perdutamente” p. 181). Il primo termine, definito esotismo francese (cfr. GDIU), dal significato di “collana girocollo”, è documentata dal 1885, ne <La Moda> (cfr. DELI; dal 1905, cfr. GDIU), in C. Dossi, *La desinenza in A*, 1878 (cfr. LIZ); la seconda voce dal significato di “gioiello appeso a una catenella o a un nastro; ciondolo, pendente” è definita esotismo francese e registrata dal 1927 (cfr. GDIU); infine il terzo “moiré”, definito esotismo francese (cfr. GDIU), dal significato di “stoffa di seta a riflessi cangianti, marezzata” (di cui abbiamo anche le varianti italianizzate “moire” e “mohair”) è documentata dal 1895 (cfr. GDIU; dal 1905, nel Dizionario di A. Panzini, cfr. DELI), in C. Dossi (*La desinenza in A*, 1878 “moire”) e A. Fogazzaro (*Malombra*, 1881 “moire”) (cfr. LIZ), come per la voce “godé”, il termine è evidenziato tipograficamente perché attribuito ad un personaggio che compare nel romanzo.

“Tu che nel fondo rimanesti sempre la bifolca che eri all’origine, anche se col tempo avevi imparato a distinguere il renard argenté dal renard blue e lo chemisier dal tailleur; e a sbattere un cocktail nei suoi vari ingredienti” (pp. 100-101)<sup>35</sup>

La voce, esotismo francese (cfr. GDIU) è attestata dal 1956 nel *Dizionario enciclopedico italiano* (cfr. DELI; dal 1963, cfr. GDIU).

### **godé** “svasatura a campana degli abiti femminili”

“Talora, a casa, udivo mia madre e la zia Monda commentare fra loro due, modelli e fogge, usando varie parole di un gergo per me esotico, ma che mi piaceva lasciare oscuro (così come certi analfabeti preferiscono l’uso del latino nella Messa). *Godé, plissé, scampanato, operato*, ecc. ecc.” (p. 182)<sup>36</sup>

La voce (adattamento italiano del francese “godet”) è registrata dal 1939-1940, nel Vocabolario di F. Palazzi (cfr. DELI), in C. Linati (cfr. GDLI), dal 1901 (cfr. GDIU che definisce la voce esotismo francese, termine tecnico specialistico della sartoria). La voce compare nel brano evidenziata tipograficamente<sup>37</sup> e definita dalle parole del protagonista, secondo l’ottica infantile, “gergo ... esotico” (cfr. capitolo VIII).

### **peluche** “stoffa ricoperta di pelo usata per la fabbricazione di cappotti, cappelli, giocattoli e soprammobili”

“Ci si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante” (p. 11)

La voce, definita esotismo francese (cfr. GDIU), è documentata dal 1763 (cfr. DELI), 1765 (cfr. GDIU), in L. Pirandello (cfr. LIZ).

### **soubrette**<sup>38</sup> “nel teatro di varietà, prima attrice, ballerina e cantante”

“La risata simile a un verso di gallina, della zia Monda, mentre allo specchio si prova sulla faccia vizza quel suo nuovo, inverosimile cappello da soubrette” (p. 17)

---

<sup>35</sup> La voce **renard** (argenté ... bleu) “pellicetta di volpe (argentata .... blu)”, definita esotismo francese (cfr. GDIU), è registrata dal 1901, nel <Secolo> (cfr. DELI; GDIU). Per la voce “tailleur” cfr. presente capitolo. Cfr. inoltre nel presente capitolo la voce “cocktail”.

<sup>36</sup> La voce **plissé** “di tessuto pieghettato a macchina” definita esotismo francese (cfr. GDIU che l’attesta dal 1885, in G. D’Annunzio, e cita inoltre il derivato italiano “plissettato”) è documentata dal 1905, nel Dizionario di A. Panzini che la definisce “voce abusiva del linguaggio della moda” (cfr. GDLI e DELI). Cfr. la voce “moiré” nel presente capitolo nota 34.

<sup>37</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>38</sup> Cfr. capitolo VIII, in particolare il paragrafo sul campo semantico del cinema e del teatro.

Il termine è attestato nell'accezione morantiana a partire dal 1933, nel *Barbaro dominio* di P. Monelli (cfr. DELI che, seguendo *L'italiano in Europa* di G. Folena, sottolinea come la voce abbia assunto significati nuovi in italiano).

**tailleur** “completo femminile con giacca di taglio maschile e gonna o pantaloni o da abito e giacca dello stesso tessuto”

“Per i suoi *tailleurs*, si serviva di un sarto famoso di Via Veneto; usava solo scarpe lavorate a mano; e, sotto la giacca, portava certe preziose camicette di artigianato fiorentino” (p. 33)

“A volte, io deploravo, in segreto, il criterio moderato e distinto della zia Monda; ma, d'altra parte, anche il più comune *tailleur* grigio mi pareva un abbigliamento regale, addosso a mia madre” (pp. 181-182)<sup>39</sup>

Voce documentata dal 1885 su <La Moda> (cfr. DELI che, seguendo *Lingua contemporanea* di B. Migliorini, rimanda al tentativo fallito di sostituire la voce con l'italiano “completo a giacca” promosso dall'Ente Italiano della Moda e seguendo *L'Appendice* del 1963 di B. Migliorini rimanda ai derivati italiani “taièr” taierino”, “taierista”; dal 1905, cfr. GDIU che cita il derivato italiano “tailleurino”) in (C. Dossi *La desinaza in A*, 1878, cfr. LIZ) G. Deledda, M. Praz, D. Buzzati, M. Soldati, V. Pratolini “tajer”, N. Ginzburg, D. Del Giudice (cfr. GDLI).

**viveur** “uomo che conduce vita mondana, gaudente dei piaceri della vita”

“A volte, sbadigliavo; oppure con qualche ostentazione scorrevo le pagine di un libro che mi ero portato appresso; o ridacchiavo, magari, con l'aria cupa di un *viveur*, quasi a scansare certi ragguagli del Siciliano, lasciando intendere che si trattava, per me, di roba vissuta e scontata” (p. 79)

Voce, definita esotismo francese, scherzosa (cfr. GDIU che l'attesta dal 1863 in F. Martini), documentata dal 1897, nel *Quel che non si deve dire* di L. Barucchi (cfr. DELI che rimanda alla variante italiana “vitaiole” nelle *Aggiunte* di G. Cappuccini, 1926) in (F. De Roberto *Illusione*, 1891-1900, “*viveur à outrance*”, cfr. LIZ) A. Panzini in prosa, L. Gualdo, A. Arbasino (cfr. GDLI). Il termine è già presente nella produzione morantiana, ne *Lo scialle andaluso* in dialogo, nella variante “viverre” sottolineato tipograficamente<sup>40</sup>.

A parte trattiamo il seguente francesismo:

---

<sup>39</sup> Oltre all'occorrenza delle pp. 100-101 già presentata alla voce “chemisier”.

<sup>40</sup> E. Morante, *Lo scialle andaluso*, op. cit., p. 191: “Oh, vi credo senz'altro! Si capisce al primo sguardo che siete un *viverre*”. Si leggano, a questo proposito, le interessanti parole di Esther Zago nel saggio *Il carattere di stampa come segno ne “Lo scialle andaluso” di Elsa Morante*, in <Il lettore di provincia>, 81 (1991), p. 37; cfr. capitolo IX.

### **forfait** “prezzo globale prestabilito”

“*Forfait.*” (p. 76)

La voce di derivazione francese, è documentata dal 1851 nella locuzione “à forfait” in C. Cavour, dal 1935 nella variante “forfè”, nel Dizionario di A. Panzini (cfr. DELI e GDIU). Nel testo della Morante il termine, connotato tipograficamente in corsivo e collocato a guisa di titoletto<sup>41</sup>, sembra assumere accanto al significato di “prezzo globale” (si legga a tal proposito la seguente frase contenuta nel lungo brano aperto appunto dalla voce: “una soluzione conciliativa, che era insomma di compensare il più del mio tempo col meno del suo: ossia contare le nostre cinquecento lire per un prezzo globale” p. 84), anche un ulteriore significato, di “disfatta”, che sembra alludere alla voce inglese derivata dal francesismo in esame, “forfeit”<sup>42</sup>. Il brano infatti aperto dal termine di p. 76 narra la visita a una prostituta fatta dal protagonista con un suo amico (il Siciliano a cui va attribuito il discorso indiretto di p. 84) che si risolve con la fuga del protagonista senza aver avuto nessun rapporto sessuale con la donna<sup>43</sup>.

Troviamo infine stranierismi, per così dire di necessità, derivanti da varie lingue, usati dalla scrittrice in senso figurato, quali:

### **apartheid** “segregazione”

“E si ritraeva tutta con la sua sedia verso il muro: non per umiltà sociale – sembrava – ma per una specie di apartheid volontario, quasi scostante” (p. 298)

Il termine di derivazione olandese è registrato a partire dal 1958, in A. Ferrari (cfr. DELI; dal 1963, cfr. GDIU).

### **kamikaze** “pilota giapponese votato volontariamente alla morte durante la seconda guerra mondiale; persona temeraria”

“E ciascuno, allora, si dà a esibire le proprie bellezze: donde si spiegano le nostre vanità disperate. Le smanie pubblicitarie delle divette, e le grinte dei generalissimi, e i poteri, e le finanze, e i kamikaze, e gli scalatori, e i funamboli” (p. 108)

---

<sup>41</sup> Cfr. nota 20 e capitolo IX.

<sup>42</sup> Il termine “forfeit” “mancata partecipazione o ritiro prima dell’inizio dello svolgimento di una gara” registrato dal 1921, in R. Zangrilli (cfr. DELI; dal 1908, cfr. GDIU come esotismo francese dal linguaggio tecnico specialistico dello sport).

<sup>43</sup> “Lungo la discesa, i rumori e il vocio del casamento mi rincorrevano, trasformati in un unico tuono che mi ripeteva: sei condannato! nessuna donna, mai, per te! sei condannato!”, A. p. 76.

Voce derivata dal giapponese documentata dal 1944, nel <Corriere della Sera> (cfr. DELI e GDIU) in accezione estesa in P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* (cfr. GDLI).

**lager** “campo di concentramento e di sterminio nella Germania nazista; irrealtà<sup>44</sup>”

“Dopo una simile giornata, io non ho più osato di affrontare l’ordalia<sup>45</sup> di quella porta; anzi, per tutto un mese mi sono bandito forzatamente dalla mia zona d’amore come da un lager di supplizi” (p. 49)

“La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager. Io, Manuel, resto chiuso qua nel Lager [...] E il recinto del Lager è una semplice rete di fili, carichi di una corrente letale. Basterebbe toccarli con un dito, e si è fuori, di là dal Lager [...] Allora, presentati a quell’Uno che sta là seduto, e càntagliela, al Nostro Signore: che nella sua grande settimana lavorativa, lui, giorno dopo giorno, ha fabbricato un Lager [...] Cresci e moltiplicati nel tuo caro Lager, gli ha detto, in guisa di addio” (pp. 168-169)

“«LAG LAG. Ma che lingua parli, tu, Manuel?! E chi è el Señor ? ! »” (p. 169)

La voce, riduzione del composto tedesco “konzentrationslager”, è documentata dal 1942, nell’*Appendice B*. Migliorini (cfr. DELI e GDIU), in P. Levi (cfr. GDLI). È importante rilevare come nell’ultimo brano, la parola che indica il “mostro” supremo “delle culture piccolo-borghesi”<sup>46</sup>, a cui è paragonata la vita, “un grumo di mali più pesante del caos, e senz’altri organi motori che due alucce di tignola”, non venga pronunciata né riconosciuta da Manuel, lo zio morto, così come il concetto di Dio (“Señor”).

**paria** “intoccabile; emarginato; persona di infima condizione sociale”

“Offerte, alla sua fantasia di paria, col fascino dell’imprevisto, della disponibilità e dell’avventura, esse incarnavano ogni volta, a quanto pareva, la sua *Regina incognita*” (pp. 76-77)

“Nella mia prima adolescenza, io mi sentivo un paria, abbandonato da tutti” (p. 87)

“E a me non rimase infine che ritirarmi pian piano, seguendo a vagolare solitario nei dintorni, con l’anima di un paria malvenuto” (p. 280)

---

<sup>44</sup> Già con IMSR, *Addio*, p. 6: “Forse, io devo accettare tutte le norme del campo:/ogni degradazione, ogni pazienza./Non posso scavalcare questa rete spinata”, la scrittrice aveva descritto la vita del secolo contemporaneo come irrealtà, “parodia” della vita, completa “irrealtà”, per le due ultime citazioni rimandiamo *Cronologia*, E. Morante, *Opere*, op. cit., p. LXXVII, e *Pro o contro la bomba atomica* nell’omonima raccolta di saggi, op. cit., p. 105.

<sup>45</sup> Il termine, parola weiliana (come afferma C. D’Angeli in *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*, *Leggere Elsa Morante*, op. cit., p. 90, analizzando LS) compare inoltre nel seguente brano di A., p. 153: “«Il tuo caso è sospetto», m’informò con voce dura, «devi seguirci al Comando per l’interrogatorio», e come io lo miravo col volto proteso, già pronto a qualsiasi ordalia, d’un tratto l’intelligenza inventiva gli attraversò visibilmente le pupille”. Cfr. capitolo VIII.

<sup>46</sup> E. Morante, *Sull’erotismo in letteratura*, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 91.

La voce, adattamento italiano dell'anglo-indiano "pariah", è documentata (anche nel TB) in accezione estesa dal 1824, nella traduzione di W. Scott (cfr. DELI che l'attesta nell'accezione letterale dal 1820; in accezione letterale dal 1557 nella variante antica "pareas" in G.B. Ramusio, cfr. GDIU), poi in G. Mazzini, G. Pascoli, in versi ("alla sua giovinezza aspra di paria"; cfr. LIZ), C. Alavaro, M. Luzi (cfr. GDLI); col significato specifico di "che vive ai margini", in A. Oriani (cfr. LIZ), U. Ojetti, B. Cicognani, A. Moravia (cfr. GDLI). Termine già presente nella produzione narrativa della scrittrice<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> A partire da M&S alle pp. 68, 142, 232, 260 in riferimento a Francesco De Salvi, 321 "povero villano", 593.

## Capitolo IV

### Termini spagnoli

#### Introduzione<sup>1</sup>

La prosa di A. è caratterizzata dalla presenza del bilinguismo italo-spagnolo<sup>2</sup>.

Il “monologo interiore [...] flusso di coscienza”<sup>3</sup> di Emanuele è infatti costellato di brevi testi, frasi o segmenti di esse e termini spagnoli<sup>4</sup> legati all’andalusa Aracoeli<sup>5</sup>, al protagonista stesso e ai personaggi che quest’ultimo incontra in Spagna.

L’inserzione dell’elemento spagnolo si presenta infatti nel narrato in prossimità dell’apparire della figura materna, (si rimanda ai numerosi spagnolismi che costellano la lunga narrazione dell’infanzia-adolescenza di Aracoeli da p. 102 a p. 105, e poco prima a p. 101 alla narrazione dell’incivilimento della “bifolca” Aracoeli<sup>6</sup>), e ogni qualvolta il discorso monologante di Emanuele riporti pensieri e parole di personaggi spagnoli (si rimanda agli spagnolismi colti dal discorso italo-spagnolo del camionista, sulla presa di Malaga alle pp.

---

<sup>1</sup> Per la compilazione del paragrafo si è fatto riferimento, dal punto di vista linguistico, a Gaetano Berruto, *Fondamenti di sociolinguistica*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 1995, in particolare al paragrafo *Commutazione di codice*, contenuto nel capitolo, *La differenziazione nel repertorio: appunti di sociologia del linguaggio* (pur consapevoli di trovarsi dinnanzi a un bilinguismo di fiction, creato dalla scrittrice non propriamente in funzione mimetica, come si cercherà di evidenziare nella presente analisi); più in generale si rimanda al saggio di Giuseppe Mazzocchi, *Lo spagnolo come strumento stilistico nella prosa italiana del’900*, in *Scritti in ricordo di Silvano Gerevini*, a c. di Tomaso Kemery e Lia Guerra, La Nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 154-171.

<sup>2</sup> G. Berruto definisce il fenomeno linguistico del bilinguismo come: “[c]ompresenza di più lingue non socio-funzionalmente differenziate” o più semplicemente: “compresenza in un repertorio di due lingue”, in *Fondamenti di sociolinguistica*, op. cit., rispettivamente a p. 227 e a p. 250. Anche P.V. Mengaldo, SpAL, pp. 29-30, sottolinea il “continuo aggallare di parole, frasi, canzoni spagnole alla superficie dell’italiano, costante soprattutto espressivo che quasi fiacca le strutture razionali dell’italiano stesso, e lo rende invertibrato” definendo il fenomeno: “bilinguismo italo-spagnolo”.

<sup>3</sup> Cfr. F. Filippelli, *L’ultima Morante e la storia come memoria: “Aracoeli”*, op. cit., p. 406.

<sup>4</sup> Già ne LS, ma anche in M&S come si illustrerà più avanti, la Morante propone due citazioni spagnole, una ad apertura di romanzo tratta dal poeta peruviano César Vallejo a p. 3 (“Por el alfabeto a quien escribo”) e una a chiusura tratta dal poeta spagnolo Miguel Hernández a p. 651 (“Muerto niño, muerto mio./Nadie nos sienta en la tierra/donde haces caliente el frío”).

<sup>5</sup> Scrive B. Cordati nel saggio «Aracoeli»: *il racconto e il rumore*, op. cit., p. 13, a proposito della presenza nell’ultimo romanzo della Morante di “una minuta, ossessiva mimesi, uno scorrere consistente e tenace della massa magmatica delle parole”: “La voce della giovane Aracoeli invade subito le prime pagine [...] i nomi della sua infanzia mitica [...] i suoi scongiuri [...] le sue meraviglie [...] le sue canzoncine [...] le sue madonne, le sue preghiere”. Cfr. C. D’Angeli, “Aracoeli!” *esclamavano le signore, “che bel nome! Che nome strano!”*, *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”*, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit. nell’*Introduzione. Le opere*, pp. 28-29, nota 190.

<sup>6</sup> G. Rosa, «Aracoeli»: *i frammenti del presente. Cattedrali di carta*, op. cit., p. 354 [cfr. capitolo I, nota 87] li definisce “spagnolismi bamboleggianti”, componenti di un lungo brano dove sono evidenti “le discrasie espressive”.

59-60 e alle voci spagnole attinte dalle indicazioni di una ragazza alla mescita di Gergal a p. 170).

Lo spagnolo del narratore Emanuele, che afferma esplicitamente di non ricordare più la lingua materna<sup>7</sup>, è difficilmente definibile e analizzabile come frutto di bilinguismo, nasce infatti da una volontà autoriale che si serve della commutazione di codice<sup>8</sup> come ulteriore possibilità espressiva.

Lo spagnolo che viene qui rappresentato da voci concettualmente semplici ed elementari così come i brevi testi della tradizione orale infantile, si configura nell'opera come lingua dell'infanzia<sup>9</sup>, "primo idioma d'amore"<sup>10</sup> (fra gli altri: "coco", "mamita", "muñeca", "niño", "canciones de cuna"), del sogno<sup>11</sup>, del regno dei morti e del viaggio.

In specifico alcuni passi spagnoli concentrano e amplificano motivi tematici importanti. Il secondo verso della canzoncina "anda niño anda / que Dios te lo manda" rimanda al destino di Aracoeli prima e di Emanuele poi; in "almeria" [almería] e "ropero de luz" si concentra il

---

<sup>7</sup> Si legga a p. 23 il passo in cui il protagonista rende esplicita la rimozione della lingua materna: "Io difatti (mentre so usare, fino dalla fanciullezza, le lingue estere principali) sono fatto incapace, non so più da quando, d'intendere e praticare con successo la lingua spagnola. Questa parlata doveva pure suonarmi chiara nei giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di Aracoeli; ma in seguito -salvo il ritorno ossessivo di quelle canzoncine da culla - essa è piombata in un qualche impervio, oscuro dirupo della mia conoscenza".

<sup>8</sup> Per il concetto di commutazione di codice scrive G. Berruto: "usare, frammischiandole, sia l'una che l'altra lingua" e ciò in dipendenza "da un cumulo di [...] fattori (oggettivi, come argomento del discorso, ambiente in cui esso avviene [...] soggettivi, come preferenza per l'una o per l'altra lingua [...] interpretazione della situazione, ecc.". Il linguista ammonisce però: "[il] *code-switching* [...] passaggio da una lingua all'altra all'interno del medesimo discorso da parte di un parlante bilingue" è da distinguere "[dall']enunciazione mistilingue" ossia "quando il passaggio avviene all'interno di un singolo atto linguistico e una singola frase" infatti "è difficile assegnare un valore discorsivo o una funzione pragmatica a passaggi di questo genere", op. cit., p. 256 e ss.. E' inoltre interessante notare, come scrive P.V. Mengaldo in SpAL, p. 30, che in A. "accanto alla novità del bilinguismo italo-spagnolo, resta anche qui la commutazione contestuale di registri dell'italiano" infatti sempre per il linguista, in EM, p. 166: "non è tanto questo plurilinguismo orizzontale [bilinguismo italo-spagnolo e la presenza di francesismi] che conta, quanto un grande pluristilismo «verticale», con continua commutazione di codice e intreccio fra parole di alta letterarietà e parole basse", cfr. capitolo I.

<sup>9</sup> La lingua spagnola è qui linguaggio materno e cioè infantile, familiare, lingua che connota la selvaggia e primitiva Aracoeli di contro all'italiano di convenienza e artefatto dell'altra Aracoeli dei "Quartieri alti", cfr. capitolo III e IX.

<sup>10</sup> "In realtà -da quando Aracoeli ha stroncato fino alle radici la mia fanciullezza -potrebbe essere stata una mia volontà (pure a me stesso inconfessata) che mi ha portato a scansare come una voce di sirena il nostro primo idioma d'amore" p. 23.

<sup>11</sup> Scrive la Filippelli, ne *L'ultima Morante e la storia come memoria: «Aracoeli»*, op. cit., p. 408, a proposito della lingua spagnola di A.: "quest'idioma è ben altro dall'espressione mimetica, e che diviene simbolo di una categoria esistenziale più vicina alla dimensione onirica che alla cronaca".

tema morantiano dello specchio<sup>12</sup>. I termini spagnoli possono essere scelti dalla scrittrice per la loro poeticità e semanticità trasfigurante come in “encantador” aggettivo qualificante di Aracoeli e Manuel, in “serrano” che qualifica spazi reali e contemporaneamente immaginari, in “coco” e nel polisemico “duende”. Gli spagnolismi infine, accanto a termini dialettali quali “burinello” o “pischelletto” e altri, possono essere costituenti della lingua affettiva e materna della scrittrice come nel caso di “muchachuelo” .

P.V. Mengaldo definisce il bilinguismo italo-spagnolo presente nel romanzo “sovratono espressivo” dai caratteri “ora di ornamentalità ora (e insieme) di vitalismo”, il cui significato “è quello di un continuo dissolvimento dell’oggettività nella soggettività, del reale nel fantastico e nell’acutamente affettivo, perché titolare dello spagnolo è, in primo luogo, la folle protagonista, con rimbalzi continui sul figlio narrante”<sup>13</sup>.

C. D’Angeli definisce lo spagnolo di A. “lingua remotissima e quasi inconfondibile”, “linguaggio dell’amore, quello che ha espresso per breve tempo il sogno della simbiosi affettiva assoluta, realizzata davvero nel paradiso di Totetaco”; la lingua spagnola infatti viene sottoposta, sempre secondo la critica, ad una alterazione tale da renderla “un idioletto indecifrabile, con forti caratteri magici, dove le parole possiedono una specie di [...] eco che ne modifica nel profondo il senso primo”<sup>14</sup>.

Ai fini dell’analisi lessicale, si sono analizzati i testi, le frasi o segmenti di frasi e le voci spagnole che si trovano nel romanzo come parti integranti della narrazione italiana. Si è inoltre tenuto conto della frequenza di occorrenza delle singole voci e della loro penetrazione nella lingua italiana.

---

<sup>12</sup> Si legga il paragrafo *Lo specchio / gli occhiali* del saggio di C. D’Angeli *L’addio di Elsa Morante: «Aracoeli»*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 62-67. E si rimanda inoltre le seguenti parole di Anna Maria Zampolini, «*Aracoeli: Morte di Narciso*», in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., p. 56: “I viaggio nella memoria di Emanuele ha inizio come ha inizio l’avventura di Alice attraverso lo specchio, con l’entrare dentro una cornice dai pesanti ornamenti dorati per rincontrarsi, al di là, con la propria immagine riflessa. Incidentalmente, lo specchio, evidente metafora della scoperta della propria identità, è un altro tema ricorrente in *Aracoeli*, così come in *Menzogna e sortilegio*. Ma mentre là è una risonanza arcana intessuta nel testo, qui [...] secondo «certi negromanti, gli specchi sarebbero delle voragini senza fondo, che inghiottono, per non consumarle mai, le luci del passato (e forse anche del futuro)»”. A., p. 139: “Si danno, nel campo di luce, simili giochi di specchi [...] gioco di specchi illusorio [...] L’unica vera mia esistenza starebbe alla sorgente, di là dagli innumerevoli specchi deformanti che me ne contraffanno la figura, come succede nelle fiere suburbane”.

<sup>13</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, pp. 29-30.

<sup>14</sup> C. D’Angeli, *L’addio di Elsa Morante: «Aracoeli»*, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini* op. cit., p. 45 (a p. 52: “In particolare in *Aracoeli* è frequentissimo l’intarsio di piccoli testi di repertorio popolare spagnolo: un procedimento che viene additato da alcuni critici una delle caratteristiche più specifiche della prosa dell’ultimo romanzo”). La critica rimanda inoltre a Giacomo Magrini, *Un paragone con Lowry*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, op. cit., pp. 153-166, per quanto riguarda il termine “Totetaco”.

Non si è tenuto conto dei nomi di località o particolari festività spagnole, di prodotti spagnoli, di nomi propri, né si sono analizzati (con alcune eccezioni) i passi in cui il narratore riporta in discorso diretto le parole dei personaggi spagnoli, in quanto rispondenti principalmente ad una funzione mimetica (ad esempio il già citato discorso “nell’ibrido [...] gergo italo-spagnolo”<sup>15</sup> del camionista alle pp. 59-60<sup>16</sup>, quello fittizio dello zio Manuel alle pp. 167-169, i numerosi discorsi diretti di Aracoeli).

---

<sup>15</sup> A., p. 60.

<sup>16</sup> La scrittrice, nel romanzo, accanto al brano di bilinguismo orale sopra citato, crea un testo scritto bilingue: il laconico messaggio che Aracoeli lascia prima di scappare di casa, a p. 274 (e già nella produzione narrativa precedente troviamo questa tendenza della Morante a riportare testi scritti di personaggi, come ad esempio la lettera di Nunziata alla madre Violante ne *LIdA* alle pp. 165-166; la lettera di Edoardo a chiusura della “cuginanza” in *M&S* alle pp. 207-208; o il bigliettino di un ebreo in partenza per i campi di concentramento raccolto da Ida alla Stazione Tiburtina ne *LS* a p. 249).

## Analisi<sup>17</sup>

Così come nella produzione precedente della scrittrice troviamo inserzioni di brevi testi di provenienza eterogenea<sup>18</sup>, anche il romanzo dell'82 si caratterizza per la presenza di canzoncine, ninnenanne, filastrocche e preghiere della tradizione spagnola, che si configurano come motivi ritornanti quali temi musicali della partitura testuale<sup>19</sup>.

Fra le ninnenanne e canzoncine che svolgono prevalentemente la funzione di ripetizione e qualificazione del messaggio contenuto nel contesto italiano, abbiamo<sup>20</sup>:

**anda niño anda / que Dios te lo manda** “vai bimbo vai / che Dio te lo comanda”

“All’inizio, tuttavia, rimanevo dubbioso sull’itinerario [...] finché l’enthusiasmòs m’ha insegnato l’unico itinerario a me possibile: comandato anzi.

Anda niño anda / que Dios te lo manda” (pp. 8-9)

“Anda niño anda / que Dios te lo manda.

Fra le tante ariette di Aracoeli, quest’una mi ha frequentato spesso, da quando ho deciso di partire. Potrei chiamarla *del buon viaggio*. Fu la canzone dei miei primi passi. Il traguardo era Aracoeli

---

<sup>17</sup> Per la traduzione dei brani si è fatto riferimento alla grammatica spagnola di Manuel Carrera Díaz, *Grammatica spagnola*, Editori Laterza, Roma – Bari, 2000; e al dizionario di Laura Tam, *Dizionario Spagnolo-Italiano Italiano-Spagnolo*, Ed. U. Hoepli, Milano, 1997. Si è condotta inoltre una ricerca in internet, consapevoli della non autorevolezza di molte informazioni, in particolare si è ricorso largamente al sito spagnolo “Arco Iris Luminoso” sulle filastrocche, ninnenanne e preghiere iberiche per bambini (<http://es.geocities.com/lunalunera36/dormirprincipal.htm>).

<sup>18</sup> Cfr. capitolo VI. A partire da M&S, dove troviamo, fra gli altri, la filastrocca “Infanzia e puerizia” che Elisa ha appreso dalle suore a p. 43, fra le numerose arie liriche cantate da Nicola Monaco e da Francesco De Salvi, il “Credo di Jago” a p. 77, e subito dopo, nella stessa pagina, alcuni detti popolari “Chi disse donna disse danno. Homo hominis lupus ...”, i tentativi poetici di Edoardo a p. 139 e a p. 190 “DIAMANTE E RUBINO”, due versi di una canzonetta siciliana “Amici amici che a Palermo iti” a p. 194, ma anche la filastrocca fanciullesca “Luna, lunina” a p. 196. Sempre in M&S troviamo una lontana comunanza con il romanzo dell’82 nell’immaginaria scenetta spagnola che ha per protagonista, accanto ad Edoardo, Manuelito il Matador alle pp. 171-173.

<sup>19</sup> B. Cordati, «Aracoeli»: *il racconto e il rumore*, op. cit., pp. 13-14: “Le parole, i suoni, le rime, vengono ripetuti così come sono rimasti nella memoria, isolati da qualsiasi contesto capace di dar loro significazione [...] Con un minimo spostamento le canzoncine diventano, senza mutare parole e suono, la prefigurazione nel gioco materno della solitudine e del dolore in cui vivrà il figlio, un bambino senza culla, sempre spaventato dal babau. Gli scongiuri, senza mutare forma, diverranno inutili, irrisori e bugiardi; l’infanzia, sempre presente nella voce di Aracoeli, sarà «imbrattata», darà «suoni strani, desertici» pietosi come di «infante abbandonata nella culla»”.

<sup>20</sup> Riportiamo, per assonanza con i contenuti di A., un brano di Federico García Lorca a commento delle ninnenanne spagnole per l’infanzia: “Queste balie [...] scendono dai monti o arrivano ai nostri fiumi per impartirci la prima lezione di storia della Spagna e imprimere nella nostra carne il duro sigillo della leggenda iberica: «Sei solo e vivrai solo»”, in *Le ninnenanne per l’infanzia*, contenuto in Idem, *Teoria e gioco del duende. Interviste, conferenze e altri testi sul teatro*, Ubilibri, Milano, 1999, p. 70.

accoccolata in terra, che mi definiva il percorso con le sue braccia. Dios te lo manda. E traballando il niño pioniere si buttò allo sbaraglio senza le dande sotto il comando di Dio. DIOS<sup>21</sup>” (p. 40)<sup>22</sup>

La canzoncina spagnola<sup>23</sup>, ricordo infantile di Emanuele, propria della voce materna, come afferma direttamente la seconda occorrenza, ripete ciò che è stato già espresso in italiano, rafforzandolo, in un gioco di scambi, come esemplifica il brano di p. 40, in cui le frasi italiane successive alla canzoncina stemperano, riutilizzandoli, alcuni termini presenti in essa. In tutto il romanzo poi troviamo numerose occorrenze, a guisa di ritornello, della frase “Dio lo (co)manda” o “comandato da Dio”<sup>24</sup>. Del resto la filastrocca concentra in sé il motore concettuale del romanzo ossia da una parte il motivo che genera il viaggio reale e interiore del protagonista (cfr. brano delle pp.8-9), dall’altra il concetto di Dio come presenza-assenza<sup>25</sup>, oltre all’idea di Dio legata alla particolare religiosità di Aracoeli. Entrambi i brani delle pp. 8-9 e di p. 40 hanno carattere tipografico minore e sono evidenziati dalla particolare collocazione tipografica (al centro della pagina spaziatati rispetto al testo precedente ed al successivo, da un’interlinea maggiore, a guisa di citazione).

---

<sup>21</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>22</sup> Nel citare i brani della tradizione orale spagnola contenuti nel romanzo, per evidenti limitazioni, non si è potuto riportare fedelmente la disposizione tipografica della pagina, per cui si rimanda ad una consultazione diretta del romanzo stesso.

<sup>23</sup> Nel sito spagnolo “Arco Iris Luminoso”, cit., abbiamo il seguente testo: “Anda niño anda / que Dios te lo manda / si no andas hoy/ andrás mañana” “vai bimbo vai / che Dio te lo comanda/ se non vai oggi/ andrai domani”, definito “nana para echar a andar” “ninnananna per imparare a camminare”.

<sup>24</sup> “La notizia che la «camera matrimoniale» era a noi comandata da Dio, distinse quel vano, ai miei occhi, da tutto il resto della nostra casa, come un’investitura sacra” (p. 136), “«E allora, perché tu stai male? » «Dio lo comanda»” (p. 189); “«Dove andiamo? » chiesi. «Andiamo», lei rispose, «dove Dio manda»” (p. 255).

<sup>25</sup> Più volte Emanuele afferma di non credere più in Dio (ad esempio alle pp. 40, 130, si rimanda inoltre alle formule “epoca mistica” a p. 71 e “crisi mistica” a p. 87 e a p. 93) ma contemporaneamente ne sente la presenza degradata come nel passo di p. 130.

**duérmete niño mio<sup>26</sup>/ que viene EL COCO / y se lleva a los niños / que duermen poco<sup>27</sup>**

“dormi bimbo mio / che viene il babau / e si porta via i bambini / che dormon poco”

“Uno dei nostri comuni ragazzetti di oggi, ai quali il domani terrestre si annuncia come uno stupro innominabile. E dunque la loro adolescenza è un dormiveglia agitato, fra brutte ombre inspiegabili, con la paura del babau.

Duérmete niño mio / que viene EL COCO / y se lleva a los niños / que duermen poco” (p. 50)

L’inserzione della ninnananna spagnola, propria del protagonista che l’attinge dalle voci dell’infanzia che risuonano nella mente<sup>28</sup>, usata in clausola di una riflessione del protagonista (e diremo meglio del profondo pessimismo morantiano<sup>29</sup>) sulle sorti della gioventù a lui contemporanea a cui lui stesso bambino è paragonabile (cfr. nota 27), è legata al testo italiano in quanto concentra in sé ciò che è stato già espresso. Essa è evidenziata tipograficamente dal corpo minore e in posizione di rilievo rispetto al testo precedente e successivo come una citazione, ma priva di virgolette.

---

<sup>26</sup> In realtà in spagnolo il termine andrebbe scritto con la vocale accentata “mío”, ma spesso la scrittrice non accenta alcuni termini spagnoli (fra gli altri “ángel” e sempre nella preghiera spagnola il verbo “peredería”, “Jesús”; cfr. nel presente capitolo).

<sup>27</sup> La ninnananna, definita “una de las más populares” è registrata nel capitolo *Poesías para niños*, in *Historia de la literatura infantil española*, di Carmen Bravo-Villasante, Editorial Escuela Española, Madrid, 1979, p. 96. Nel sito spagnolo “Arco Iris Luminoso”, cit., questo testo si trova tra le “canciones de cuna” “ninnananne” de “la amenaza” “della minaccia”. Cfr. nel presente capitolo la voce “coco” e “niño”. In A. troviamo inoltre le varianti ridotte della ninnananna: **Duérmete niño mio/ que viene el coco** “Dormi bimbo mio / che viene il baubau”, a p. 100 (“e ancora i brutti pupazzi del sogno si aggirano per la cameruccia, così che, simile ad un bambino, ho paura di spegnere la luce. «Duérmete niño mio / que viene el coco! » A quest’ora [...] quarant’anni fa [...] già da un paio d’ore tu dormivi col tuo niño, come ogni sera, contenta, dopo i bacetti della buonanotte. Ma che hai fatto, di quel niño, Aracoeli? Consegnandolo alla tua buonanotte, tu lo custodivi, stupidella, per le notti del COCO”) e **Duérmete que viene el COCO** a p. 326 (“Al tempo che ero niño, quando in via di scherzo mi diceva: «Duérmete que viene el COCO», Aracoeli non prevedeva che in futuro le mie stelle mi avrebbero veduto scappare da un COCO all’altro su questo pianeta. Dove una quinta, un palazzo, un cimitero, una baracca, una veste una presenza un’assenza una sagoma una parola mi assumerebbero il corpo di quel gigante irsuto, allungandosi in una schiera nemica, a cingermi d’assedio. E troppo, in séguito, avrei cercato il sonno, mio solo scampo dal COCO”). In entrambi i passi l’occorrenza è contraddistinta dalle tipiche marche del discorso diretto, nel brano di p. 100 inoltre l’inserzione della lingua materna viene per così dire stemperata nelle frasi italiane che la succedono; essa è evidenziata tipograficamente dal corpo minore e collocata in posizione di rilievo rispetto al testo che la precede e la succede.

<sup>28</sup> “La tentazione del viaggio mi aveva invaso recentemente con la voce stessa di mia madre. Non è stata una trascrizione astratta della memoria a restituirmi le sue primissime canzoncine, già seppellite; ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e saliva” (pp. 9-10). Cfr. B. Pischetta, “Aracoeli” o l’apocalisse del cristianesimo, op. cit., pp. 398-400.

<sup>29</sup> Già ne LS troviamo ad esempio l’uso della stessa similitudine “simile a uno stupro”, a p. 199, per descrivere la corruzione della violenza storica a cui è stato sottoposto il giovane Davide.

**esto niño chiquito / no tiene madre / lo parió una gitana / lo echó en la calle**<sup>30</sup> “questo bimbo piccoletto / non ha madre / lo partorì una gitana / lo gettò per strada”

“Il mio stato era proprio quello di un animale bastardo, che appena cucciolo portarono via dal covo, dentro un sacco, scaricandolo, per disfarsene, sul margine di una carraia [...] E allora, portato dai suoi sensi acuti, lui rifà tutto il cammino all’indietro, verso il punto del principio (forse a una agnizione?)<sup>31</sup>

Esto niño chiquito / no tiene madre / lo parió una gitana / lo echó en la calle.” (pp. 9-10)

Come nell’esempio di p. 18 (qui in nota), di cui il presente brano riprende il primo verso variandone il secondo ed inserendone un terzo, la filastrocca è concentrazione e variazione delle affermazioni della frase italiana che la introduce. La ninnananna riassume inoltre un’importante concetto alla base della narrazione ossia la fine dell’infanzia di Emanuele e dell’edenica unione con la madre ad opera della madre stessa che “ha stroncato fino alle radici la [sua] fanciullezza” (A., p. 23). Essa è evidenziata tipograficamente<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Ma troviamo inoltre nel testo, **esto niño chiquito/ no tiene cuna** “Questo bimbo piccoletto / non ha culla” a p. 18 (“Rannicchiarmi dentro di lei, nell’unica mia tana, persa oramai chi sa dove, in quale strapiombo. Esto niño chiquito / no tiene cuna”). I versi che risuonano nella mente del protagonista Emanuele hanno funzione di contrappunto rispetto alla frase italiana che li precede ed introduce. Sono in corpo minore e collocati dal punto di vista tipografico come una citazione.

<sup>31</sup> Cfr. capitolo VIII, in particolare il paragrafo sulle similitudini uomo-animale.

<sup>32</sup> F. García Lorca segnala, nella conferenza sulle ninnenanne infantili spagnole, tenuta al Vassar College nel 1930, la ninnananna: “Questo tartarughino/ non ha la mamma,/ lo partorì una gitana,/ lo gettò sulla strada” [Este galapaguito/ no tiene madre,/ lo parió una gitana,/ lo echó en la calle], definendola propria delle gitane di Siviglia, in *Le ninnenanne per l’infanzia*, op. cit., p. 79, per la versione originale in spagnolo si è fatto riferimento alle *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1957, p. 60. Ma anche nel sito spagnolo “Arco Iris Luminoso”, cit., troviamo: “Este niño que llora/ no tiene cuna/ su padre es carpintero/ y le va a hacer una” “Questo bambino che piange/non ha culla/suo padre è un falegname/e gliene farà una”; o nel sito spagnolo “Nanas2” (<http://mabel.zooz.americas.tripod.com/nanas2.htm>) troviamo la “Nana de Sevilla” “Ninnananna di Siviglia”: “Este galapaguito/ no tiene madre;/ lo parió una gitana/ lo echó a la calle [...] este niño chiquito/ no tiene cuna;/ su padre es carpintero/ y le hará una” “Questo tartarughino/ non ha la mamma,/ lo partorì una gitana,/ lo gettò sulla strada [...] Questo bambino piccoletto/non ha culla/suo padre è un falegname/e gliene farà una”.

**luna lunera/ cascabelera**<sup>33</sup> / **los ojos azules /la cara morena**<sup>34</sup> “luna lunina/giocherellina / gli occhi azzurri / la faccia mora”<sup>35</sup>

“Del tempo che ero bello, mi torna all’orecchio una canzoncina speciale delle sere di plenilunio, della quale io non volevo mai saziarmi. E lei [Aracoeli] me la replicava allegrissima, sbalzandomi su verso la luna, come per far sfoggio di me verso una mia gemellina in cielo: Luna Lunera / cascabelera / los ojos azules / la cara morena.

Questa e altre simili canzoncine del medesimo repertorio, compagne della mia piccola età felice, sono fra le poche testimonianze a me rimaste della sua cultura originaria” (p. 3)

“A guardare i miei occhi, poi, s’insuperbiva, come a un segnale gaudioso del suo grande sposalizio esotico:

los ojos azules / la cara morena.” (p. 121)

Entrambi i passi, il primo che riporta la filastrocca spagnola per esteso e l’ultimo che la vede ridotta, priva dei due versi centrali, appartengono alla voce narrante che riporta le canzoncine materne. I brani sono evidenziati tipograficamente dal carattere minore e collocati al centro della pagina spazati dal resto del testo da un’interlinea maggiore. L’inserzione della filastrocca spagnola, da Aracoeli cantata per esaltare le fattezze di Emanuele bambino, ad apertura di romanzo (brano di p. 3), è significativa in quanto il breve testo fornisce l’“originaria” immagine dell’unione edenica di madre e figlio che nel corso del testo sarà progressivamente smembrata (in successive tappe: dall’imbruttimento fisico del protagonista, “Dal tempo che ero bello”<sup>36</sup>, determinato dalla miopia e dal conseguente dover mettere gli occhiali, alla raccapricciante immagine che Emanuele ha di sé dinnanzi allo specchio nell’albergo di Almeria<sup>37</sup>, ormai definitivamente scomparso lo sguardo innamorato della madre).

---

<sup>33</sup> L’aggettivo compare inoltre alle pp. 5-6: “E immagino di dovere, almeno in parte, proprio a quella mia età minima e cascabelera il favore speciale di cui mi degnò Aracoeli tenendomi per unico depositario e confidente delle sue proprie pompe private, e in primo luogo, delle gesta e bellezze del suo Manuel” (pp. 5-6), voce propria della narrazione di Emanuele, in dittologia con l’aggettivo italiano “minima”.

<sup>34</sup> L’aggettivo “moreno” è inoltre presente nel brano di p. 4: “La sua storia mi era stata trasmessa, fin da quando io le crescevo nell’utero, attraverso lo stesso messaggio cifrato che aveva trasmesso dalla sua pelle alla mia il colore moreno” (p. 4). Cfr. capitolo sui termini letterari, la voce “cuponero”.

<sup>35</sup> Nel sito spagnolo “Miniclub” (<http://www.miniclub.com/airelibre.asp?idn=178idg=2>) dedicato ai “poemas para niños” “canzoncine per bambini” troviamo il seguente brano: “luna, lunera/ cascabelera,/ debajo de la cama/ tienes la cena” “luna lunera/di testa leggera/sotto il letto/hai la cena”. Si rimanda inoltre all’incipit della canzoncina contenuta in M&S: “Luna lunina”, p. 197.

<sup>36</sup> Ma anche a p. 185: “«Ti trovo cresciuto, ma un po' sciupato...» E taceva la parola della verità: *imbruttito*, ma di certo la pensava”.

<sup>37</sup> A., rispettivamente alle pp. 174-176 e 106-107. Cfr. la voce “narciso” capitolo VI.

Fra le preghiere presenti nel testo abbiamo<sup>38</sup>:

**Angel de la Guarda/ dulce compañía /no me dejes solo / que me perdería**<sup>39</sup> “Angelo

Custode / dolce compagnia / non mi lasciare solo / perché mi smarrirei”

“E non mi si offrì altra risorsa che una chiamata urgente all’Angelo Custode mio personale, nei termini a me familiari fino dall’epoca di Totetaco:

«Angel de la Guarda / dulce compañía / no me dejes solo / que me perdería»,  
gli dissi” (pp. 272-273)<sup>40</sup>

Il brano spagnolo si configura come discorso diretto legato di Emanuele bambino, è infatti marcato dal verbo di dire e dalle virgolette, è inoltre evidenziato tipograficamente, in corpo minore, e collocato al centro della pagina con interlineatura che lo stacca dal testo circostante a guisa di citazione.

Il bilinguismo italo-spagnolo si caratterizza, accanto ai brevi testi citati e alle singole voci, per la presenza di unità sintagmatiche (in prevalenza articolo e sostantivo, ma anche unità più complesse) e unità lessicali superiori. Esse possono essere proprie del monologo del protagonista:

**canción de cuna** “ninna nanna”

“Non per la tua felicità sensuale (questa non fu mai promessa alla tua sorte ) ma perché, a tua stessa insaputa, da quel seme gettato dentro il tuo nido spunterebbe viva la tua muñeca: il balocco sempre agognato per le tue canciones de cuna” (p. 103)

---

<sup>38</sup> Viene qui solo citata, senza successiva analisi, la canzoncina-preghiera infantile allusa e citata dalla Morante alle pp. 135-136: “La comitiva celeste si disporrebbe così: la Madonna (Signora e Una in Dio) a capo del letto; e i quattro Angeli (Duende quaterno di Dio) uno per ogni cantone della camera. Questa è, di fatto, la normale collocazione della guardia notturna di Dio: come a tutti è noto e come dice pure la canzonetta *Cuatro esquinitas*”. Nel sito spagnolo “Arco Iris Luminoso” troviamo: “Cuatro esquinitas/tiene mi cama/cuatro angelitos/que me la guardan:/dos a los pies,/dos a la cabecera/y las Virgen María/por compañera” “Quattro angoletti/ha la mia camera/quattro angeli/che fanno guardia:/ due a i piedi,/due a la testa/e la Vergine Maria/per compagna”.

<sup>39</sup> Questa “oración”, con varianti, è registrata nel capitolo *Folklore infantil*, nel libro di, *Historia de la literatura infantil española*, op. cit., p. 95: “Ángel de la Guardia./ dulce compañía./ no me desampares/ ni de noche ni de día/ con un padrenuestro y un avemaría” “Angelo Custode/ dolce compagnia/non mi abbandonare/ne di notte ne di giorno/con un padrenostro e un’avemaria”. Ma anche nel sito spagnolo “Arco Iris Luminoso”, cit., troviamo: “Ángel de mi guardia./ dulce compañía./ no me desampares/ ni de noche ni de día/ sed mi protector/ sed mi buena guía/ no me dejes solo/ que me perdería” “Angelo Custode/ dolce compagnia/non mi abbandonare/ne di notte ne di giorno/ma mio protettore/ma mia buona guida/non mi lasciare solo perché mi smarrirei”.

<sup>40</sup> Ritroviamo il secondo verso della preghiera, **dulce compañía** “dolce compagnia, comitiva”, a p. 273 (“Poi tutto finì in una sorta di tonfo smisurato, ovvero un tuffo alla rovescia nel profondo cielo; e questo significò senz’altro che scoccava mezzanotte, dato che a mezzanotte, - più o meno come succede nella storia di Cenerentola – di regola scade il permesso della Dulce Compañía, la quale deve affrettarsi a tornare a casa”).

L'unità lessicale è propria del monologo di Emanuele che descrivere l'infanzia della madre spagnola utilizzando numerosi voci infantili spagnole nel contesto del discorso italiano<sup>41</sup> (cfr. nel presente paragrafo “de Dios y Jesus ...” e “mantilla fastoneada”; più in generale nel capitolo le voci “niño”, “caballero ... novio” e la nota 6 dell'*Introduzine* al capitolo).

**de Dios y Jesus y la Virgen - cuna del sol<sup>42</sup> - para cunear el Sol** “di Dio e Gesù e la Vergine” - “culla del sole” - “per cullare il sole”

“Non credevi più che la terra fosse un disco piatto sospeso per aria, fra l'inferno di sotto, e, di sopra il cielo de Dios y Jesus y la Virgen. Con intorno il mare che era la cuna del Sol; e perciò dondolava: para cunear el Sol” (p. 101)<sup>43</sup>

Gli inserti spagnoli, che integrano la frase italiana, rispettivamente un semplice complemento di specificazione, un sostantivo con la sua specificazione ed una proposizione finale, compaiono nella lunga invettiva che il protagonista muove alla madre, cfr. nota 6, ma anche, nel presente paragrafo “canción de cuna” e “mantilla fastoneada”.

**el niño madrero** “il bambino estremamente legato alla madre”<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Accanto a “canción de cuna” troviamo nel lungo passo sull'infanzia di Aracoeli le seguenti voci: **camisón ... nene** “camicia da notte”, “bimbo” (“E nenes con la sola testa (un gomitollo di lana) cucita un poco di storto su un camisón senza maniche, vuoto dentro” p. 102); **domingo** “domenica” (“Dunque al primo domingo, tu e lei assieme sareste andate fino al Santuario di Tabernas a salature Nuestra Señora de las Angustias, ti disse tua madre” p. 102), discorso indiretto della madre di Aracoeli, di cui Emanuele riporta in lingua spagnola alcuni elementi, accanto ai nomi propri, anche un indicatore temporale; **muñeca** “bambola” (“In realtà, piccola pezzente, tu avevi voglia di una bambola. Una muñeca! [...] E tu ti fabbricavi muñeche di tua mano, combinate con qualche stracciume da spazzatura [...] Ti toglievi la catenina dal collo per decorarne le tue muñeche. E travestivi da muñeca una scopa vecchia, o la palma pasquale, o due rami in croce [...] Non per la tua felicità sensuale (questa non fu mai promessa alla tua sorte) ma perché, a tua stessa insaputa, da quel seme gettato dentro il tuo nido spunterebbe viva la tua muñeca: il balocco sempre agognato per le tue canciones de cuna [...] Il fatto era che il sogno rispondeva, in realtà, al tuo desiderio naturale. La vera muñeca è femmina. Tu avresti voluto essere incinta di una niña” (pp. 102-105).

<sup>42</sup> In A. troviamo un'ulteriore occorrenza della voce **cuna** “culla” (accanto alla filastrocca “Esto niño chiquito/ no tiene cuna” di p. 18 e alla voce “canción de cuna” di p. 103) a p. 187 (“Aracoeli mi assicurò che, là dentro, la sorellina aveva trovato, già pronta, una bellissima cuna, in una stanzetta calda, e provvista di tutto il necessario”). Il termine, proprio del discorso indiretto di Aracoeli, in una pagina che vede vari spagnolismi come “niña”, “hermanita” (cfr. nel presente capitolo), è senza dubbio lo spagnolo “cuna” e non la voce italiana letteraria “cuna”, sia per l'estensiva presenza dello spagnolismo, sia per il contesto linguistico e concettuale in cui il termine si trova (abbiamo già visto e si esemplificherà più avanti la strategia usata dalla scrittrice nell'uso del bilinguismo italo-spagnolo).

<sup>43</sup> Cfr. il brano di A. a p. 117: “I. «Sì, Signore. Me lo insegnò Aracoeli: che non era il sole, come sembrava, a girare per il cielo; ma il mondo. Il quale era mosso da un'aria circolare perpetua, così che girava sempre, giorno e notte; e sempre, naturalmente, si portava appresso la nostra casa. Il fatto era, poi, che il mondo non era piantato su un terreno, come un albero; ma sospeso per aria in mezzo allo stellato. Non solo di sopra al mondo, ma anche di sotto, c'erano stelle a miliardi. A scavare un lungo corridoio, che sbucasse di sotto al mondo, si trovavano, affacciandosi, altre stelle»”.

<sup>44</sup> Cfr. nel capitolo II, la voce “mammarolo”.

“Invece, nello stagno acquoso<sup>45</sup> dei miei occhi, io non ho scorto altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo che vegeta segregato dentro di me. Sempre il medesimo, con la sua domanda d’amore ormai scaduta e inservibile, ma ostinato fino all’indecenza. El niñoadrero. La favola mammarola è stantia, ovvio reperto di seduta psicanalitica, o tema da canzonetta edificante” (p. 107)

Nel brano la voce composta preceduta dall’articolo ha valore di proposizione e appare quasi parodistico titolo onorifico. Il termine spagnolo è preceduto dalla voce “niño” primo costituente del composto spagnolo ed è ripreso dall’aggettivo italiano, dialettale, nella frase seguente.

**mantilla fastoneada** “mantiglia fastosa”<sup>46</sup>

“Señoritas<sup>47</sup> senza gambe né braccia sotto la falda e la mantilla fastoneada” (p. 102)

Voce del protagonista che descrive l’infanzia della madre andalusa in un passo costellato di voci spagnole (cfr. “muñeca”, “señoritas”, “nenes”, “manzane”), per cui rimandiamo alla nota 6. E’ interessante notare che l’aggettivo è probabilmente creazione linguistica morantiana<sup>48</sup>.

**ropero de luz - espejo de cuerpo entero** “armadio a specchio – specchio grande fino al suolo”

“Ora ti sei dileguata come una ladra; mentre io mi ritrovo qua, solo e nudo, davanti a questo ropero de luz – espejo de cuerpo entero, il quale mi butta in faccia, senza cerimonie, la mia forma reale” (p. 107)

Inserzione spagnola propria del monologo interiore di Emanuele, che incastona le due unità lessicali superiori spagnole altamente suggestive, legate dal trattino, nella frase italiana. Cfr. *Introduzione*.

**salida del sol** “il levar del sole”

---

<sup>45</sup> A. M. Di Pascale in *Senza i conforti di alcuna religione*, in *Vent’anni dopo “La Storia”. Omaggio a Elsa Morante*, op. cit., a p.295, sottolinea essere questo brano parodia dell’esperienza del mistico S. Giovanni della Croce.

<sup>46</sup> Si legga in A. il seguente brano a p. 117: “Le Semprevergini non erano favole, ma verità documentate, visto che a casa nostra ne avevamo le fotografie [...] una appesa sul letto - grande al vero - a colori. Questa portava in capo, sotto una corona pesante, una cuffia di balze e ricami stupendi che le scendeva a mantiglia fino sulle spalle”.

<sup>47</sup> Cfr. voce nel presente capitolo.

<sup>48</sup> Come la voce “cegarrito” nel presente capitolo.

“E Totetaco, nella giornata, cambiava luce infinite volte: non solo alla salida del sol, e a mediodia o al tramonto” (p. 116)

Discorso diretto di Emanuele (*Imputato*), nella narrazione di un fittizio processo interiore, legato all’infanzia accanto alla madre spagnola. Le locuzioni temporali spagnole (accanto all’unità lessicale “salida del sol” abbiamo infatti anche la voce “mediodia”), che si accompagnano ad una terza in italiano, si innestano nella frase italiana perché all’interno della narrazione dell’infanzia del protagonista (si potrebbe dire un’infanzia che parla spagnolo), alla mitica stagione di Totetaco<sup>49</sup> (voce infantile per il quartiere romano di Monte Sacro<sup>50</sup>).

O comparire nel monologo di Emanuele quando egli riporta direttamente o indirettamente voci altrui:

### **el primero - la más luminosa** “il primo” - “la più luminosa”

“Difatti lassù in cima – e la ragazza agita la mano a sinistra, verso l’altezza delle montagne – si va installando un osservatorio astronomico ispano-tedesco – el primero d’Europa – perché questa è la zona más luminosa d’Europa. LA MÁS LUMINOSA [...] Nel corso delle sue spiegazioni, il suo braccino si tende ad indicarmi la direzione di El Almendral: levandosi in alto a sinistra, esattamente verso la medesima zona serrana<sup>51</sup> già vantata dalla ragazza come la más luminosa” (p. 170)<sup>52</sup>

“i segni stellari che mi accompagnano verso la mèta prescritta (El Almendral):

1) la MÁS LUMINOSA.

2) El tío somigliante a Balletto.

3) La mia ripresa di rapporti con la lingua spagnola.

4) Il talismano di Aracoeli” (p. 171)

---

<sup>49</sup> Si leggano a questo proposito le parole di Giacomo Magrini nel saggio *Un paragone con Lowry*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, op. cit., p. 163: “La deformante pronuncia infantile di Monte Sacro, Totetaco, conferisce a questa prima abitazione di Emanuele un suono e un’altezza messicani, atzechi: alla cui ombra, alle cui estreme pendici si svolge e si consuma la sua missione, la sua discesa andalusa”.

<sup>50</sup> A., p. 112: “Nel nuovo domicilio legittimo della nostra famiglia ai Quartieri Alti, si evitava di menzionare il mio quartiere nativo di Monte Sacro; tanto che fino dai primissimi tempi del nostro trasloco, io compresi che la parola stessa *Tote-Taco* (nella mia pronuncia di allora, così suonava il nome del quartiere) era tabù. Se appena io nominavo TOTE-TACO, perfino Aracoeli arrossiva”. Cfr. il linguaggio di Ueseppe ne LS (si riportano alcuni esempi: “ttelle” “stelle” p. 120, “pumpana” “puttana” p. 155, “Uli” “Caruli” p. 185).

<sup>51</sup> Cfr. voce nel presente capitolo.

<sup>52</sup> Sempre del discorso indiretto della ragazza spagnola è la voce **tío** “tizio” (“La ragazza non conosce il sito, si scusa spiegando che lei non è di queste parti; ma el tío, che sta sul terrazzo, certo saprà rispondermi. Difatti el tío m’insegna che devo risalire la piccola discesa di Gergal; [...] El tío è un piccolo vecchio dalla faccia allungata [...] Nell’ascoltare la ragazza y el tío, mi avvedo inoltre con qualche stupore che oggi intendo senza troppe difficoltà l’idioma spagnolo: forse le voci del luogo me ne hanno ravvivato il ricordo per qualche via subliminale [...] El tío somigliante a Balletto” pp. 170-171). E prima a p. 169: “e la ragazza della mèscita si accosta domandandomi se capisco l’alemàn e se anch’io voglio comer”.

Gli spagnolismi propri del discorso indiretto della ragazza spagnola incontrata dal protagonista, vengono colti da Emanuele che li riporta appunto in spagnolo, come i più suggestivi<sup>53</sup>, in particolare il secondo, che la scrittrice evidenzia tipograficamente<sup>54</sup>.

**pies ni cabeza** “senza capo né coda”

“Rifiutava di scomodarsi per i film, tutti tontos e senza *pies ni cabeza*, ecc. ecc.” (p. 187)

L’inserzione della lingua spagnola è discorso indiretto di Aracoeli, evidenziato oltre che dal passaggio dalla lingua italiana alla lingua spagnola (e ciò vale anche per la voce “tontos”) dal corsivo, che ha la funzione di marcatore dell’espressione idiomatica<sup>55</sup>.

**(sapillo) ... (gafudo) ... (hociquito cegarrito)** “rospetto ... occhialuto ... musetto ciechino”<sup>56</sup>

“o magari li rivoltava in piccoli vanti amorosi, coccolandomi: «rospetto (*sapillo*) de oro! – occhialuto (*gafudo*) lindo! – occhialacci! – musetto ciechino (*hociquito cegarrito*)<sup>57</sup>» ecc” (pp. 210-211)

Il discorso diretto legato di Aracoeli, è interessante, ed è per questa ragione che lo citiamo, in quanto ogni termine italiano riporta tra parentesi il corrispondente spagnolo mentre è seguito da una specificazione o aggettivazione spagnola non tradotta.

Infine abbiamo numerose voci spagnole. Fra gli aggettivi ricorrenti troviamo:

**encantador** “incantatore, affascinante”

---

<sup>53</sup> L’aggettivo “luminosa” occorre più volte nel testo in riferimento ad Aracoeli (“Allora, in punta di piedi girai d’intorno al letto per guardarla di fronte. E per prima cosa vidi che dallo scollo sbottonato della camicia da notte le sporgeva una mammella nuda. Sembra impossibile, eppure il petto che mi aveva allattato, mai fino a oggi mi s’era mostrato scoperto e intero; e la sorpresa mi colmò di tripudio, come assistessi a un’incarnazione luminosa” p. 208; “A pochi passi da me, Aracoeli mi sembrava già un punto irraggiungibile; ma dovunque, nel buio della cameretta, la sua faccia aveva lasciato la propria impronta luminosa” p. 211; “Ma il troppo amore negava ai miei sensi bambini l’evidenza minacciosa del suo decadimento; e qualcosa di simile, io credo, succedeva a mio padre. La chiarezza celeste si snuda, intatta e luminosa, al di sopra della nuvolaglia informe” p. 250).

<sup>54</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>55</sup> Cfr. capitolo IX. Ma anche la voce **tiesto** “vaso”: “Mia madre rideva, assicurandomi: la niña uscirebbe da lei naturale, come un garofano dal *tiesto*” (p.189).

<sup>56</sup> Si rimanda a M&S, p. 474: “Manine di bambola!- esclamava, - zampine di formica!- [...] – Oh, Franceschina mia! Oh, la mia bella moretta, carne di velluto! Oh, la mia prugnina, la mia gatta nera!” così le lodi di Rosaria a Elisa bambina, in quanto figlia di Francesco.

<sup>57</sup> Come prima “fastoneada” anche questo termine è probabile invenzione o fraintendimento della scrittrice.

“Là dove, in volo ma pure immobile, dentro il suo specchio dalla sontuosa cornice, mi precede la mia staffetta encantadora: lei! Aracoeli! Recante il suo bambino verso una loro cameretta immortale” (p. 20)<sup>58</sup>

“E adesso, già guarito dallo scempio, tornava incontro a me! Intatto nei suoi riccioli allegri, e denti bravi a mordere sulle gengive sane, e occhi encantadores, e mani brunette giocanti con la spada, a salutarmi” (p. 231)

La voce spagnola del monologo interiore di Emanuele compare legata al sostantivo italiano “staffetta” e fuor di metafora ad Aracoeli (p. 20 e p. 22) e in riferimento allo zio Manuel (p. 231) fortemente suggestiva così come il successivo aggettivo “serrano”<sup>59</sup>.

### **serrano** “montano”

“Allora mi venne alla mente che di certo laggiù si trovavano i famosi nascondigli dei partigiani: le BASI [...] Il Valalla<sup>60</sup> serrano della mia invenzione mi spalancava le sue luci oltremarine di sopra ai banchi di nebbia” (p. 145)

“Era il paradiso serrano della ninna e della gloria che mi adescava, raggiando di sopra quei colli nebbiosi [...] A Gergal, capitale del mondo, stazione centrale di El Almendral! Città serrana meravigliosa, piccola fossa de pizarra<sup>61</sup>: da dove lo scalpiccio dei tuoi piedi nudi ribatte ancora, vibrando, di là dal muro del suono” (p. 167)

“Nel corso delle sue spiegazioni, il suo braccino si tende ad indicarmi la direzione di El Almendral: levandosi in alto a sinistra, esattamente verso la medesima zona serrana già vantata dalla ragazza come la más luminosa” (p. 170)

“Questo sarebbe dunque il famoso castello dei Muñoz Muñoz. E allora che aspettiamo, Aracoeli, a rientrare adesso nel nostro feudo serrano?” (p. 191)

L’aggettivo (cfr. GDIU che riporta la voce italiana “serrano” come termine specialistico etnologico, dal 1941, con il significato di “dei Serranos”) è presente nel testo con due varianti con o senza accento (rispettivamente alle pp. 145 e 191, e pp. 167 e 170).

Fra i sostantivi ricorrenti abbiamo:

---

<sup>58</sup> Ma anche: “Per me, che corro verso El Almendral, i tempi si riducono a un unico punto sfavillante: uno specchio, dentro il quale precipitano tutti i soli e le lune. E là in quel punto sospesa, in volo ma pure immobile, mi precede la mia staffetta encantadora” (p. 22)

<sup>59</sup> Cfr. A., p. 167: “Difatti, anche là, rincorrendo gli eroi della montagna, io corteggiavo, in realtà, Aracoeli-Manuel. Era il paradiso serrano della ninna e della gloria che mi adescava, raggiando di sopra a quei colli nebbiosi”.

<sup>60</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>61</sup> Nel brano compare inoltre l’occasionalismo **pizarra** “lavagna, ardesia”, come specificazione del sostantivo italiano “fossa”.

### **coco**<sup>62</sup> “baubau”

“Se per ischerzo nel buio mi diceva: «Attento che viene EL COCO!» io di rimando le chiedevo: Ma tu, resti qua vicino a me?»” (p. 119)

“Tali suggestioni, che al pari del COCO mi visitavano specialmente la notte, io non le confessavo a nessuno al mondo” (p. 218)

“Tu eri, alla mia futile credulità, davvero quella strega vecchia, il mio COCO, il mio scandalo” (p. 303)

Dal discorso diretto legato di Aracoeli (p. 119) al monologo interiore di Emanuele (pp. 218, 303), la voce dalla lingua materna viene assunta nel vocabolario del protagonista ma sempre tipograficamente evidenziata in maiuscolo<sup>63</sup>.

### **duende**<sup>64</sup> “folletto, spirito”

“Volonterosa e seria, fra i miei singulti della prima sera, essa mi spiegò che tale era la legge della famiglia, per ordine di Dio. Il quale – con la Trinità al completo e una scolta di quattro Angeli Custodi – ci aveva seguito nella nuova casa e ci farebbe compagnia nel nostro sonno. La comitiva celeste si disporrebbe così: la Madonna (Signora e Una in Dio) a capo del letto; e i quattro Angeli (Duende quaterno di Dio) uno per ogni cantone della camera” (p. 135)<sup>65</sup>

“Si parlava di «vuoti di memoria», come se la memoria fosse spazio, o aria; e di «scherzi della memoria», come se questa fosse un folletto, ovvero un duende. Ma io mi domando quale soffio o quale duende, e da dove, proprio oggi abbia riportato a me, qui a Gergal, dalla loro voragine, quei due frocetti bugiardi vagabondi e ladri di galline” (p. 166)

“Il mio piccolo spazio interno era invaso da duendes che lavoravano di nascosto come i ladri” (p. 232)

Il termine proprio del discorso indiretto di Aracoeli nel primo caso (p. 135) e del monologo interiore del protagonista negli esempi delle pp. 166 e 232, è nell’occorrenza di p. 166

---

<sup>62</sup> Cfr. nel presente capitolo la filastrocca “duérmete niño mio/ que viene EL COCO / y se lleva a los niños / que duermen poco” con le relative occorrenze.

<sup>63</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>64</sup> Si rimanda al testo di F. Garcia Lorca, *Il duende: teoria e gioco*, Semar, Roma, 1996, in particolare alla nota del traduttore, Yorick Gómez Gare, a p. 39: “Il termine duende non possiede in italiano un esatto corrispondente. Esso vale spirito, folletto, incanto misterioso e ineffabile. La miglior traduzione forse sarebbe demone, se non avesse in prevalenza una connotazione negativa”; sempre nel libretto a proposito del termine il curatore dell’introduzione, Elémire Zolla, scrive: “un vocabolo dei più ricchi della lingua spagnola. In Andalusia designa un incanto inesprimibile e colmo di mistero, nella parlata quotidiana denota una fonte di inquietudine interiore ma in antico anche un particolare broccato, oltre al folletto”, p. XI. In merito al particolare significato del termine in Andalusia cfr. le espressioni “tener uno duende”, figurata e familiare dal significato di “avere nell’immaginazione qualcosa che inquieta”, e “tener duende” ossia “avere fascino”.

<sup>65</sup> Cfr. la già citata *Cuatro Esquinitas*.

chiarificato (“folletto, ovvero un duende”). Per il brano di p. 232 si rimanda al capitolo VIII, al paragrafo sul linguaggio inquisitorio-persecutorio.

### **espada**<sup>66</sup> (“torero”)

“Forse, scrittore anche di muri e lettore di manifesti e magari anche di giornali, oltre che pratico di barrios<sup>67</sup> e di porti e di arene («Mio fratello è valente, nel gioco della corrida lui fa sempre l’espada, e da grande farà l’espada, oppure l’esploratore, o il camionista»)” (p. 54)

“Quando nel terreno sottostante a casa loro si giocava alla corrida, a lui toccava sempre la parte dell’espada, che trafiggeva il toro. Lui come espada era armato di due legni in croce, mentre quell’altro, per fare il toro, teneva gli indici delle due mani puntati sui due lati della testa” (pp. 122)

“Era armato da espada, e a volte mi prendeva la figura di un arcangelo, con grandi plurime ali leggere e metalliche, svarianti nei colori argento e oro” (p. 142)<sup>68</sup>

“Come da sempre -a Totetaco, ai Quartieri Alti -io tornavo a vederlo nei suoi noti costumi di espada, di guerrigliero, di comunista” (p. 302)

La voce metonimica è attribuito fisso dello zio Manuel, dalla lingua materna (discorso diretto di Aracoeli a p. 54), alla narrazione di Emanuele.

### **niño** “bambino”

“Ma dentro a questa fava, poi, ci si trovava una niña, di misura minima, però intera e completa, che già muoveva gli occhi” (p. 104)

“Invece, nello stagno acquoso dei miei occhi, io non ho scorto altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo che vegeta segregato dentro di me” (p. 107)<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Rimandiamo a M&S dove il termine, caratterizzato dal corsivo, si trova a p. 173 (“E le faceva osservare la forma sottile e aggraziata della propria vita, e delle caviglie, pregi che riassalterebbero bellamente nel costume da *espada*”), in un passo successivo all’episodio spagnolo di “*Manuelito il Matador*” (cfr. nel presente capitolo la nota 19).

<sup>67</sup> La voce **barrio** “quartiere, rione” è termine del monologo interiore del protagonista, prestito di necessità in quanto non è reperibile un concorrente italiano che esprima appieno il concetto spagnolo. Riportiamo inoltre come prestito di necessità, la voce **rambla** “alveo delle acque piovane, letto alluvionale” [las ramblas de Almería], che compare alle pp. 130 e 131 (“Il solo padrone, su questa rambla, è l’Altoparlante”; “Lungo la rambla di massi, altissimo contro le nubi è apparso un immenso toro nero”).

<sup>68</sup> Ulteriori occorrenze a p. 198 (“Questo [toro] era un essere gigantesco, nero, e, al contrasto, gli ori e i rasi purpurei di Manuel (in costume d’espada) prendevano un risalto irrealistico”) e a p. 302 (“Come da sempre – a Totetaco, ai Quartieri Alti – io tornavo a vederlo nei suoi noti costumi di espada, di guerrigliero, di comunista”).

<sup>69</sup> Cfr. il composto “niñomadrero”.

“Difatti, stavolta Aracoeli era sicura, di là da ogni dubbio, che partorirebbe una niña” (p. 187)<sup>70</sup>

“Mi sarebbe piaciuto sapere se anch’io, nella primissima mia clausura, avevo portato un diamantino sul lobo dell’orecchio, in guisa di lanterna; però mi vergognavo a informarmene, dicendomi che gli orecchini dovevano essere, secondo l’uso, riserbati alle sole niñas (forse, i niños, la gemma la portavano al dito?)” (p. 188)<sup>71</sup>

“Forse, adesso che di figli le restavo io solo, largiva a me, come avanzi preziosi, le carezze e i baci mancati che dovevano toccare alla niña?” (p. 210)

Il termine spagnolo costella tutto il romanzo, ora proprio della lingua materna (discorso indiretto di Aracoeli a p. 189<sup>72</sup>) ora assimilato e usato dal protagonista (agli esempi delle pp. 100, 105, 107, 187, 188 ed altre). In particolare l’uso del termine spagnolo, come già affermato per il passo illustrativo della voce “niñomadrero”, connota Emanuele e Carina (che è spesso indicata con il sostantivo “niña”).

### **quinta** “villa; casa di campagna”

“Che siano, anche queste, finzioni? falsi? scherzi di un *trip* andato a male? L’Uomo-gatto. Il Console della Milizia. L’ascensore ammattito. La Donna-cammello. La Chiesa. La Quinta” (p. 242)

“e io, nel seguire il suo sguardo, súbito riconobbi a distanza la *quinta d’alta classe* vantata pocanzi in un bisbiglio dalla signora della latteria<sup>73</sup>” (p. 256)

“La *quinta*, del resto, appariva nascosta, in parte, da un alto recinto di muro e di ferro, donde pendevano annosi rampicanti [...] ma per me, infestato dal solito bacillo visionario, la famosa *quinta*, già fin d’ora promessa al mito, si trasmutò in una fantasmagoria [...] E la vidi fissarsi verso la *quinta* con gli occhi tondi, la faccia quasi gonfia nel pallore” (p. 257)

---

<sup>70</sup> Troviamo inoltre altri passi in cui ricorre la voce, sempre legati al tema della “bramata femminella”: “I suoi occhi lagrimosi miravano, all’intorno, la stanza dei Quartieri Alti, quasi innamorati, per conto della niña, della sua ricchezza e nobiltà superiore “ (p. 201); “Nel mezzo di una mattina, mentre si credeva che la niña dormisse, la trovarono morta (forse nel sonno) dentro la sua culla” (p. 203); “Ma Aracoeli non dette segno di notare quelle sparizioni, ne mai più, da allora, ch’io mi ricordi, nominò la niña” (p. 205); “Forse, le pareva che la niña, benché invisibile, non fosse ancora scomparsa del tutto dalle stanze dov’era stata concepita in amore, e nata, e allattata, e morta” (p. 207).

<sup>71</sup> Oltre alle occorrenze citate, segnaliamo, con il numero di pagina e la voce di riferimento, le altre occorrenze del termine che compaiono in brani già riportati ad esemplificazione di voci del presente capitolo: p. 40 “anda niño anda / que Dios te lo manda” (“E traballando il niño pioniere si buttò allo sbaraglio senza le dande sotto il comando di Dio”); p. 100 “Duérmete niño mio/ que viene el coco” (“A quest’ora [...] già da un paio d’ore tu dormivi col tuo niño, come ogni sera, contenta”); p. 105 “muñeca” (“Il fatto era che il sogno rispondeva, in realtà, al tuo desiderio naturale. La vera muñeca è femmina. Tu avresti voluto essere incinta di una niña”); p. 189 “tiesto” (“Mia madre rideva, rassicurandomi: la niña uscirebbe da lei naturale, come un garofano dal *tiesto*”).

<sup>72</sup> Oltre al discorso diretto a p. 200.

<sup>73</sup> A., p. 254: “Dei suoi bisbigli, solo poche frasi mi giunsero distinte: «una *quinta* di sogno... assai riservata... d’alta classe... una *quinta* stupenda... solo signori di prim’ordine... un colpo di telefono... sempre di pomeriggio...»”.

“E su questo, pari ai castelli delle fate sorgenti dai vapori, si disegnava in una nebbia la *Quinta* già da me contemplata a distanza, in compagnia di Aracoeli, meno di due giorni avanti [...] La *Quinta* era là davanti a me, nella grande luce antimeridiana, come un altare praticabile e precluso; e su di me agiva con una seduzione così tenebrosa e obliqua, da confondersi con l'orrore “ (pp. 275-276)<sup>74</sup>

Il termine acquisito dal monologo interiore del narratore dal dialogo che la donna-cammello intrattiene con Aracoeli (brano di p. 254), è poi presente sempre nel testo in carattere tipografico connotato (ad eccezione degli esempi delle pp. 242, 284). Il termine spagnolo assume nel testo grande importanza divenendo centro propulsore di numerose similitudini che fanno di questa “casa di piacere” “castello di fate” (p. 275), “altare” (p. 275), “chimera ladra” (p. 280), “palagio” (p. 294)<sup>75</sup>.

Fra i sostantivi ricorrenti alterati<sup>76</sup>, con il suffisso diminutivo più diffuso in spagnolo *-ito*, connotati affettivamente, alla stregua dei sostantivi e aggettivi alterati dialettali e regionali italiani<sup>77</sup>, abbiamo:

### **hermanito** “fratellino”

“Da piccolo, essa attestava, il suo hermanito aveva un viso gemello al mio, da confonderci l'uno con l'altro; e davvero io finivo, a momenti, per confondere l'altro in me stesso, tanto più che il caso ci accoppiava anche nel nome” (p. 121)

“Aracoeli mi assicurò che, là dentro, la sorellina aveva trovato, già pronta, una bellissima cuna, in una stanzetta calda, e provvista di tutto il necessario. La hermanita ci stava come una regina” (p. 187)

“Ma nell'avvertire i movimenti della creatura, mossa da allegrie irresistibili usciva in certe risatine ilari e discrete, che seguitavano a tremarle in gola, come corde di mandolino appena toccate:

«Manuelino! Ah! Ah! Manuelino! La hermanita gioca! La hermanita salta e balla!»” (p. 196)

“Ma un orrore mi bloccava i sensi: non per l'addio della hermanita, ma per il sospetto spaventoso che mia madre – già da ieri negata ai miei sguardi – le volasse dietro” (p. 204)

La voce compare nella maggioranza dei casi nel discorso diretto (p. 196) o indiretto (pp. 121, 187) di Aracoeli, ed è assunta da Emanuele nella propria narrazione (p. 204).

---

<sup>74</sup> I passi in cui compare la voce sono molti: p. 277, p. 278, p. 279, p. 280, p. 281, p. 294, p. 300, p. 307, pp. 325-326.

<sup>75</sup> Cfr. capitolo VIII e capitolo IX.

<sup>76</sup> Cfr. capitolo V.

<sup>77</sup> Cfr. capitolo II.

### **mamita** “mammina”

“Segue un atrio affollato, e sotto le luci elettriche, io mi trovo quasi travolto dal tripudio circostante dei benvenuti e degli arrivi. Risa e voci canore, e altri richiami: Pepito! Miguelito! Mamita! Benina! E abbracci così stretti da parere tutti amanti” (p. 45)

“Ma tu, mamita, aiutami” (p. 109)

“Che tu sia benedetta, mamita, per il tuo alibi” (p. 290)

“La mamita Aracoeli regina dei ricordi si strappava da me, come una mutilazione” (p. 300)<sup>78</sup>

La voce propria della lingua affettiva e quindi spagnola viene usata dal protagonista in concorrenza con il sostantivo italiano usato dagli altri personaggi (in particolare dalla zia Monda) per appellarsi e riferirsi alla madre (la “mamita” di Totetaco). Per il brano di p. 300 si rimanda al capitolo VIII, la voce “mutilazione”.

### **muchachito** “ragazzino”

“Ma di tutto questo io non ho nessuna colpa. Ero un muchachito. Quegli eventi, per me, sono lontani di secoli, non meno che la presa di Cartagine” (p. 131)<sup>79</sup>

“Da notizie intese per caso mi risultava che anche i muchachiti miei pari s’impiegavano nella lotta armata: uso staffette o simili” (p. 145)

“Il muchachito clandestino in zinale nero – oggi travestito da vecchio in giacca a vento – finalmente è smontato nella Sierra tua-mia” (p. 167)<sup>80</sup>

“Io credo, in realtà, che mio padre poco s’interessasse o s’intendesse di mode; ma il suo cuore amoroso gli prestava una sorta di divinazione propizia: «Una toilette magnifica! – Davvero di grande stile! - Il massimo dello chic! – Un gioiello!» erano le frasi che lui proferiva invariabilmente, commosso alla visione di Aracoeli, fra i soliti suoi riasarelli e rossori da muchachito” (p. 183)<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Accanto alle occorrenze citate, troviamo poi la presenza della voce prevalentemente nel discorso diretto di Aracoeli a p. 227: “E seguitò a ripetere con voci più basse quasi incredule: «eccolo eccolo eccolo» chiudendomi nel suo scialle, e schioccandomi sulle guance i suoi baci andalusi: «E’ arrivato il mio Caballero galante! L’occhibello di sua mamita!» Qua il mio mento tremò” (inevitabile il rimando al racconto della scrittrice *Lo scialle Andalus*, al ricongiungimento di Andrea e Giuditta alle pp. 204-205) e a p. 268: “E proferì con un’altra voce, indurita, piatta e sconciata come da un’operazione feroce di restauro: «E invece, io non sono più la tua mamita»”.

<sup>79</sup> Ma anche a p. 142: “E siccome era noto che, a giudizio della zia Monda, quelli «della parte sbagliata» erano gli avversari del Generalissimo Franco, da lei definiti, tutti insieme, «i comunisti» io, fra me, ragionante benché muchachito, ne dedussi che Manuel doveva essere stato uno di costoro”.

<sup>80</sup> Ma anche a p. 235: “Aracoeli! così ti guardavo allora – io muchachito analfabeta – e così ti riguardo ancora adesso – io vecchio analfabeta”.

<sup>81</sup> Troviamo inoltre il sostantivo non alterato in funzione aggettivale, **muchacho** “ragazzo” (“E’ Manuel, muchacho che ancora non ha messo la barba; ma la sua voce è già timbrata, da tenore drammatico” p. 167), nel monologo interiore di Emanuele, legato allo zio omonimo spagnolo; e la voce alterata, con il suffisso diminutivo di uso ristretto *-uelo*, del linguaggio affettivo assimilato da Emanuele legato al fratello andaluso della madre Aracoeli, **muchachuelo** “ragazzetto” a p. 53 (“Però, senza dubbio è lui, lo si riconosce perfino dall’odore, da muchachuelo che vive molto all’aria aperta”).

Il termine affettivo, molto simile per collocazione e senso ai termini regionali “cafoncello” e “pischelletto”<sup>82</sup>, nei passi di p. 183 e 145, è usato dal protagonista in concorrenza al termine italiano meno connotato “bambino” e il vezzeggiativo “bambinello”<sup>83</sup>. Negli esempi di p. 167 e 235 (quest’ultimo in nota) la voce in coppia con un aggettivo italiano (rispettivamente “clandestino” e “analfabeta”), si contrapposta alla successiva espressione (rispettivamente “vecchio in giacca a vento” e “vecchio analfabeta”). L’uso del termine in riferimento ad Emanuele ricorda la voce “niño” (cfr. nel presente capitolo).

Fra gli occasionalismi spagnoli abbiamo la voce verbale:

### **acostumbrar** “abituare”

“E come io, rivoltoso e tremante, mi liberavo dalle lenti porgendole alle sue mani, essa le ripose nel loro astuccio dentro la propria borsetta: «Però», mi ammoní con un suo crudele scrupolo rassegnato, «bisognerà che a casa te li rimetta subito, per acostumbrarte». E così fu. Tutta la restante serata e l’indomani (domenica) furono consacrati al mio nuovo esercizio; al quale i miei occhi – se non il mio cuore – furono presto *acostumbrati*” (p. 176)

La voce spagnola, propria del discorso diretto bilingue di Aracoeli, viene inserita nella narrazione di Emanuele, evidenziata dal corsivo<sup>84</sup>, come elemento volutamente marcato sia perché spagnolismo (che presenta però particella pronominale oggetto italiana “ti”) sia in senso di amara ironia (occhi e cuore).

I sostantivi:

### **anunciación ... navidad** “annunciazione ... nascita/natività”

“E a farne la spia qui a me stanotte forse è stato il Demonio, per insinuarmi, in proposito, che già quella piccola Anunciación prematura della mia Navidad fu equivoca” (p. 104)<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Cfr. le rispettive voci nel capitolo II.

<sup>83</sup> Cfr. capitolo V.

<sup>84</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>85</sup> Che rimanda alla voce **virgen** “verGINE, Madonna” “Però tua madre, ridestata dai tuoi singulti, fu pronta a spiegarti sottovoce che questo del sangue era un segno naturale mandato dalla Virgen a tutte le giovani per avvertirle quando erano cresciute [...] Esplorando fra le nebbie delle tue chimere bambinesche, forse si scoprirebbe che tu, allora, contavi su una fecondazione “senza peccato” come quella della Virgen” (pp. 102-104); cfr. “canción de cuna” e la nota 6 dell’*Introduzione* al presente capitolo.

Le voci spagnole, proprie del monologo del protagonista Emanuele a chiusura della lunga narrazione della adolescenza e giovinezza di Aracoeli, narrazione che, come abbiamo già illustrato, è intessuta di numerosi spagnolismi, avvicinano analogicamente il protagonista a Gesù e la madre andalusa alla Madonna, conseguentemente alla lunga metafora cristologica che percorre tutto il testo<sup>86</sup>.

**caballero ... novio** “cavaliere ... fidanzato”

“Fin quando, al tuo sedicesimo anno, arrivò il bel Marinaio, il Caballero esotico, gentile di modi come un agnello, differente da tutti gli altri novios” (p. 104)<sup>87</sup>

I sostantivi del monologo interiore di Emanuele che utilizza la prima voce con la maiuscola iniziale, ripresa poi nel discorso diretto da Aracoeli (p. 227) e usa nel contesto italiano il termine marcato spagnolo “novio”, appartengono sempre alla lunga narrazione che Emanuele dà della giovinezza spagnola di Aracoeli (cfr. nel presente paragrafo “canción de cuna”, “mantilla fastoneada”, ... e la nota 6).

**conde** “conte”

“Da quanto riesco a vederne, è un castelluccio rozzo, che si direbbe plasmato al meglio con la creta (forse appartenente a un qualche *Conde* locale d’ultima classe) ma è provvisto regolarmente delle sue torre e merli e feritoie: esatto modellino da racconti di fate” (p. 191)

“Evidentemente, non è che un rudere senza valore, abbandonato dal *Conde* suo proprietario ai pipistrelli e ai rettili” (p. 192)

Nella narrazione di Emanuele il termine spagnolo è evidenziato dal maiuscolo e dal carattere tipografico corsivo<sup>88</sup>. Cfr. la voce “serrano”.

**manzana** “mela”

“Intanto le tue mammelle, che all’inizio erano state non più grosse di due lenticchie, erano cresciute fino alla misura, circa, di due manzane, e durante la notte, con certe piccole fitte e un senso di tumefazione dolorosa, ti andavano avvertendo che crescevano ancora” (p. 102)

---

<sup>86</sup> Cfr. capitolo I, la voce “rimembranza”. Cfr. nel presente capitolo in nota la voce “almendral” “mandorleto”.

<sup>87</sup> Oltre all’occorrenza citata, abbiamo rispettivamente per le due voci: “E seguitò a ripetere con voci più basse quasi incredule: «eccolo eccolo eccolo» chiudendomi nel suo scialle, e schioccandomi sulle guance i suoi baci andalusi: «E’ arrivato il mio Caballero galante! L’occhibello di sua mamita!»” a p. 227 e “Ma pure, tu non fantasticavi intorno a un tuo novio futuro, come altre tue coetanee” a p. 103.

<sup>88</sup> Cfr. capitolo IX.

“E tanto le piacevo, che a volte fra i suoi baci schioccanti mi dava dei morsetti innocui, dicendo che mi mangiava, e decantando i miei vari sapori. Le guance: manzane. Le cosce: pane fresco. I capelli: grappoletti de uvas<sup>89</sup>” (p. 121)

Mentre il primo esempio (p. 102) è proprio del monologo interiore di Emanuele che descrive Aracoeli ragazza (cfr. le molte voci analizzate nel presente paragrafo), il secondo termine (p. 121) è parte del discorso indiretto di Aracoeli.

### **perro** “cane”

“In assenza di un suo nome proprio, non mi resta che chiamarlo Cane: o meglio, nel suo caso, Perro, siccome lui, naturalmente, intenderà piuttosto lo spagnolo<sup>90</sup>. *Perro* è stata una delle prime parole da me apprese nella vita. «Perro! Perro! Perro!!»” (p. 309)

Il termine spagnolo compare qui in tre diverse occorrenze, nella prima come traduzione non connotata di “Cane”, nella seconda in corsivo<sup>91</sup> e nella terza occorrenza in discorso diretto. Anche in questo passo, come in alcuni brani precedenti (cfr. *Introduzione*), la lingua spagnola connota parole-chiavi, termini portatori di significato, infatti la figura del cane impazzito (“È tifico per fame, e pazzo di terrore” p. 309) che corre senza meta (“è un cane, che galoppa, buttato a una fuga senza scampo in tutte le direzioni” p. 308) terrorizzato dalla “pignatta” che sadici individui gli hanno attaccato alla coda (“Si crede rincorso da una pignatta sfondata che gli hanno legato alla coda per una cordicella. Anche qua, evidentemente, come in ogni territorio umano, si trova chi gode a perseguitare i cagnacci” p. 309) è suggestiva e terrificante metafora di Emanuele stesso<sup>92</sup>.

### **señora** “signora”

---

<sup>89</sup> **Uva** “uva”. Voce propria del discorso indiretto di Aracoeli. Nella scelta di accostare una specificazione in lingua spagnola ad un termine italiano si rimanda inoltre alla voce “pizarra” e al brano “(sapillo) ... (gafudo) ... (hociquito cegarrito)” del presente capitolo .

<sup>90</sup> Per la nota metalinguista cfr., nel presente paragrafo, il passo “(sapillo) ... (gafudo) ... (hociquito cegarrito)”.

<sup>91</sup> Cfr. capitolo IX. Rilevate tipograficamente dal corsivo sono inoltre le voci **almendral** “mandorleto” a p. 40 (“Non so dove né quando, ho imparato che nella lingua spagnola *almendral* significa mandorleto”) e **almeria** [almería] “specchio” (che viene tradotto in spagnolo, inglese e italiano) a p. 41 (“E qua imparo che *almeria* in arabo significa specchio [...] Almeria espejo mirror specchio”), per quest’ultima si rimanda all’*Introduzione* del presente capitolo e al brano di p. 40 dove troviamo il sostantivo italiano “Dio”, così come per “almeria”, tradotto in più lingue (greco, francese, inglese e tedesco): “Da tempo questo Dios da filastrocca, e con esso il Theòs dei Testamenti, e Dio, Dieu, God e Gott e gli altri loro sinonimi con tutte le loro corti e le loro Vergini, per me non sono altro che notte e nebbia”. Dice infatti il protagonista a p. 23: “Io difatti (mentre so usare, fino dalla fanciullezza, le lingue estere principali) sono fatto incapace, non so più da quando, d’intendere e praticare con successo la lingua spagnola”.

<sup>92</sup> Cfr. capitolo VIII, il paragrafo sulle similitudini uomo-aniamle.

“Ma sicuramente, per Aracoeli, erano capaci di trasfigurarsi, assumendo i corpi sontuosi e beati delle Señoras, cifra suprema della sua Trinità” (p. 234)

“Quale sorta di patrizie stupende potevano essere queste Señoras della *Quinta*?” (p. 281)<sup>93</sup>

Nella narrazione del protagonista il termine spagnolo nella sua suggestività semantica è attribuito alla Vergine, nel primo esempio (p. 234) e, conseguente alla trasfigurazione praticata da Emanuele bambino, alle prostitute, nel secondo caso (p. 281)<sup>94</sup>.

**vencedor** “vincitore, trionfatore”

“Forse, costui non è che un guitto dilettante, brillo e mattoide, il quale presume di onorare l’ospitalità del posto intrattenendo il *Vencedor* con improvvisazioni buffonesche, come in un night?” (p. 60)

Nel monologo interiore di Emanuele il termine in corsivo<sup>95</sup>, introdotto dal discorso fortemente interferito del camionista<sup>96</sup>, diviene parodia del titolo onorifico in rapporto alla figura di vinto del protagonista.

Ma anche il sostantivo alterato<sup>97</sup>:

**culillo** “culetto”

“Ma le bellezze più belle, chi le teneva? Io! Dal naso agli orecchi al culillo alle dita dei piedi, non c’era luogo del mio corpo che lei non giudicasse perfetto” (p. 121)

“E Aracoeli, osservando che i pantaloni mi stavano, come si dice “stretti di cavallo” se ne lagnava, e tornava, ogni tanto, a sistemarmeli un poco addosso, preoccupata per il mio culillo” (p. 133)

La voce alterata, con il suffisso diminutivo spagnolo usato prevalentemente in Andalusia e America, *-illo*, è connotata affettivamente<sup>98</sup> legata alla voce materna, tipico del linguaggio

---

<sup>93</sup> Troviamo inoltre il sostantivo **señorita** “signorina”, nel brano esemplificativo della voce “mantilla fastoneada” di p. 102.

<sup>94</sup> “Il simulacro della Madonna, che ogni tanto, alto sulla folla, risbucava traballante in fondo alle vie, per me si caricava adesso di ripugnanze e di rivolte, quasi una parodia della mia infanzia finalmente rinnegata” (p. 65). Cfr. capitolo VIII.

<sup>95</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>96</sup> “«La caduta di Malaga», precisa, di lì poco, «quella sì è un ricordo! los vencedores entrati nella ciudad, un ricordo famoso!» [...] «Furono gli Italiani, los vencedores de Malaga!»” p. 59. Cfr. *Introduzione* del presente capitolo.

<sup>97</sup> Cfr. le voci “hermanito”, “mamita” e “muchachito” del presente paragrafo ed il capitolo V.

<sup>98</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30, che scrive a proposito della presenza nel testo di “culo” [presente nel discorso diretto di Mariuccio a p. 47 e nel discorso indiretto del Maestrino a p. 95] e “culillo”: “ma poi, a segnare il possibile trapasso fra disforico ed euforico, il delicato e creaturale *culillo*”.

adottato per parlare e rivolgersi ai bambini, assunto dalla voce del protagonista che attenua il disforico sinonimo comune.

Ad esemplificazione degli spagnolismi entrati nell'uso italiano, analizziamo il più antico:

**hidalgo** “membro della nobiltà spagnola; nobile”

“Mi torna alla mente che un tempo io, svariandomi a intrecciare miti sulle mie ascendenze materne, m'ero inventato pure, fra l'altro, una madre hidalga e castellana” (p. 191)<sup>99</sup>

Il termine morantiano<sup>100</sup>, proprio del protagonista narratore, in dittologia aggettivale con la voce italiana “castellano”, è documentato (cfr. la variante antica “fidalgo” registrata da F. Sasseti a C. Cattaneo, cfr. GDIU; in G.B. Ramusio, cfr. LIZ; esotismo spagnolo dal 1506, cfr. GDIU) come sostantivo a partire dal XVI sec., in Cristoforo Montanini “hidalghi” (dal 1547, in P. Giovio, cfr. DELI), a G. Carducci “hidalgo”, (“hidalgo” in A. Boito, G. Faldella e L. Pirandello in riferimento a *Don Quijote*; “idalgo” in G.B. Marino, G. Rovani e C. Boito, cfr. LIZ), V. Imbriani “idalgo”, M. Pratesi “idalgo”, U. Ojetti “idalgo” (cfr. GDLI). Il passo documenta quella particolare tendenza, propria di quasi tutti i protagonisti dei romanzi di Elsa Morante, alla trasfigurazione mitica delle figure parentali<sup>101</sup>.

E i più recenti prestiti di necessità:

**garrota** “supplizio ora abolito consistente in un strumento ad anello di ferro che stretto mediante viti intorno al collo provoca la morte per strangolamento”

“E in più luoghi, inquadrato con vernice rossa, è affisso un manifesto [...] con le fotografie di alcuni guerriglieri baschi condannati alla garrota per crimine di complotto antifranchista [...] E per quanto non segua le vicende pubbliche, solo a guardare quegli occhi indovino che ormai la sua sentenza di garrota è stata eseguita” (pp. 15-16)

---

<sup>99</sup> In A. troviamo la voce, come sostantivo, nella variante “idalgo” alle pp. 26: “Però sempre, in quei pianeti inesplorati della mia ignoranza, mia madre poteva discendere da una stirpe di gitani o di mendicanti o di toreri o di banditi o di Grandi Idalghi (forse, avrà avuto dimora in un Castello inaccessibile? forse in qualche alhambra o alcázar?)”, e 54 “«Quello che è mio, è tuo!» sarebbe allora la sua risposta, secondo i modi grandiosi degli Idalghi spagnoli”. Cfr. capitolo VIII, in particolare le voci: “alcázar”, “alhambra”, “shiraz”, “Mille e una notte”, “torri del silenzio”.

<sup>100</sup> Già presente nella narrativa della scrittrice a partire da M&S alle pp. 24 “Solo le mie maschere, queste Hidaghe generose, erano al par di me, amare, e superbe nel vanto, e feroci nello sdegno” e 367 “e Francesco s'avvide d'aver sfidato, a somiglianza del Generoso Hidalgo, uno che da gran tempo era fatto polvere”.

<sup>101</sup> Cfr. G. Rosa, *Introduzione: una modernità eccentrica*, in *Cattedrali di carta*, op. cit., pp. 11-12. Cfr. capitolo VIII.

“Poco resta ch’io non mi veda già consegnato alla garrota” (p. 19)

Dallo spagnolo “garrote”, “garrotte” e “garrota”, in italiano “garròtta”, “garòtta”. Le varianti italiane sono registrate dal 1864, in F.D. Guerrazzi “garotta” (cfr. DELI che riporta inoltre la variante “garrotta” dal 1905 nel Dizionario di A. Panzini; cfr. GDIU che riporta la variante usata dalla Morante come termine tecnico specialistico, storico, e il derivato italiano “garrotale”, sottolineando l’introduzione del supplizio in Spagna dal XIX sec., sino al 1976) a L. Viani “garrotta” in senso letterale; in senso figurato in C. Govoni “garotta” (cfr. GDLI).

### **golpe** “colpo di stato militare”

“Non sarebbe certo la prima volta che io mi sento imputare dei più sanguinosi misfatti mondiali: dai campi di sterminio alle guerre imperialistiche, ai genocidi, alle torture poliziesche, all’assassinio del Che Guevara, ai golpe sudamericani, alle manovre della CIA” (p. 60)

La voce, riduzione della locuzione spagnola “golpe de estado”, registrato dal 1962 ne <L’Espresso>, cfr. DELI; dal 1968 in A. Moravia, *Viaggi*, cfr. GDIU, che presenta i derivati italiani “golpismo”, “golpista” (dal 1966, cfr. DELI; cfr. GDLI), “golpistico”, “semigolpe”. Il brano è un tipico esempio di delirio persecutorio (frutto della colpa e della vergogna<sup>102</sup>) che affligge il protagonista, che ricorda, con le debite differenze, i “vaneggiamenti” dell’ebreo borghese Davide Segre de LS<sup>103</sup>.

In Aracoeli troviamo inoltre termini composti<sup>104</sup> italo-spagnoli:

### **fiorisol ... fioripaloma** “fiorisole ... fioricolomba”

“I. «Avevamo un giardino, con fiori non comuni, assai più grandi dei soliti. Le margherite erano grandi come girasoli, e al sole infatti nella forma facevano da specchio e ne ricevevano anche il nome: fiorisol. C’erano poi, si capisce, anche i fioriluna, i fioricometa ... Gran parte dei fiori, invero, si formavano a imitazione degli astri. Ma nemmeno mancavano i fioriconchiglia, i fioripaloma, i fioridrago ...” (p. 116)

Le voci composte da un sostantivo italiano “fiore”, usato a stregua di prefissoide (i composti italo-spagnoli infatti si accompagnano a composti dello stesso tipo con costituenti

---

<sup>102</sup> “Ho rinunciato, alla fine, a ogni domanda; ma la colpa e la vergogna perdurano. Addirittura, anzi, io direi che formano la sostanza stessa del mio protoplasma, e disegnano la mia forma visibile, che mi denuncia al mondo” (pp. 14-15).

<sup>103</sup> LS, pp. 593-594.

<sup>104</sup> Cfr. capitolo V.

italiani come “fioriluna”, “fioricometa”, “fioriconchiglia” e “fioridrago”), e da sostantivi spagnoli in funzione aggettivale “sol” “sole” (anche se ambiguo in quanto in concorrenza con il sostantivo italiano apocopato, cfr. LIZ che registra “girasol” in G. Baffo; cfr. GDLI che registra “fior del sole” “pianta del genere elianto della famigli composte; girasole” in P. Mattioli, C. Durante e F. Redi; cfr. GDIU che presenta “fiore del sole” come termine tecnico specialistico per “girasole” attestato dal XIV sec.) e “paloma” “colomba”, compaiono nella narrazione che Emanuele fa di un fittizio processo interiore<sup>105</sup>, legato all’infanzia e alla splendida stagione di Totetaco (stagione che, come abbiamo già illustrato, parla spagnolo).

---

<sup>105</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce “salida del sol”.

## Capitolo V

### La formazione delle parole

#### Introduzione<sup>1</sup>

Il lessico del romanzo dell'82 si caratterizza per la presenza di numerosi termini composti, in particolare formazioni i cui costituenti sono legati dalla lineetta<sup>2</sup>, già in uso a partire da M&S<sup>3</sup>, ed ancor prima nella produzione narrativa per bambini<sup>4</sup>.

In A. vi sono composti cromatici<sup>5</sup>: formazioni di due aggettivi in cui il secondo termine ha funzione di determinante come in “azzurro-violaceo”, composti costituiti da un aggettivo e da un sostantivo in funzione comparativa come in “grigio-lavagna”. Accanto ad essi, abbiamo composti cromatici letterari come “roseodorato” o “nerocupo”, per i quali rimandiamo al capitolo sui termini letterari.

---

<sup>1</sup> Per la compilazione del capitolo si è fatto riferimento al testo di Maurizio Dardano, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi (Primi materiali e proposte)*, Roma, Bulzoni editore, 1978 [d'ora in poi solo Daradno] e a *Le parole nuove* di S. Scotti Morgana, op. cit.

<sup>2</sup> Accanto ai composti analizzati nel corso del capitolo, si accenna qui alla particolare formazione “non-si-sa-dove” nel seguente passo del romanzo: “O non piuttosto, a conferma dei miei perpetui sospetti, mi ha tratto fin qui su una falsa pista: per divertirsi all'arrivo non-si-sa-dove di uno sciocco, e magari alla sua cacciata, come al tempo della *Quinta?*” (p. 307)

<sup>3</sup> Nel romanzo del '48 troviamo accanto agli usuali composti cromatici: “nero-argenteo” p. 37 e “nero-argento” p. 173, “biondo-scuro” p. 235, “nero-purpureo” p. 513, “bianco-violaceo” p. 558 e “verde-cilestro” p. 559; composti non connotati, quasi prestati di necessità dalla contemporaneità: “divano-letto” p. 39 (più volte citato), treno-ufficio” p. 503, “vagone-ufficio” p. 506; e i più connotati: “non-vero” p. 21, composto che concentra in sé la similitudine su cui si fonda il romanzo “parenti-eroi” p. 28, l'ossimorico “odio-amore” p. 116, “amante-cugino” p. 146, il dispregiativo “provincial-nobilucci” p. 173, lo zoomorfico “cantante-tigre” p. 558; e in dialogo strumentale alla resa dei soprtoni e della voce “non-voglio-vederla” in dialogo p. 168.

<sup>4</sup> Ne *La storia dei bimbi e delle stelle*, in *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie*, op. cit., p. 61, abbiamo: “angioletto-lampionaio”, “stelle-lumini”, “buona-idea”; o ne *Le straordinarie avventure di Caterina*, a p. 303 “*Tit il Senza-paura*”. Ma anche in *Diario 1938*, op. cit.: “carezza-sorriso”, “fanciullo-cane” a p. 26 o “vecchietta-gallinella” a p. 39.

<sup>5</sup> E l'attenzione al dato cromatico è ben evidente anche nei seguenti esempi dove troviamo voci di grana antica: “un oggetto di bellezza rara, di colore giallo canaria, col manico rosso ciliegia” p. 90 e “E aveva le labbra inusatamente ritoccate (con un rossetto color ciclamò) p. 313. Cfr. A.R. Pupino, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, op. cit., in particolare il I capitolo, *Dall'esperienza della fiaba ai primi racconti*, pp. 11-48.

Vi sono inoltre composti propri dei linguaggi settoriali come “scientifico-pratico” o “spazio-tempo”, e composti morantiani ossia formazioni in cui la scrittrice si avvale delle modalità compositive del lessico italiano per creare neologismi propri, come in “donna-cammello” o “leggenda-madre”.

Accanto ai composti vi è nel romanzo la presenza di voci prefissate (in particolare ricorrenti sono i prefissati con la particella *s-* e le voci parasintetiche che presentano tale prefisso) e di voci suffissate

(come i deverbali frequentativi in *-io*, gli aggettivi letterari in *-oso*, già trattati nel capitolo sui termini letterari).

In particolare, fra i suffissati, spiccano gli alterati che costellano la prosa del romanzo. Una fitta presenza di diminutivi e vezzeggiativi domina la pagina quando il dettato descrive personaggi o luoghi umili (“botteguccia”, “alberghetto”), bambini ed adolescenti (“bassetto”, “bulletto”, “ciuffetto”), animali (“cagnetto”, ma qui compaiono anche i dispregiativi “cavallaccio”, “cagnaccio”), e più in generale quando il narrato è informato dall’ottica affettiva di Emanuele. I termini alterati sono spesso voci di origine dialettale e popolare (“frocetto”, “cafoncello”) o spagnola (“muchachito”, “mamita”).

Nel romanzo quindi le risorse compositive del lessico italiano vengono sfruttate funzionalmente alla tendenza della scrittrice ad usare voci semanticamente dense e forme espressive come i “composti giustappositivi bimembri”<sup>6</sup>, per usare la definizione che V. Coletti propone per i composti cromatici di G. D’Annunzio, i frequentativi in *-io*<sup>7</sup>, e l’alterazione affettivamente connotata.

---

<sup>6</sup> V. Coletti, *Storia dell’italiano letterario*, op. cit., p. 401.

<sup>7</sup> Stilema tipico dell’impressionismo minuzioso, realistico, caratteristico della “koinè pascoliana-dannunziana”, V. Coletti, *Storia dell’italiano letterario*, op. cit., p. 405.

## Analisi

Nella prosa di A. predominano i composti cromatici a base nominale<sup>8</sup> caratterizzati dalla lineetta. Abbiamo composti costituiti da due aggettivi coordinati di colore in cui il secondo aggettivo ha funzione di determinante, per esprimere gradazioni<sup>9</sup>:

**arancio-rosa / rosa-arancio** “di arancio tendente al rosa; e viceversa”

“Di fra le palpebre socchiuse del me stesso di allora io rivedo la mammella di lei, snudata<sup>10</sup> e bianca, con le sue venine azzurre e intorno al capezzolo un piccolo alone di colore arancio-rosa” (pp. 11-12)

“Me ne resta la visione di un grande vascello imbandierato, dove mio padre, raggianti, in alta uniforme estiva bianca e oro, ci fa gli onori di casa [...] mentre, per mano a me, mia madre avanza fra gli ossequi, vestita di un abito rosa-arancio e di un cappello di paglia color grano, con la veletta rosa” (p. 39)

Il composto (cfr. GDLI in G. Piovene “nebbie [...] colorate di tutte le gradazioni dell’arancio e del rosa”) è inserito nella prima occorrenza in un brano fortemente poetico nella seconda occorrenza in un brano dove il dato cromatico riveste una notevole importanza (“uniforme estiva bianca e oro”, “cappello di paglia color grano”, “veletta rosa”).

**azzurro-violaceo** “di azzurro tendente al viola”

“Quel filo di chiarore elettrico<sup>11</sup> filtrato dalle imposte, si è sciolto, sotto le mie palpebre, in un vapore trascolorante, che leggermente ha diffuso, nel vano della stanzetta, una luminosità azzurro-violacea” (p. 110)

---

<sup>8</sup> “Alla base di questi composti c’è una frase predicativa con verbo *essere*, nella quale il sintagma nominale contiene l’elemento nominale del composto e il sintagma verbale è rappresentato dall’insieme “**V essere + A**”, Dardano, p. 175, o più semplicemente “frase di base [...] predicativa con la copula *essere*”, S. Scotti Morgana, *Le parole nuove*, op. cit., p. 32.

<sup>9</sup> Oltre alle voci citate troviamo inoltre: **castagno-purpureo** “di colore castano con riflessi rosso scuro” (“I capelli, non più biondicci, ma di una tinta castagno-purpurea, le componevano una ghirlanda abbozzata con artificio” p. 313).

<sup>10</sup> Cfr. capitolo I.

<sup>11</sup> Cfr. capitolo VIII.

Composto sulla scorta di altre formazioni costituite con il determinante suffissato (cfr. GDLI , in G.A. Borgese “roseo-violaceo”, in G. Piovene “rosso-violaceo”; cfr. LIZ “rosso-violaceo” e “turchino quasi violaceo” in F. Tozzi, “azzurro violaceo” in G. D’Annunzio delle *Tragedie*).

**biondo-rosso** “di colore biondo rossastro”

“Il giovane è alto, robusto e slanciato; e tutto il suo corpo, dorato dal sole, è ricoperto di una pelosità calda e luminosa, dello stesso colore biondo-rosso dei suoi capelli corti e vivi: tale che immediatamente, al vederlo, lo si apparenta con la razza dei gatti rossi” (p. 243)

Vicino al composto morantiano è “biondorossastro” in B. Cicognani (cfr. GDLI ) o “biondo-rossastro” in L. Pirandello (riferito a barba) e “biondo rossiccio” (riferito a ciglia) (cfr. LIZ).

**bruno-rossiccio** “di colore scuro tendente al rosso”

“e un lettuccio<sup>12</sup> affagottato nella sua coperta bruno-rossiccia, con un logoro scendiletto ai piedi” (p. 98)

Il composto ha il secondo aggettivo alterato, cfr. paragrafo sulla suffissazione alterativa e nel presente paragrafo la voce “rossiccio-fango”. Abbiamo “rosso bruno” in G. Carena (riferito a mammola); in G. D’Annunzio (riferito a castagne); in M. Soldati (riferito a tetti); e in G. Manzini (riferito a giacca); troviamo in A. Caro “vermiglio e rancio [...] il bruno” (cfr. GDLI); “rosso-bruno” in E. De Marchi (cfr. LIZ).

**grigio-azzurino** “grigio tendente all’azzurro”

“Nei suoi occhi, sotto la luce opaca, il nero morato delle iridi stingeva sul bianco della sclera, smorzandosi in un povero colore d’innocenza, grigio-azzurino che ricordava la piuma di certi colombi” (p. 249)

---

<sup>12</sup> Cfr. nel presente capitolo le voci alterate.

Il composto, in cui il secondo aggettivo è alterato, è inserito in un brano in cui il dato coloristico riveste importanza e in similitudine (cfr. capitolo VIII). La voce è documentata nella forma non alterata, “grigio-azzurro” o “grigioazzurro”, rispettivamente in L. Pirandello (cfr. GDIU) e in A. Soffici in entrambi in riferimento ad occhi, in C. Cassola “grigioazzurro”, in T. Landolfi “grigioazzurro”, e “azzurro-grigio” in A. Palazzeschi in prosa, o “sguardo azzurrino” in U. Saba prosa (cfr. GDLI).

Abbiamo poi composti in cui due aggettivi coordinati, di cui solo uno è di colore, esprimono gradazioni, fra i quali:

**pallido-azzurastre** “di un azzurro tenue”

“Poi súbito, in aria di festeggiato ma quasi anche un poco d'intruso, si presentava radioso alle soglie, coi suoi dentoni candidi aperti alla risata e il brillio delle ciglia d'oro intorno alle iridi pallido-azzurastre quasi albine” (pp. 39-40)

Il composto, di cui il secondo aggettivo è alterato (cfr. alterati), è registrato nella versione “azzurro pallido” in I. Nievo (riferito ad abito), in A. Fogazzaro (riferito a cielo) e “sole pallido, azzurro” in G. D'Annunzio in prosa (cfr. LIZ).

Abbiamo infine composti costituiti da un aggettivo ed un nome, quest'ultimo in funzione comparativa<sup>13</sup>:

**biondo-oro** “di colore biondo come il colore dell'oro”

“Poggiata con la nuca un po' alta su un cuscino di tipo turco, e centrata (quasi per cruda intenzione) dalla lampada elettrica incumbente, la donna si era tolta di testa il fazzoletto, liberando una massa di ricci fitti e minuti, chiaramente posticci, di una tinta riarsa biondo-oro” (pp. 83-84)

---

<sup>13</sup> Del tipo “bianco neve”, Dardano, p. 193, nota 87.

Il composto riprende un tradizionale accostamento (“biondo come oro” delle Tre Corone e P. Aretino poi anche in B. Cicognani “capelli biondo oro”, cfr. GDLI che sottolinea come “biondo” sia appellativo delle divinità classiche, di miti e stagioni personificate; “biondo oro” in G. Gozzano e in I. Svevo; “biondo come l’oro” in G. Verga, F. De Roberto e L. Pirandello; “biondo d’oro” in L. Pirandello e “biondo, che pareva d’oro” in E. De Amicis, cfr. LIZ), ma in funzione grottesca (“tinta riarsa”) per illustrare l’immagine della vecchia prostituta: “E il suo era un viso di vecchia (forse di più che sessant’anni) pitturato coi colori della gioventù; però (a quanto si vedeva) senza nessuna pretesa d’illudere, anzi con una ostentazione rabbiosa della propria commedia” (p. 84).

**biondo-rame** “biondo scuro tendente al colore del rame”

“A coronare il suo fastigio biondo-rame c’erano poi le sue azioni belliche, per ora necessariamente occulte, di cui si bisbigliava” (p. 184)

Anche in questo caso come nel precedente è ripreso un composto della tradizione per conferire epicità alla figura paterna.

**giallo-oro** “giallo color dell’oro”

“Ci si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante” (p. 11)

“Ricordo ancora l’apparizione di una gonna grandissima di velluto viola, doppiata di un tessuto serico giallo-oro screziato (*moiré*, lo definirono le Sorelle) la quale m’innamorò perdutamente” (p. 181)

Il composto è registrato in A. Neri “giallo d’oro” (cfr. GDLI), in C. Boito, G. Verga e G. D’Annunzio in prosa (cfr. LIZ).

**grigio-lavagna** “di colore grigio come la lavagna”

“Infossata in una larga buca al di sotto della strada, Gergal mi si mostra súbito tutta intera, nella sua piccola superficie piatta di tetti uguali color grigio-lavagna” (p. 139)

Il composto è creato sul modello di altri composti con l'aggettivo "grigio" per indicare sfumature (D. Cinelli "capelli grigioacciaio" o in C. Bernari "vestito grigio ferroviere" o in S. D'Arzo "capelli grigio-passera", cfr. GDLI), o con il sostantivo "lavagna" ("nero-lavagna" in P. Savi, cfr. GDLI).

**rossiccio-fango** "di colore rossiccio come il fango"

"La Signora alla cassa è diventata una macchia di una tinta rossiccia-fango, e il locale, illuminato dal neon, un deposito di materiali irriconoscibili, qua e là luminescenti o in movimento" (p. 61)

Il composto è costituito da un primo aggettivo alterato, cfr. paragrafo sui suffissati alterati.

**rossofuoco** "di colore rosso acceso come il colore del fuoco"

"C'è una ragazza in festa, con una grandissima gonna rosso fuoco, e, visibile una sottogonna a volanti [...] vestito rosso fuoco" (pp. 41-42)

"Alcune [bolle] sono rossefuoco, altre nere: simili a sagome fuggenti in un incendio" (p. 244)<sup>14</sup>

Le voci "rosso-fuoco", "rosso fuoco" e "rosso color fuoco" sono attestate in G. Rovani (riferito rispettivamente a giubba a livrea e a soprabito); "rosso come il fuoco" da B. da Siena (riferito a lingua) a G. Verga (riferito a sole e a montagna), F. De Roberto (divenire di persona), G. D'Annunzio prosatore (divenire di persona); "rosso di fuoco" in C. Dossi (divenire di persona) (cfr. LIZ).

**turchino-perla** "di colore turchino opalescente"

"Terribile sarebbe stato sbarcare all'approdo famoso della cartolina, dentro la baia turchino-perla guardata dalla Porta d'oro, quando *tutti loro* ne sono assenti" (p. 54)

Il composto è costruito come altri composti con il sostantivo "perla" ("grigio-perla" in S. Di Giacomo riferito a pantaloni, A. Negri riferito a cielo e A. Moravia riferito a uniforme, cfr. GDLI; in A. Oriani e L. Pirandello, cfr. LIZ; "bianco perla" in G. Gargioli, cfr. GDLI).

---

<sup>14</sup> Cfr. capitolo VIII.

Formazione simile ai composti cromatici appena trattati è poi l'accostamento morantiano:

**brunettorosa-solare** “di colore rosa scuro quasi bruno, luminoso e radioso”

“Tanto, se io ero verdiccio, Manuel, invece, aveva una faccia brunettorosa-solare che di sicuro, a baciagliela, sapeva di prugna e di pesca” (p. 302)

Il composto è costituito da un primo elemento a sua volta composto dall'aggettivo alterato “brunetto” e da “rosa” e da un secondo aggettivo non di colore legato dal trattino che esprime gradazione (l'aggettivo “solare” “pervaso di luce, radioso” è registrato in riferimento a colore in G. D'Annunzio in versi, cfr. GDLI; in accezione di “giocoso” in A. Banti, B. Fenoglio, P. Volponi, cfr. GDLI; in accezione di “luminoso” G. D'Annunzio in prosa, G. Stuparich, A. Panzini in prosa e T. Landolfi, cfr. GDLI). E così Manuel, rispetto alla brutta copia Emanuele “verdiccio”, è sempre accompagnato dal termine “radioso” (che è attribuito di tutto ciò che è positivo nel testo ed anche di Aracoeli ragazza, p. 202, di Daniele, p. 228, ...) di cui “solare” è sinonimo: 110, 142 per traslazione, 149, 169, 199.

Accanto ai composti cromatici, troviamo formazioni appartenenti a vari linguaggi settoriali, come nei seguenti esempi, rispettivamente dal linguaggio delle scienze e della teologia<sup>15</sup>:

**spazio-tempo** “concetto filosofico che indica l'unità ideale e metafisica di spazio e di tempo; concetto di fisica che indica lo spazio a quattro coordinate, le tre coordinate dello spazio ordinario più il tempo, che si immagina nella teoria della relatività per mettere in luce il legame fra le misure dello spazio e quelle del tempo”

“Un segnale scaduto e non identificato, come di una stella anonima esplosa nei primordi dello spazio-tempo” (pp. 200-201)

---

<sup>15</sup> Cfr. capitolo VIII, per la presenza di questi campi semantici nel testo.

La locuzione, propria della fisica, usata nella teoria della relatività è registrata dal 1905, nel Dizionario di A. Panzini e in T. Regge (cfr. GDLI; dal 1931, cfr. GDIU che riporta il composto come termine specialistico della fisica e della matematica, riportando anche la variante “spaziotempo”) è usata in una similitudine “astronomica”, come altre presenti nel testo.

**uomo-Dio** “la duplice natura umana e divina di Gesù propria della rappresentazione della Crocefissione”

“Il soggetto è un crocefisso, il quale però, manifestamente, non figura la persona dell’Uomo-Dio” (p. 125)

Il composto è registrato come appartenere al linguaggio della teologia cattolica con il significato di “il Cristo nel quale le due nature, umana e divina, sono ipostaticamente unite” in E. Visconti ne *Il conciliatore* (cfr. GDLI che registra inoltre “uomodio” come voce letteraria “Dio che assume in Gesù Cristo la condizione umana” –così anche il GDIU- V. Imbriani e G. Papini “uomo-dio”; cfr. LIZ che registra il composto in S. Pellico e A. Fogazzaro.

Composti, costituiti da due aggettivi coordinati<sup>16</sup>, come:

**frigio-goliardico** “berretto a punta”

“E il secondo, un berretto di tipo frigio-goliardico ornato di un corno taurino” (p. 148)

Il composto vede un primo elemento colto che accostato a “berretto” assume il significato di “copricapo non rigido con punta piegata in avanti; simbolo di libertà adottato nella Francia rivoluzionaria” (cfr. TB “berretto frigio con la punta in fuori, segno di libertà smodata e affettata”), registrato in A. Caro a G. Giusti (cfr. DELI), G. Carducci in prosa, E. De Marchi, G. D’Annunzio in versi e in prosa (cfr. LIZ), G. Piovene (cfr. GDLI) e un secondo elemento che riferito a “berretto” significa “copricapo caratteristico degli studenti universitari a foggia

---

<sup>16</sup> Seguendo il Dardano, p. 194, il tipo: “politico-sociale”, “greco-romano”.

medievale con becco a punta”, ed è registrato dal 1905 nel Dizionario di A. Panzini (cfr. DELI), ma anche sotto l’accezione estesa di “scanzonato” in G. Raimondi (cfr. GDLI).

**ispano-orientale**<sup>17</sup> “proprio della Spagna con tutti gli influssi orientali derivati dalla dominazione islamica”

“Essa godeva di un piacere estremo a cucire e ornare con le sue mani quegli indumenti di piccolezza inverosimile, dove sfogava in libertà i propri capricci puerili, e le voglie sfarzose del suo sangue ispano-orientale” (p. 189)

Il composto vede due aggettivi etnici coordinati, il primo elemento colto registrato da F. Petrarca ad A. Bresciani; e in composti come “ispano-americano”, “ispano-gotico” entrambi nel TB (cfr. GDLI; cfr. LIZ “ispano-italico”; cfr. GDIU “ispano-arabo” e altri); il secondo da Dante a G. Papini (cfr. GDLI).

**istruttivo-domenicale** “visita a scopo istruttivo propria del giorno di festa”

“Nemmeno per una visita scolastica, istruttiva-domenicale, il Castello non varrebbe la camminata” (p. 192)

Il composto vede come secondo elemento la voce “domenicale” presente in altre formazioni come: “giornale domenicale” da G. Carducci in prosa; “abito domenicale” da A. Firenzuola a A. Oriani e C.E. Gadda, *Novelle dal ducato in fiamme*; “scuola domenicale” da C. Cattaneo a L. Capuana (cfr. GDLI); “gita domenicale”, “atmosfera domenicale” (cfr. GDIU).

---

<sup>17</sup> Troviamo inoltre nel testo **ispano-tedesco** “della collaborazione spagnola e tedesco” a p. 170 (“Difatti lassù in cima – e la ragazza agita la mano a sinistra, verso l’altezza delle montagne – si va installando un osservatorio astronomico ispano-tedesco – el primero d’Europa – perché questa è la zona más luminosa d’Europa”).

**scientifico-pratico ... politico-sociale**<sup>18</sup> ... **istruttivo-mondano** “che tratta argomenti scientifici utili all’attività pratica, scientifici divulgativi ... che attiene agli aspetti sociali e politici ... con carattere divulgativo su argomenti alla moda”

“Sono, per lo più, opuscoli o trattatelli divulgativi, di argomento scientifico-pratico, o politico-sociale, o anche istruttivo-mondano” (p. 7)

Il primo composto vede un primo elemento “scientifico” molto produttivo: “scientifico-letterario” ne *Il conciliatore* o la macrounità “scientifico-letterario-apostolico-teatrale” in E. De Amicis, ma anche “scientifico-letterario-vulcanologico” in F. De Roberto (cfr. LIZ). La seconda formazione è registrata a partire da (M. D’Azeglio, cfr. LIZ) A. Gramsci (cfr. GDLI). Il terzo composto infine vede un secondo elemento “mondano” molto produttivo, registrato partire dal 1939-1940, nel Novissimo di F. Palazzi (cfr. DELI) troviamo “cronaca mondana” in E. Vittorini (cfr. GDLI) o “ambiente mondano” (cfr. GDIU).

Abbiamo infine composti creati o risemantizzati ad hoc dalla scrittrice. Fra questi ultimi troviamo:

**alto-parlante**<sup>19</sup> “Colui che d’all’alto parla: Dio”

---

<sup>18</sup> Il Dardano sottolinea come gli aggettivi coordinati composti godano di una crescente fortuna, p. 193. Inoltre come poi per “donna-cammello” e poi “uomo-gatto”, anche qui il primo agg. può acquisire funzione di prefissoide.

<sup>19</sup> In A. troviamo numerose occorrenze della voce “altoparlante” (spesso sottoposto ad un processo di fisicizzazione) alle pp. 40 (“Dalla gola strozzata dell’altoparlante sono usciti adesso degli urli”, 127, 128, 130 (“Il solo padrone, su questa rambla, è l’Altoparlante. Si è riempito le interiora di tutti i fracassi e le gazzarre del nuovo secolo, e ora le riversa dentro questo casotto viaggiante sotto forma di prodotto musicale”), 131.

“ALTOPARLANTE, del resto, vale per un sinonimo di Dio. L’Alto-parlante! Presente in ogni luogo” (p. 127)<sup>20</sup>

Il composto (calco sull’inglese “loud-speaker”, entrato nel lessico italiano dal 1927, nel Dizionario di A. Panzini, cfr. DELI e GDIU; poi in U. Ojetti, E. Pea, L. Viani, G. Manzini, I. Silone, V. Pratolini e in I. Calvino, cfr. GDLI), qui nella variante con lineetta (già in A. Panzini, cfr. GDLI), è investito dalla scrittrice di valore semantico particolare (“sinonimo di Dio” come lo definisce elle stessa<sup>21</sup>), attraverso la sua scomposizione e riqualificazione.

---

<sup>20</sup> Cfr. sempre nel testo a p. 128 “Ma oggi, una provvidenza nuovissima e stravagante è scesa su di me da questo Dio. I noti inni dementi delle sue gole meccaniche, usi a scacciarmi ogni giorno da tutti i ritrovi comuni, oggi favoriscono di fatto la mia separazione dagli altri vivi”. “La pietraia è di nuovo deserta. Nessun passante: ne viventi, ne spettri. Il solo padrone, su questa rambla, è l’Altoparlante. Si è riempito le interiora di tutti i fracassi e le gazzarre del nuovo secolo, e ora le riversa dentro questo casotto viaggiante sotto forma di prodotto musicale. I suoi sconnessi materiali si direbbero raccattati nei supermarket [cfr. capitolo III] e alla Borsa, ai passaggi dei semafori cittadini, sulle autostrade domenicali, nei capannoni delle fabbriche, nelle discoteche sottoterra, e fra i jukebox [cfr. capitolo III] cari a Mariuccio. È la voce di Dio. Quello stesso che, sugli inizi, richiesto del suo nome, rispose: lo sono colui che è”. “È risaputo ch’io non credo in Dio; ma per quanto l’idea paia strana (anche a me stesso) pure, dentro questa sinfonia di chiacchiere rovesciata dall’altoparlante, io tento di captare una frase rivelatrice, forse un comunicato diretto proprio a me. Non è possibile che una simile quantità di materia sia solo una valanga di rifiuti, senza un brandello -almeno -di significato. Forse, una sua possibile parola di vita eterna mi è stata qua trasmessa a mia insaputa, per via subliminale, e mi si spiegherà a suo tempo?” (p. 130). Cfr. capitolo VI e capitolo VIII.

<sup>21</sup> Concetta D’Angeli scrive: “L’insignificanza del linguaggio è al centro delle riflessioni autoriali di *Aracoeli* e l’immagine che la veicola è quella dell’Altoparlante, che con acutezza Bruna Cordati [*«Aracoeli»: il racconto e il rumore*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., pp. 9-17] identifica con la voce divina: ossessivamente presente in tutti i luoghi pubblici, l’Altoparlante è il doppio parodico di una Divinità che, incapace di proclamare il *Verbum*, [...] emette messaggi indecifrabili [...] per mancanza di significato, oppure rovescia ad alto volume stupide canzonette, che sono la degradazione volgare dell’arte della musica, non solo della nobile tradizione musicale [...] ma anche della gaudiose canzoncine di Totetaco”, *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”*, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 73. E l’altoparlante è veicolo, usando le parole della Morante stessa ne *Il beato propagandista del Paradiso*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., pp. 122-123: “[de]i Messaggi ossessivi della Merce [...] [de]i gerghi obbligatori dell’irrealtà collettiva”; ma anche *Sul romanzo*, sempre in *Pro o contro*, p. 55: “E mai, come nei periodi di dittatura scientifico-industriale, si richiede ai poeti di difendere le loro verità, come [...] un bene necessario per tutti. Il mondo vivente si ridurrebbe a un campo di maledizione e sterminio se gli uomini cessassero di riconoscere dei simboli di verità poetica nelle cose reali”. G. Rosa, *Contro i gerghi dell’irrealtà*, in *Vent’anni dopo “La Storia”. Omaggio a Elsa Morante*, op. cit., pp. 257-258, sottolinea come LS può essere letta come opera metaletteraria nel suo contrapporre la scrittura letteraria e il “discorso alienato dei media moderni”. Cfr. il saggio dedicato all’ultimo romanzo della scrittrice di G. Rosa, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, p. 300.

Fra i primi abbiamo composti allogegni (determinante+determinato)<sup>22</sup>, come le seguenti formazioni con il determinante *mini*-<sup>23</sup>:

**minicorazzata** “corazzata in miniatura”

“Così, a esempio, per il compleanno (forse con sacrificio delle sue preferenze naturali) non mi regalò una minicorazzata, o sommergibile, e nemmeno una barchetta; ma una lanterna magica e un libro di fiabe” (p. 134)

Il composto morantiano è fortemente ossimorico, quasi come la formazione affine “minienciclopedia”.

**mini-lunapark**<sup>24</sup> ... **miniauto** ... **minicamion** “piccolo lunapark ... auto miniaturizzate ... camion miniaturizzati”

“Senza avvedermene, mi sono spinto verso il margine della banchina; e mi ritrovo seduto in un giardinetto di pochi alberi, dov’è sistemato un mini-lunapark deserto, stasera, e buio. C’è una barachetta di tiro a segno, e, nel mezzo, una giostra montata, coi suoi immobili cavallucci e cigni di legno, e biciclette nane, e miniauto e minicamion ancorati sul fondo” (p. 97)

I tre composti, il primo dei quali munito di trattino, vengono accostati dal Mengaldo<sup>25</sup> ai composti il cui primo elemento è *fiori*-<sup>26</sup>, come elementi del registro dell’alta letterarietà.

---

<sup>22</sup> Sempre seguendo il Dardano ci riferiamo al modello “aeronauta”, “microonda”, p. 177.

<sup>23</sup> Il Dardano registra: “*mini-* (dall’inglese *mini[ature]*) «piccolo, minimo»: *miniappartamento*, *miniassegno*, *minigolf*, *minigonna*”, p. 177. Il prefissoide *mini-* come afferma Giuseppe Antonelli nel saggio *Sui prefissoidi dell’italiano contemporaneo*, in <Studi di Lessicografia Italiana>, vol. XIII, (1995), a p. 281: “[è] apparso agli inizi degli anni Sessanta [...] deve la sua fortuna soprattutto alla straordinaria diffusione del nome *minigonna*, entrato in italiano nel 1966”.

<sup>24</sup> Cfr. capitolo III.

<sup>25</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30.

<sup>26</sup> Cfr. nel presente capitolo le voci “fioricometa ... fioriconconchiglia ....”, e nel capitolo IV le voci “fiorisol ... fioripaloma”.

### **minisuicidii** “dilettanteschi e giovanili tentativi di suicidio”

“E i miei minisuicidii (tutti fallimentari) erano stati, in realtà, delle tragicommedie, dove la fuga nel cielo forse mi serviva da pretesto, mentre la mia vera speranza era di smuovere [...] l’indifferenza totale della terra” (p. 72)

Il composto morantiano fortemente espressivo e quasi ossimorico non vede antecedenti (cfr. minicorazzata).

Ma anche con il determinante *pseudo*-<sup>27</sup>:

### **pseudo-memoria**<sup>28</sup> “falsa memoria”

“Ora, la primissima visione postuma di me stesso, che fa da sfondo a tutti i miei anni, si presenta alla mia memoria (o magari pseudo-memoria?) non direttamente ma riflessa dentro quella specchiera, e inquadrata nella nota cornice” (p. 11)

Il composto morantiano costruito sulla scorta di numerosi composti con il prefissoide *pseudo*-, (usato prevalentemente nel linguaggio scientifico come attesta, accanto al Dardano, il DELI e il GDLI) non è documentato in alcun vocabolario. Interessante notare fra i numerosi composti di *pseudo*- voce tecnico specialistica neurologica “pseudomnesia” (cfr. GDIU che l’attesta dal XX sec.) particolare forma di “paramnesia” “alterazione della memoria in cui il soggetto modifica i propri ricordi e deforma i dati della realtà con quelli soggettivi, in conseguenza di disturbi emotivi o della dinamica affettiva subconscia in particolare in forme deliranti di malattia e può assumere le forme del racconto fantastico che copre le lacune del ricordo, della mitomania e delle illusioni del già visto, già udito, già vissuto” (cfr. GDLI ). Si rimanda al concetto morantiano di memoria come fonte dell’immaginazione dalla nota nel *Diario 1938* [23 gennaio].

---

<sup>27</sup> Scrive il Dardano: “*pseudo*- “falso”: *pseudoartrosi*, *pseudoconcetto*”, op. cit., p. 178.

<sup>28</sup> Cfr. la voce “rimembranza” nel capitolo I.

Composti costituiti da due nomi il primo dei quali (*fiori-*), in funzione di determinato, si ripete a guisa di prefissoide:

**fiorisol ... fioriluna ... fioricometa ... fioriconchiglia... fioripaloma ...fioridrago**<sup>29</sup> “fiori che per le fattezze, forme, colori, luminosità, vengono paragonati a comete, conchiglie, draghi, lune, colombe e al sole”<sup>30</sup>

“I. «Avevamo un giardino, con fiori non comuni, assai più grandi dei soliti. Le margherite erano grandi come girasoli, e al sole infatti nella forma facevano da specchio e ne ricevevano anche il nome: fiorisol. C'erano poi, si capisce, anche i fioriluna , i fioricometa ... Gran parte dei fiori, invero, si formavano a imitazione degli astri. Ma nemmeno mancavano i fioriconchiglia, i fioripaloma, i fioridrago ...” (p. 116)

Il composto si avvale di un procedimento compositivo comune nella denominazione delle piante (cfr. GDLI, “fior campese”, “fior campana”, “fiorcappuccio” ed altri; cfr. TB, “fiore di rosa, fiore di gaggia, fiordaliso”). Il Mengaldo<sup>31</sup> inserisce questa invenzione linguistica morantiana, insieme ai prefissati “minisuicidii” e minicorazzata” e simili, fra le parole di alta letterarietà del testo.

Formazioni costituite da due nomi, in cui il secondo nome ha funzione aggettivale (determinato+determinante<sup>32</sup>) ed è un nome d'animale (indicante il carattere principale, la

---

<sup>29</sup> Per le voci “fiorisol” e “fioripaloma” si rimanda al capitolo IV.

<sup>30</sup> Scrive Emanuele nell'immaginario processo interiore sulla mitica stagione infantile a Totetaco: “Bisogna dire che esisteva una parentela stretta fra tutte le cose: tutte apparentate dalla luce” p. 116. Affine è il brano de LS sulle poesie di Ueseppe, commentate da Davide, e in parte l'introduzione morantiana all'opera del Beato Angelico, poeta della luce.

<sup>31</sup> Cfr. nel presente capitolo la nota 25.

<sup>32</sup> Composti del tipo “uccello mosca”, Dardano, pp. 182-184.

funzione peculiare del determinato)<sup>33</sup>, capaci di concentrare in una formula quanto già espresso per esteso nel narrato:

**donna-cammello**<sup>34</sup> “donna che ricorda, per la forma fisica e per l’esoticità, un cammello”<sup>35</sup>

“La Donna-cammello” (p. 242)

“Fu verso la metà di luglio che fra le apparizioni di quell’estate entrò a prender posto la Donna-cammello” (p. 252)

“E al frettoloso mio ritorno con le sigarette [...] trovai la donna-cammello già in conversazione confidenziale, fitta e sommessa, con Aracoeli” (p. 253)

“Ora, quando io m’immagino la fila delle mie porte – tutte chiuse, di regola, com’erano al principio, su una trovo sempre di guardia, la famosa donna-cammello” (p. 255)

Il composto, che diviene denominazione identificante di un importante personaggio del romanzo, nasce dall’accostamento che il protagonista compie fra la donna spagnola, che indurrà Aracoeli alla fuga da casa e alla prostituzione, ed un cammello, per la forma fisica, per la esoticità (cfr. TB che sottolinea accanto all’accezione zoologica del termine, il significato

---

<sup>33</sup> Composti del tipo “uomo scimmia”, molto frequente nella lingua media, Dardano, p. 184. Cfr. capitolo VIII, in particolare il paragrafo sulle similitudini uomo-animale.

<sup>34</sup> Nel testo troviamo inoltre la variante **baba-cammello** a p. 255 (“Spesso, nella testa dei bambini, si accampa un genio della trasfigurazione e dell’arbitrio; e io non so davvero quale mio estro mentale abbia prestato un simile fasto imperituro alla baba-cammello della latteria”) in cui il determinato del composto “donna-cammello” è sostituito dalla voce dialettale, triestina (cfr. GDLI) e di formazione infantile (cfr. DELI) “baba” “vecchia” (cfr. capitolo II) di provenienza slava (cfr. DI che riporta varianti in friulano, nel veneto e in trentino, oltre ad un brano di S. Slataper; da I. Svevo e S. Slataper -quest’ultimo anche nella LIZ- cfr. GDLI).

<sup>35</sup> Afferma il protagonista Emanuele: “io, fra di me, l’avevo rassomigliata a un cammello; e non solo per il colore marrone del suo abito, dei suoi capelli e perfino della sua pelle [...] ma per le forme proprie del suo corpo strano [...] certi spessori disuguali del dorso le gonfiavano la seta aderente del vestito, imitando una sorta di gibbosità multipla [...] Nella mia immaginazione, costei s’apparentava non solo ai cammelli [...] bestie per me legendarie [...] ma pure alle maghe e a certe illustrazioni di profetesse” pp. 252-253. Interessante a questo proposito sono le parole di C. D’Angeli che, nel capitolo dedicato alle figure che rappresentano la morte in A., in *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 56, accanto ad Aracoeli e al caudillo Francisco Franco, prende in considerazione la donna-cammello, sottolineandone il significato simbolico e la natura animale e rintracciandone la presenza già ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Addio*, dove “la cammella è una ladra di esseri viventi ed è insieme l’immagine della morte per eccellenza”. La critica spiega la scelta morantiana del cammello riferendosi alla tradizione biblica ed ebraica in cui il cammello è associato a Lilith; ma anche ad una altra figura che lega, nel romanzo, deserto e morte, ovvero la donna dal sorriso egizio [A., p. 297 e 319].

figurato di “animale lussurioso”, registrandolo in D. Cavalca, ma anche il GDLI nel *Fiore di virtù*, fine XIII sec.). Tale immagine, come già espresso da C. D’Angeli (cfr. nota 35) è propriamente morantiana, e rimanda al IMSR, *Addio*. Il composto<sup>36</sup> non è reperito in alcun vocabolario anche se simile, formalmente, a numerosi composti (cfr. GDLI, “donna dragone” o “dragodonna” in E. Tesauro; cfr. LIZ, “donna-tigre” in I. Svevo; cfr. GDIU “donna ragno” “giocoliere donna” e “donna vampiro” “donna sensuale”).

**uomo-gatto**<sup>37</sup> “uomo simile per il colore dei capelli e la sinuosità del corpo ad un gatto”<sup>38</sup>

“Che siano, anche queste, finzioni? falsi? scherzi di un *trip* andato a male? L’Uomo-gatto” (p. 242)

“E il suo corpo molleggia e si snoda, quasi disossato, partendo sulla scia dell’uomo-gatto” (p. 243)

“Dell’uomo-gatto non appare traccia, almeno nelle vicinanze; ma poi né io né lei non ci siamo voltati a riguardare” (pp. 244-245)

“Il *Console*, come l’Uomo-gatto e altri simili passeggeri dei nostri cammini estivi, attraversano la mia fantasia quali fatui figuranti della mia leggenda-madre” (p. 246)

Come già per la formazione “donna-cammello”, anche in questo caso, il composto diviene, ad opera delle capacità immaginative e trasfiguranti del protagonista, denominazione identificante di uno dei “fatui figuranti della [...] leggenda-madre” (p. 246). Il composto “uomo-gatto” (cfr. TB che documenta un significato traslato di “gatto” in unione a “uomo” di “uomo accorto, astuto” registrato in B. Latini; cfr. GDLI col significato di “contadino” da Burchiello a M.

---

<sup>36</sup> Il Dardano, p. 184, registra il termine “donna” insieme alla voce “uomo” come appartenenti fondamentali determinanti “generici” che danno vita ad intere serie di composti, del tipo “uomo-massa”, “uomo-rana”, ecc., così “donna-cannone”, “donna-crisi”, ecc.

<sup>37</sup> In A. troviamo inoltre **uomo-cane** “uomo simile ad un cane” a p. 165 (“La sua parola mi consolava; quando l’uomo-cane, con la sua sapienza universale, interveniva a spiegarmi”). Composto generato sempre ad opera del protagonista Emanuele che afferma a p. 164: “l’ebreo Scialòm, il quale si era fatto peloso come certi cani, di cui, per il troppo pelo, non si vedono più gli occhi, né altre fattezze. Anzi, ormai non si capiva più se questo Scialòm fosse uomo o cane”.

<sup>38</sup> Afferma infatti il protagonista del romanzo, Emanuele, a proposito dell’uomo-gatto: “e tutto il suo corpo, dorato dal sole, è ricoperto di una pelosità calda e luminosa, dello stesso colore biondo-rosso dei suoi capelli corti e vivi: tale che immediatamente, al vederlo, lo si apparenta con la razza dei gatti rossi [...] coi suoi moti lunghi e sinuosi da gatto” p. 243.

Buonarroti, di “donnaiolo” in M. Buonarroti il Giovane, e di “persona svelta” in E. Vittoriani; cfr. GDIU con il significato di “essere furbo come un gatto” ma anche “pigro” e “indifferente”) non è reperito in alcun vocabolario anche se simile formalmente a numerosi altri (cfr. GDLI, “uomini-formica”, “uomo cavallo” in R. Barilli; “uomo-pecora” in G. Tomasi di Lampedusa, “uomo-lupo” in R. Bacchelli; cfr. LIZ “uomomosca” in R. Zena).

Composti fortemente evocativi sempre costituiti da due nomi in cui il secondo *-spirito*<sup>39</sup> ha funzione aggettivale con valore specificatamente qualificativo<sup>40</sup>:

**fanciulla-spirito** “fanciulla che per la bellezza e leggiadria è paragonata ad esseri non umani e terreni ma spirituali, incorporei, immateriali”

“Presentando, in un volteggio, i loro modelli nuovi, quelle fanciulle-spirito, con la voce un poco rauca e un sorriso di morte bellissima, ne annunciavano i nomi, per me tutte formule cifrate di chi sa quale codice stupendo” (p. 181)

Il composto che vede il secondo elemento accostato al primo per contiguità metaforica (“un sorriso di morte bellissima”) e che risponde alla capacità morantiana di sintesi semantica, è assente dai dizionari consultati (cfr. LIZ “donna-anima” in I.U. Tarchetti).

**indossatrice-spirito** “indossatrici che per la bellezza e leggiadria vengono paragonate ad esseri non umani e terreni”

---

<sup>39</sup> Come afferma il Dardano , p. 184, quando si formano numerosi composti con lo stesso determinante esso tende a perdere la sua specificità e ad assumere valore suffissale.

<sup>40</sup> Del tipo “vascello fantasma”, Dardano, p. 184. Nel romanzo troviamo, in dialogo, il composto **Genio-Rimbaud** (“«Ma tu, vuoi sapere chi sei, tu? Sei uno stronzo borghese che si annoia! Hai bisogno di un Eroe, per il tuo sursumcorda! Un tipo Genio-Rimbaud, un Che Guevara, un Cristo sul Tabor [...]»” pp. 47-48). Composto di due nomi in cui il secondo ha funzione di determinante ed è un nome proprio (cfr. Dardano, op.cit., p. 184) ed in particolare del poeta francese più amato dalla scrittrice (di cui troviamo i versi a p. 64, cfr. capitolo VI).

“Ero persuaso che gli affascinanti cerimoniali della Moda, le *creazioni*<sup>41</sup>, il corteggio delle Indossatrici-spirito, fossero concertati in omaggio esclusivo di Aracoeli” (p. 182)

Troviamo infine, fra le formazioni ad hoc della scrittrice, composti costituiti da due nomi coordinati:

**Aracoeli-Manuel / Manuel-Aracoeli**<sup>42</sup> “madre e zio uniti insieme quasi in un unico essere divino”

“Difatti, anche là, rincorrendo gli eroi della montagna, io corteggiavo, in realtà, Aracoeli-Manuel [...] E oggi, o Manuel-Aracoeli, la mia grande escursione si conclude” (p. 167)

Ed altri<sup>43</sup>:

**leggenda**<sup>44</sup>-**madre** “la leggenda di mia madre”

“Il *Console*, come l’Uomo-gatto e altri simili passeggeri dei nostri cammini estivi, attraversano la mia fantasia quali fatui figuranti della mia leggenda-madre” (p. 246)

Il composto morantiano concentra nella sintetica formazione (per certi versi ambigua), così come prima “uomo-gatto” o “donna-cammello”, il processo di trasfigurazione mitico-epica a cui Emanuele bambino (così come Elisa prima in M&S) ha sottoposto la vicenda della madre<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>42</sup> Parallela, ma semanticamente diversa, è la formazione “Encarnacion-Carina” a p. 204.

<sup>43</sup> Oltre agli esempi citati troviamo la formazione costituita da due aggettivi possessivi coordinati: **mio-tuo** “l’invenzione mia e tua” (“La tua morte tempestiva, nell’amputarmi di te, ha sbarrato la mia crescita, affinché la mia-tua invenzione bambina si serbasse immune eternamente dalla ragione” p. 289).

<sup>44</sup> Cfr. GDLI “la tua leggenda Dora”, E. Montale.

<sup>45</sup> “Spesso, nella testa dei bambini, si accampa un genio della trasfigurazione e dell’arbitrio” (p. 255); cfr. capitolo I la voce “chimera”. Cfr. capitolo VII, l’aggettivo “leggendaro”. Cfr. capitolo VIII.

**madre-ragazza** “madre ancora ragazza di «Totetaco»<sup>46</sup>”

“E corro dietro alla mia fedele madre-ragazza, e alla sua icona musicante, ricacciando come un'intrusa quell'altra Aracoeli fatta donna, che in realtà mi ha lasciato laidamente orfano ancor prima d'esser morta” (pp. 24-25)

“Certe immagini del passato, col loro movimento nel tempo, chiederebbero una musica, al posto delle parole: però volendo chiamare a nome, uno per uno, i temi che musicavano la mia madre-ragazza, il tema supremo, in cui la riconosco (e m'innamora ancora oggi) si chiamerebbe: pudore” (p. 119)

Il composto in cui il secondo nome ha valore di qualificante temporale, ricorda per i costituenti l'usuale “ragazza madre”, ed ha la funzione di distinguere Aracoeli della “cameretta immortale” (A., p. 20) di Totetaco, dall'Aracoeli successiva dei “Quartieri Alti” e quindi della maturità e della malattia.

Accanto alla modalità compositiva la scrittrice arricchisce la lingua del romanzo attraverso l'uso di prefissati e suffissati.

Così abbiamo formazioni nominali, proprie del linguaggio scientifico<sup>47</sup>, come le seguenti, rispettivamente con il prefisso intensivo *semi-*<sup>48</sup> e con il prefisso preposizionale *sub-*<sup>49</sup>:

**semi-delirio** “quasi in preda al delirio”

“Questa mi salì rapidamente, ma passò, credo, prima di sera; e di quelle poche ore mi torna solo qualche parvenza fuggitiva, dubbiosa fra la veglia e il semi-delirio” (p. 209)

La formazione è molto simile al composto “semidelirante” “quasi in preda al delirio” registrato in G. Berto (cfr. GDLI e GDIU dal 1964). Il delirio è uno stato in cui il protagonista del romanzo

---

<sup>46</sup> A., p. 112.

<sup>47</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>48</sup> Dardano., p. 126.

<sup>49</sup> Idem, pp. 124-125.

sembra facile preda oltre ai numerosi stati febbrili (cfr. capitolo VIII). Nell'accezione di "esaltazione della fantasia" troviamo un'occorrenza simile in E. Morante M&S, p. 97: "Verso l'alba, come avviene ai vecchi e agli infermi, s'addormentava e lo visitavano feroci, inverosimili deliri, quali potrebbe avere un bambino".

**subnormale** "che è al di sotto della norma, detto spec. di bambino di intelligenza notevolmente sotto la media"

"Il bambino Manuele – superdotato<sup>50</sup> e subnormale – precoce e ritardato – brutto e narciso – in quella sua villeggiatura<sup>51</sup>, sempre, all'imminenza della notte, era sbattuto fra il terrore e il desiderio" (p. 292)<sup>52</sup>

Il composto proprio del linguaggio medico "che presenta ritardo e carenza di sviluppo fisico e psicologico" è registrato dal 1973 (cfr. DELI e GDIU che lo attestano dal 1970, nel Vocabolario di N. Zingarelli) ne <La civiltà cattolica> e in A. Busi (cfr. GDLI).

Formazioni, attinte dal campo semantico fiabesco, come la seguente con il prefisso nominale negativo *senza-*<sup>53</sup>:

**senza-paura** "senza macchia e senza paura" per "persona coraggiosa"

"Ma quel Daniele Senza-paura esclamò, in presenza dell'autorità e del popolo: «Io non adoro i pupazzi, né d'oro né d'argento né di brillanti. Io adoro solo l'unico Dio vero, fatto di spirito e verità!»" (p. 222)

Il composto caro alla Morante<sup>54</sup> è registrato in G.B. Zannoni e M. Moretti (cfr. GDLI), in G. D'Annunzio in prosa (come cognome; cfr. LIZ; cfr. TB che registra in N. Tommaseo "guerriero

---

<sup>50</sup> Il composto **superdotato** "che ha doti superiori alla media" è registrato dal 1960, nel *Dizionario enciclopedico* (cfr. DELI e GDIU) in accezione sessuale ne <La Repubblica> (1996) (cfr. GDLI).

<sup>51</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>52</sup> Cfr. capitolo VII, gradinata aggettivale ossimorica.

<sup>53</sup> Dardano, p. 128.

<sup>54</sup> Già nella produzione giovanile, cfr. nel presente capitolo la nota 4.

senza paura e senza macchia”; cfr. GDIU che documenta “cavaliere senza macchia e senza paura” in accezione scherzosa per persona coraggiosa e integerrima; cfr. DELI che documenta la locuzione “cavaliere senza macchia e senza paura” dal *Novo* di P. Petrocchi, 1891).

E prefissati informali fra i quali i seguenti esempi, rispettivamente con il prefisso *super-*<sup>55</sup> e con il prefisso *ultra-*<sup>56</sup>:

**superaristocratica** “di rango elevato”

“REDAVID! Un cognome simile è stato per me una riprova che l’attente discendeva da una stirpe superaristocratica” (p. 264)

Il composto è frutto dell’ottica infantile di Emanuele piccolo (per cui il cognome che vede la voce “re” è appunto indice di regalità). Il prefisso *super-*, molto diffuso dal primo quarto del secolo, con valore di aggettivo (cfr. GDIU in A. Arbasino e S. Benni) e di aggettivo sostantivato, come afferma Mengaldo<sup>57</sup>, è molto produttivo nel linguaggio pubblicitario e giornalistico, per comunicazione enfatica (“superuomo”, “supergigante” ed altri; cfr. GDIU; “superdonna”, “superdotato”, “superpotenza”, cfr. DELI).

**ultra-vissuto** “estremamente scaltro e smaliziato dei fatti della vita”

“E in un sussurro sfiato, che però voleva essere aggressivo, ultra-vissuto, sarcastico e quasi blasfemo, controbattei al Siciliano: «A casa ... dove? Al ... casino?»” (p. 80)<sup>58</sup>

Il prefisso è molto produttivo (“ultracorto”, “ultramoderno”, “ultrasinistra”, cfr. DELI; ma anche i letterari “ultracattolico” in R. Fucini e L. Pirandello; “ultra-romantico” e “ultra-realista” ne *Il*

---

<sup>55</sup> Dardano, pp. 122-123.

<sup>56</sup> Idem, p. 124.

<sup>57</sup> P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, op. cit., p. 125.

<sup>58</sup> Cfr. capitolo sui termini stranieri, la voce “viveur”.

*conciliatore*, cfr. LIZ) l'aggettivo "vissuto" nell'accezione morantiana in è registrato in F.T. Marinetti, A. Bonsanti, M. Soldati, C. Sbarbaro (cfr. GDLI). La voce è qui in una tipica catena aggettivale morantiana (cfr. capitolo VII).

Abbiamo poi la presenza di prefissati verbali con il prefisso *s-*<sup>59</sup>. La scrittrice adotta numerosi verbi prefissati con la particella *s-* con valore intensivo; essi rispondono infatti alla morantiana ricerca di voci espressive, connotate:

### **sbalzare** "lanciare in alto"

"E lei me la replicava allegrissima, sbalzandomi su verso la luna, come per fare sfoggio di me verso un mia gemellina in cielo" (p. 3)

"Un avviso indecifrabile, inquieto, mi aveva sbalzato di colpo su dalla sedia" (p. 259)

Il verbo costituito dal prefisso intensivo *s-* è registrato da F. Berni, av. 1535 (cfr. DELI), in C. Boito "sbalzare dal letto" (cfr. LIZ); G. Verga; G. Faldella; G. Pascoli; A. Oriani; F. Tozzi (cfr. GDLI).

---

<sup>59</sup> Cfr. M. Dardano, alle pp. 135-137. Sempre la particella prefissale *s-* compare nei verbi parasintetici: **sfrenare** alle pp. 67-68 ("mi trovai a correre come dentro una nebulosa, per mano a lei che si sfrenava con le sue gambucce nude, snelle ma ben tornite") e 189 ("e la vanità naturale delle donne [...] essa la sfrenò in pieno nei confronti di Carina") voce già presente come aggettivo in M&S alle pp. 72 "godeva a liberarsi d'ogni ritegno, come una cavalla sfrenata", ..., p. 312 "voce sfrenata e febbrile", ..., e a p. 636; **slabbrare** alle pp. 49 ("Così l' ho visto filare via sprezzante, col suo passo slegato fra di marionetta e di cucciolo [...] le scapole sporgenti sotto la maglietta slabbrata") e 125 ("alla sua luce io noto, al mio fianco, un leggio ricoperto da un vetro, sotto il quale è custodito un foglio slabbrato e giallastro con un disegno dai tratti grossi e duri"); **slargare** alle pp. 4, ("All'udirli mia zia Raimonda [...] slargava gli occhi intontita"), 89 ("Si vide prima la linea curva delle sue labbra slargarsi in un sorrisetto") e 244 ("Allarga le gambe e poi le rinserra fra piccoli sussulti [...] e l'uomo-gatto s'appressa allo scoglio e ci si aggrappa a mezzo, affacciandosi col volto fra le gambe slargate di lei"); **smagrire** alle pp. 106 ("E le braccia, smagrite e di povera muscolatura, si fanno addirittura macilente giù dal gomito fino al polso"), 206 ("Sotto la pelle del collo, terribilmente smagrito, le saliva e scendeva un nodo") e 250 ("mentre il suo volto, dagli sguardi spiritati, si smagriva"), voce già in M&S a p. 117, 207, 211, ecc.; **snudare** oltre l'occorrenza presentata nel capitolo sui termini letterari, a p. 250 ("La chiarezza celeste si snuda, intatta e luminosa, al di sopra della nuvolaglia informe"), **spaurire** alle pp. 63 ("mi spaurivo al pensiero delle troppe ore da trascorrere solo"), 68 ("lei prese a dirmi, in un accento donnesco di abbandono, che mi lusingava e mi spauriva al tempo stesso"), oltre alle numerose occorrenze dell'aggettivo derivato, il verbo e i derivati già presenti in M&S a p. 110, ecc. Ma in A. abbiamo anche parasintetici in *a-*: "accartocciare" p. 92, "accoccolare" alle pp. 40, 101, "affibbiare" pp. 74 e 245, per "annidiare" e "appollaiare", cfr. capitolo sui campi semantici in particolare le similitudini uomo-animale. Si rimanda inoltre a M. Ferrecchia, "L'isola di Arturo" e "Aracoeli" di Elsa Morante. *Due stili, un linguaggio*, op. cit., pp. 606-607.

**scancellare** “cancellare”

“Però lui stesso ormai ne ignora il nascondiglio, ogni segno è scancellato” (p. 7)

“A ogni modo, per me, in viaggio sulla macchina del tempo, di là dalla barriera del suono, tutto questo si smarrisce in una zona sorpassata e scancellata, forse già da secoli” (p. 21)

“Ogni mia possibile domanda, in proposito, alla mia memoria, rimarrebbe vuota: come a certe frasi scancellate e illeggibili, che interrompono la lettura degli antichi epitaffi” (p. 120)

“Oggi, però, la mia attenzione stentava a sciogliersi e a distrarsi con quei soggetti; finché se ne iniziò uno che me la inghiottì tutta intera; ne si è scancellato ancora dalla mia mente” (p. 215)<sup>60</sup>

Il verbo morantiano<sup>61</sup>, variante espressiva di “cancellare”, è registrato nell’accezione di “occultare alla vista” in E. Cecchi, E. Montale e G. Fenoglio; nell’accezione di “far scomparire dalla mente o dalla memoria” dal XV sec. in Cieco da Ferrara a L. Capuana, A. Panzini in prosa e V. Pratolini; in senso riflessivo “dileguare dal pensiero o dal ricordo” da Del Carretto a L. Capuana, E. Cecchi (cfr. GDLI; cfr. LIZ in G. Leopardi prosa, G. Verga, L. Capuana, F. Tozzi e L. Pirandello).

**sguardare** “guardare con insistenza in modo da rivelare sentimenti”

“Né lei dava segno di mutare la sua posa; anzi, la ostentava sforzando le vertebre del dorso, e sguardo in direzione dell'altare con la protervia di una gatta che si arruffa contro un cane immenso” (p. 270)

Il verbo registrato come antico e letterario<sup>62</sup> (obsoleto cfr. GDIU) dalla fine XII sec., in P. Doria (cfr. TB, G. Villani; cfr. LIZ G. da Lentini), a (A. Manzoni nella ventisettana, ma non nella quarantana e C. Dossi, cfr. LIZ), G. Pascoli in prosa, B. Fenoglio (cfr. GDLI).

---

<sup>60</sup> Ma anche in dialogo: “«È proprio chiaro che tu sei pazzo. Che c'è da dire più, su QUELLI? Quelli non si trovano in nessun punto, con nessun mezzo, nemmeno coi calcoli negativi. Sono scancellati pure dal conto dei morti. Ma perché fingi di non saperlo? Tu, per primo, lo sai» (p. 169); “«Ti aspetto, nella tua vecchiaia, a El Almendral. E tu non puoi scancellare il nostro appuntamento buttandone il pegno nel carrettino delle immondezze: perché anche quel carrettino è magico. Per te, non c'è rimedio. Anche quel carrettino è immortale »” (p. 171).

<sup>61</sup> A partire da M&S a p. 339, 494, 515, 546, 588, 675 in dialogo.

<sup>62</sup> Cfr. capitolo I.

**smangiare** “consumare”

“A costoro s'è aggiunto il Generalissimo con la testa fasciata, il volto smangiato e verde che mostra una dentiera traballante di metallo, e sul petto una quantità di decorazioni nastriformi, che si torcono come vive” (p. 99)

“L'oggetto a me più vicino era la faccia del «Vice», che mi apparve in aspetto di grugno piatto, di un colore purpureo maculato di nero, e senza naso, come smangiato dalla lebbra” (p. 162)

“Smangiata dalla magrezza, fra gli zigomi prominenti e il mento minuscolo, somigliava al muso triangolare di una bestiola” (p. 298)

Il verbo (voce region. settentr. dal 1838 nell'accezione di “corrodere, consumare”, cfr. GDIU) nell'accezione di “corroso, consunto, scavato il volto” è registrato in R. Bacchelli (cfr. GDLI); nell'accezione di “deturpare con lesioni profonde ad opera di una malattia” in R. Bacchelli, D. Buzzati e G. Cassieri (cfr. GDLI). Per i primi due passi cfr. capitolo VIII.

**sperdere ... sperduto ... sperso**<sup>63</sup> “disperdere, smarrire”

“Questo buffo incidente fece ridere la fidanzata, e così, sperdendo nell'ilarità ogni suo timore infantile, segnò il vero inizio del suo innamoramento per lui” (p. 43)

“Di qui si nutriva da sempre il fulgore dei suoi grandi aloni concentrici, dove ogni senso presente mi si sperdeva, e ogni atto e moto suo -perfino le sue crisi oscene -trovava per me una destinazione sacra” (p. 249)

“Era la prima volta che baciavo una ragazza, e intanto seguitavo a ridere di quel mio piccolo riso sperduto” (p. 68)

“L'iride misteriosa che mi aveva sfiorato sul passo di due vecchi semiti, giù per la discesa di Gergal, si è sperduta a questo scontro canzonatorio, senza lasciarmi traccia. Così torna a lusingarmi senza fine il mito orientale della scala cromatica” (p. 166)

“Mi succedeva talora, nella mia miseria, di levare su di loro uno sguardo involontario, sperduto ma quasi contemplante” (p. 286)

---

<sup>63</sup> Le occorrenze sono molte, accanto agli esempi citati per “sperso/a” si rimanda alle seguenti pp. 240, 254, 265, 271, 292. In M&S “sperdere” p. 517, p. 699, “sperduto” a p. 140, “pianto innocente, sperduto e amaro” p. 230, p. 281, p. 393 come sostantivo, p. 544, “sperso” a p. 648.

“Io però non dubitavo che lei mi amasse, come di certo io l'amavo; e avrei voluto dichiararle il mio sentimento, mentre da me non sortiva altra risposta che, di nuovo, quelle mie sperse risatine di pudore ansioso” (p. 68)

“Sua madre se n'era appena andata via, e lui aveva un'aria disperata e spersa, come un cagnetto lanciato in un razzo sulla luna” (p. 90)

Il verbo è registrato dal 1619, in M. Buonarroti il Giovane (cfr. DELI e TB; cfr. LIZ, da A. della Piagentina a N. Tommaseo poeta e prosatore; a L. Pirandello; S. Slataper) poi in V. Imbriani, A. Graf e G. Ungaretti prosa (cfr. GDLI); il part. pass. “sperduto” è documentato in C. Goldoni; N. Tommaseo; G. Verdi; G. Faldella; L. Pirandello (“gli andava dietro come un cagnolino sperduto”; “titubanza di un pollastro sperduto”); G. Boine; E. De Marchi (“sguardo sperduto”); F. Tozzi (riferito ad odore); A. Oriani (riferito pensiero), S. Slataper (“come un bimbo sperduto”); G. D’Annunzio poesia (cfr. LIZ); il participio passato “sperso” è registrato nell’accezione di “smarrimento” in G. D’Annunzio prosatore (riferito ad occhi); V. Bacchelli (riferito ad occhi); I. Silone (riferito ad aspetto); A. Moravia (riferito a sguardo) (cfr. GDLI) (cfr. LIZ, da Cecco d’Ascoli a A. Manzoni poeta; G. Carducci; G. Pascoli; F. Tozzi; G. D’Annunzio prosa e poesia; L. Pirandello).

### **svolare** “volare qua e là”

“Una speranza incredibile e giuliva, svolando come una rondine un po' matta, fece due o tre giri intorno alla mia testa” (p. 224)

Il termine antico e letterario<sup>64</sup> (cfr. GDIU che registra il verbo come voce letteraria dal 1340 ca, e cita due versi di G. Pascoli in senso letterale “ecco una prima rondine che vola” e in accezione figurato “le speranze sante nel cielo oscuro svolano randagie”) è attestato da Ruzante a G. Pascoli (cfr. LIZ), A. Panzini in prosa, L. Pirandello (cfr. GDLI) e G. D’Annunzio in versi (cfr. LIZ).

---

<sup>64</sup> Cfr. capitolo I.

Abbiamo infine la presenza di formazioni suffissate particolari (accanto ai suffissati illustrati nel capitolo I in *-oso* e in *-zione*) come i molti deverbali in *-io*<sup>65</sup>, traduzione espressiva precisa delle impressioni sensibili (uditive e visive)<sup>66</sup>, fra gli altri<sup>67</sup>:

**balbettio**<sup>68</sup> “balbettamento continuo”

“E allora d'un tratto mi attraversa una sensazione orribile: quasi che in questo incomprensibile balbettio lei mi significasse un avvertimento che non riesce ad articolare” (p.13)

“Devo aver seguito, io credo, la traccia del suo respiro ansante e balbettio sconnesso” (p. 237)

“Intanto dalla gola le sale un balbettio, stravolto da un'impazienza feroce; finché, in uno strido arido, il suo corpo s'irrigidisce. Anche quell'estraneo balbettio, col suo sapore di rabbia e di rantolo -e d'infanzia imbrattata e di sevizie -e di miseria e di litanie -per quanto io l'abbia sorpreso, credo, solo quell'unica volta, mi si prolunga nell'udito, come una striscia ibrida attraverso le nostre stanze” (p. 238)

“«Siamo quasi arrivati», mi dice con una voce impastata e irriconoscibile, che pare il balbettio di una idiota, «il nostro portone è là. Puoi salire a casa da solo. Io torno presto»” (p. 246)

---

<sup>65</sup> Cfr. M. Dardano, p. 48. L'autore sottolinea la limitatezza delle realizzazioni e rimanda, in nota, al saggio di M. Puppo, *Un uso linguistico manzoniano: i sostantivi frequentativi in -io*, in <Lingua Nostra>, 22, 1961, pp. 110-114. Il saggio è molto interessante in quanto l'autore procede ad un'analisi comparata fra il *Fermo e Lucia*, la ventiseptana e la quarantana; inoltre compie una sintetica panoramica di tale fenomeno in U. Foscolo, V. Monti e G. Pascoli.

<sup>66</sup> Cfr. Bruno Pischetta, *“Aracoeli” o l'apocalisse del cristianesimo*, op. cit., p. 398: “Il varco di memoria ha motivi sensoriali”.

<sup>67</sup> Oltre alle voci citate troviamo: “calpestio” (“Allora, una spruzzata di sabbia, smossa da un rapido calpestio di piedi nudi, mi urtò la fronte” p. 69); “gesticolio” (“E al di là, negli interni fumosi, io passando intravvedo una confusione e gesticolio festaiolo di teste e di braccia” pp. 55-56; “Ma esclamate dal mio amico Daniele -con tanto fremito musicale della gola, e splendore degli occhi, e gesticolio delle mani -esse [audi] mi comunicavano uno scintillio speciale” p. 228); “rollio” (“Il letto, in forma di culla rosa, oscilla prima piano, poi forte, fino a un violento rollio” p. 209); “scintillio” (“Queste contingenze mi danzano adesso nel cervello con un tintinno e uno scintillio, come una manata di pietre preziose” p. 170; “Si poteva allora scorgere nel suo sguardo risplendente, proprio al centro della pupilla, un punto di scintillio quasi elettrico” p. 234; “C'era un tono di maldicenza e d'ironia nella sua frase; però su di me, inopinatamente (quasi al contatto improvviso di due poli contrari) ne scoccò uno scintillio misterioso” p. 275); “trapestio” (“Un istante prima che lui si facesse sull'uscio, dal di dentro s'udì, in un trapestio, un rumore di oggetti rovesciati e di vetri rotti” p. 321); “vocio” (“Lungo la discesa, i rumori e il vocio del casamento mi rincorrevano, trasformati in un unico tuono che mi ripeteva: sei condannato! nessuna donna, mai, per te! sei condannato!” p. 86).

<sup>68</sup> Già in M&S a p. 691.

“Ma come Daniele, in un balbettio, tentava una propria spiegazione sconnessa, si levò trasognata, scomposta nel corpo seminudo” (p. 258)

La voce è registrata (dal 1908, cfr. GDIU) da E. De Amicis (cfr. DELI) “balbettio del forsennato”, (G. Pascoli “balbettio di pianto, balbettio di bimbi”<sup>69</sup>, cfr. LIZ), in M. Serao “incomposti balbettii” (cfr. LIZ), in I. Svevo “balbettio [...] puerile e buono” (cfr. LIZ), in G. D’Annunzio in prosa “fievole balbettio” (in versi, cfr. LIZ), in F. Jovine “minuto balbettio”, in A. Moravia “confuso balbettio”, in G. Piovene (cfr. GDLI).

**borbottio** “borbottamento continuo e prolungato; rumore sommesso e continuato”

“Mi s’è accostato con un borbottio sornione quasi complice; e distinguendo, frammezzo al suo frasario di un inglese stentato, la sillaba *hasc*, ho inteso che mi proponeva un acquisto di droghe” (p. 62)

“Poi dette un borbottio quasi soddisfatto e non aggiunse altro” (p. 89)

“Poi, fingendo, al solito, di presumere che io non la udissi (e passando, per l’occasione, dal *voi* al *tu*) soggiunse, un poco appartata, in un borbottio: «Tua madre è una di quelle»” (p. 281)

Il termine è registrato dal XIV sec. (cfr. GDIU) poi in F. De Roberto, (oltre G. Verga, C. Dossi, L. Capuana, F. Tozzi, cfr. LIZ), G. D’Annunzio in prosa (cfr. LIZ), L. Pirandello (cfr. LIZ), E. Pea, C. Alvaro, A. Moravia, C. Pavese in prosa (cfr. GDLI).

**brillio** “scintillio”

“si presentava radioso alle soglie, coi suoi dentoni candidi aperti alla risata e il brillio delle ciglia d’oro intorno alle intorno alle iridi” (pp. 39-40)

“E della sua faccia non distinsi nulla, se non un brillio di pupille sfuggenti e forse il colorito acceso di una guancia che si confondeva con le macchie del fazzoletto” (p. 82)

Il termine è registrato dal 1913 (cfr. GDIU) poi in G. Papini “umido brillio” di occhi, A. Onori, R. Bacchelli, (C. Dossi e L. Pirandello, cfr. LIZ), G. Manzini riferito a occhi, B. Tecchi, F. Jovine (cfr. GDLI).

---

<sup>69</sup> Cfr. M. Puppo, p.113.

**brontolio** “voce bassa e inarticolata; mormorio cupo e iroso”

“Udii che in una sorta di brontolio minaccioso e incalzante, lui le insinuava parole oscene” (p. 69)

“mentre la sua voce umida e calda (che per solito sapeva di baci) acquistava dei suoni sotterranei, dove la ferocia e l'iracondia, fieramente trattenute, si percepivano tuttavia dal fondo, quale il brontolio lontano delle belve nelle notti del Tropico” (p. 180)

La voce è attestata dal 1735 (cfr. GDIU), in G.B. Faggioli (cfr. DELI e TB che riportano la precedente occorrenza in N. Forteguerra “brontolio del mare”) poi in A. Manzoni, PS<sup>70</sup> (cfr. LIZ), I. Nievo, G. Verga (cfr. LIZ), G. Gozzano, B. Tecchi e G. Piovene (cfr. GDLI), A. Fogazzaro, E. De Amicis, C. Dossi, G. Pascoli, I. Svevo, L. Pirandello, G. D'Annunzio in prosa (cfr. LIZ).

**ciangottìo** “chiacchierio confuso come cinguettio d'uccelli”

“«Ho paura a dormire solo nel letto», mi andava ragionando frattanto, in una balbuzie piena di lagrime, e usando la precauzione, inoltre, di fare piano pianissimo, così che emetteva appena un minimo ciangottio” (p. 88)

La voce è documentata dal 1865 (cfr. GDIU) nel TB, poi in A. Beltramelli riferito a bimbi, R. Bacchelli riferito a corrente, G. Pascoli<sup>71</sup> riferito ad acqua (cfr. LIZ), A. Negri in versi e in prosa riferito a zampilli e a “cinguettio d'uccelli” e G. Manzini riferito a uccelli. Rimandiamo, nel presente capitolo, all'esemplificazione delle voci alterate.

**crepitìo** “crepitare prolungato”

---

<sup>70</sup> Idem, p. 111.

<sup>71</sup> *Glossario dei termini notevoli commentati*, a c. di Silvia De Laude e Vanna Precotto, in *Pascoli. Poesie e prose scelte da Cesare Garboli*, op. cit., p. 1728.

“Mi si lasciarono discernere, benché incerte, le parole *fantascienza* e *seduta spiritica*, farfugliate dalla voce grassa, fra nuovi scoppiettii<sup>72</sup> del fuoco [...] mentre il crepitio della pioggia sul tetto aveva preso, ai miei orecchi, un ritmo musicale, e da qualche orizzonte estremo si rincorrevano fughe di tuoni, come mandrie distanti, e non feroci” (pp. 159-160)<sup>73</sup>

La voce è attestata da G. Verga (cfr. DELI) a G. d’Annunzio in versi in riferimento alla pioggia, A. Panzini in prosa, G. Gozzano (cfr. LIZ), F. Tozzi riferito a pioggia, (L. Pirandello e G. D’Annunzio sia in versi che in prosa, cfr. LIZ), P. Jahier, R. Serra, A. Baldini, C. Pavese in prosa, V. Pratolini, I. Calvino (cfr. GDLI).

### **dondolio** “oscillazione continua”

“il primo tratto di lei che mi torna è il dondolio decoroso e importante che avevano, al passo, i suoi fianchi e il suo sedere assai rilevato” (p. 35)

“i fianchi, in ispecie, le sporgevano con una sorta di ostentazione involontaria, e le accompagnavano il passo con un dondolio di danza lenta, quale si vede in certe giovani africane” (p. 233)

“E s'era data a un febbrile moto oscillante che accompagnava con un dondolio meccanico<sup>74</sup> della testa, come assorta in un'estasi ottusa” (p. 269)

Il termine è registrato da (G. Targioni Tozzetti, av. 1780, cfr. DELI e GDIU) F.D. Guerrazzi a C. Dossi (riferito a corpo “dondolio afrodisiaco”); (G. Pascoli, cfr. Puppo nota 69); A. Moravia (dondolio dei fianchi) (cfr. GDLI), in L. Pirandello (dondolio della gamba, dondolio della persona, cfr. LIZ).

---

<sup>72</sup> La voce **scoppiettio** “scoppiettare continuo” è anche presente a p. 92 (“La reazione del fanciulletto fu uno scoppiettio di risatine: alle quali io corrisposi con altre mie risa irresistibili”). Il termine è registrato dal 1613 (cfr. GDIU), nell’accezione figurata in (A. Fogazzaro “scoppiettio di chiacchiere e risa” e in L. Pirandello “scoppiettio di domande e di risposte”, cfr. LIZ) C. Alvaro (cfr. GDLI).

<sup>73</sup> Poco prima, sempre legata al lungo brano dell’avventura partigiana, è la voce **ticchettio** “successione rapida e continua di rumori secchi” (“Capii di trovarmi sotto un tetto dal ticchettio metallico della pioggia, che proprio in quel momento riprendeva forza” p. 154) La voce è attestata dal 1892 (cfr. GDIU) in G. Pascoli (riferita a teglia; cfr. DELI e LIZ che la registra anche in L. Pirandello riferita a macchinetta), G. D’Annunzio prosa (riferito al telegrafo; cfr. LIZ riferito a orologio e a pendolo), in E. Montale in prosa e in C. Bernari (riferito alla macchina da scrivere), in F. De Pisis (riferito a zoccoli) (cfr. GDLI).

<sup>74</sup> Cfr. capitolo VIII.

**gorgoglio** “suono sordo e intermittente, indistinto”

“La voce magra taceva, e la voce grassa si faceva udire solo a intervalli con qualche gorgoglio o rigurgito vinoso” (p.154)

“Poi mi giunse un tetro ululato gutturale, subito spento in un gorgoglio, mentre l'aria fumosa si mescolava a un odore di bruciaticcio, emanando fino a me un soffio di calore” (p. 155)

“Solo a un certo punto, vi si distinse un fragile gorgoglio articolato, che parve comporsi in una qualche parola incerta” (p. 299)

“Intesi poi che la Signora dal sorriso egizio era invitata essa pure al famoso party della zia Monda, e le due amiche iniziarono in proposito una conversazione che a me suonava come un gorgoglio sconclusionato e snervante” (p. 319)

La voce è registrata in (A.M. Salvini, 1717, cfr. DELI) A. Manzoni, PS (riferito ad acqua)<sup>75</sup>, G. Leopardi in versi, I. Nievo, G. Verga (cfr. GDLI), A. Fogazzaro, F. De Roberto, G. Pascoli<sup>76</sup>, L. Pirandello (riferito a voce), G. D'Annunzio in prosa e in versi (riferito ad acqua e a voce) (cfr. LIZ) e in A. Palazzeschi (cfr. GDLI). Il Mengaldo<sup>77</sup>, citando la prima occorrenza di p. 154, sottolinea come il termine sia proprio del campo semantico della bruttezza<sup>78</sup>.

**parlottio** “chiaccherio fra due o più persone; brusio”

“Si udiva, nel chiuso d'intorno a me, uno scalpiccio<sup>79</sup> sordo e un parlottio, così che io mi figurai la presenza di più persone, oltre ai due miei già noti” (p. 154)

---

<sup>75</sup> Cfr. M. Puppo, p. 111 e p. 113 dove riporta la registrazione del *DEI* dal XVII sec.

<sup>76</sup> *Glossario dei termini notevoli commentati*, a c. di Silvia De Laude e Vanna Precotto, op. cit., p. 1742. Anche in M. Puppo, op. cit., p. 113.

<sup>77</sup> P.V. Mengaldo, EM, p. 167.

<sup>78</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>79</sup> La voce **scalpiccio** “rumore sordo e confuso di passi” è presente anche a p. 167 (“Città serrana meravigliosa, piccola fossa de pizarra: da dove lo scalpiccio dei tuoi piedi nudi ribatte ancora, vibrando, di là dal muro del suono”) ed è attestata da G. Boccaccio (cfr. DELI) a (A. Manzoni, PS, cfr. LIZ e Puppo), G. Verga (cfr. LIZ che registra il termine anche in E. de Marchi, F. de Roberto, M. Serao, G. Pascoli, A. Oriani “scalpiccio di piedi”, L. Pirandello “scalpiccio di piedi”, G. D'Annunzio in versi e in prosa), M. Soldati (cfr. GDLI).

“La «Corte» frattanto, deliberava; e di fatto mi arrivava, dal fondo, un parlottio, così basso che pareva trasudato da un sottosuolo”(p. 159)

“Ma per tutto il tempo, non una sola volta si udì la voce di mio padre, il quale -pareva d'intendere -fino dall'inizio del colloquio era ammutolito, mentre la zia Monda non cessava il suo parlottio, quasi perduta, senza freni, dietro a una sua confabulazione isterica” (p. 274)

La voce è registrata dal 1912 (cfr. GDIU) in G. Pascoli<sup>80</sup> (cfr. DELI e LIZ che l'attesta anche in C. Dossi e L. Pirandello), poi in S. Di Giacomo in prosa (“parlottio di femmine”), E. Cecchi (“parlottio di folla”), C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* ed E. Montale (cfr. GDLI).

**piagnucolio** “pianto, gemito insistente e sommesso particolarmente di bambino”

“Successe un silenzio, nella sala verdastra dove si prolungava, semispenso, il mio piagnucolio; finché il Nonno sentenziò rivolto alla Nonna: «Ora, sarà meglio mandarlo a letto»” (p. 293)

La voce è attestata dal 1875 (cfr. DELI nel Vocabolario Riguntini-Fanfani e GDIU), in G. Verga (piagnucolio di ragazzi) (cfr. LIZ), G. Pascoli<sup>81</sup> (cfr. LIZ), M. Pratesi, G. D'Annunzio in prosa (piagnucoliu di ragazzi), A. Loria (cfr. GDLI).

**rovinio** “gran rumore, strepito”

“O questo rovinio di note è il bombardamento del Verano, a Roma?” (p. 131)

La voce è documentata dal XIV sec., nei *Fioretti* di San Francesco (cfr. DELI e LIZ e GDIU; A. Firenzuola, fr. TB) poi in G. Verga (cfr. LIZ che registra la voce anche in E. de Amicis, G. Faldella, L. Pirandello), F. De Roberto, L. Pirandello, C. Sbarbaro, V. Brancati, A. Gatto in prosa, E. Vittorini (cfr. GDLI).

---

<sup>80</sup> M. Puppo, op. cit., p. 113. Ma si rimanda inoltre al *Glossario dei termini notevoli commentati*, a c. di Silvia De Laude e Vanna Precotto, op. cit., p. 1757.

<sup>81</sup> M. Puppo, op. cit., p. 113.

**sbaciucchiò** “continuo sbaciucchiamento”

“Della poppante, non vedo altro che una cuffietta bianca e rosa; e odo l'impercettibile sbaciucchio dei suoi labbri, che Aracoeli sembra assaporare come gocce di miele” (p. 202)

Il termine è registrato come voce di basso uso dal 1863 (cfr. GDIU), in riferimento ad amanti è registrato in <Lacerba> (cfr. GDLI).

**scampaniò** “suono prolungato di campane”

“Il primo segnale del giorno è stato uno scampanio” (p. 125)

“E mi domando se la piccola città non sia forse disabitata; quando dal basso mi arriva un'eco voci infantili, e un breve scampanio” (p. 139)

“La luce- in pieno solstizio d'estate -ancora accendeva il cielo; ma già scadeva il termine delle ore diurne; e lo scampanio, che ci accompagnava fino da casa, annunciava una funzione della sera, non so più quale” (p. 268)

Il termine è attestato dal 1749, in G.S. Saccenti (cfr. DELI, TB e GDIU) a (A. Manzoni, PS<sup>82</sup>, cfr. LIZ), G. Verga (cfr. LIZ che lo documenta anche in F. De Roberto, C. Dossi, G. Faldella), G. Pascoli<sup>83</sup> (cfr. LIZ), G. D'Annunzio in prosa (cfr. LIZ che lo registra anche in L. Pirandello) e C. Cassola (cfr. GDLI).

**sciaguattìo** “rumore dell'acqua smossa”

“Io mi butto a sedere sulla sabbia, appoggiato col capo alla cesta, finché s'ode vicino uno sciaguattio” (p. 244)

Il termine è registrato come voce regionale toscana, dal 1918 (cfr. GDIU) da L. Viani a D. Cinelli, V. Pratolini, B. Cicognani (cfr. GDLI).

---

<sup>82</sup> Idem, pp. 110-111

<sup>83</sup> Idem, p. 113.

**sfavillio**<sup>84</sup> “sfavillamento intenso e continuo”

“E gli occhi [...] avevano, inoltre, una orlatura di ciglia corte e fitte d'oro ramato che li accendeva, intorno, di un piccolo sfavillio” (p. 37)

“E le sue minuscole dita giocavano col mio sesso [...] su per le vene e i nervi, mi si faceva avvertire appena appena una sorta di sfavillio vibratile, come quando si beve un'acqua frizzante” (p. 68)

La voce è registrata dal 1873 nel TB in riferimento ad occhi (cfr. DELI e GDIU ma in riferimento a stelle) nell'accezione di “brillio intenso e diffuso in pc. di stelle” da A. Graf poeta a L. Pirandello (cfr. LIZ registra il termine in G. Pascoli riferito a lava<sup>85</sup>, L. Pirandello riferito ad occhi, pensiero e stelle, e in G. D'Annunzio in versi e in prosa), E. Pea (riferito a pupille), G. Faldella, G. Stuparich, P.P. Pasolini (cfr. GDLI).

**sventolio** “sventolamento ripetuto”

“Mia dominante, quasi unica, percezione, in quella traversata, fu lo sventolio della sua gonna a pieghe, corta come quella di una ballerina, di un colore arancione a macchie gialle” (p. 68)

Il termine è attestato dal TB riferito a sottane (dal Fanfani, cfr. DELI e GDIU) e in (E. De Amicis riferito a cappelli e fazzoletti, e in G. D'Annunzio in prosa riferito a drappi e facce, cfr. LIZ) I. Calvino (riferito a veste) (cfr. GDLI)

**tintinnio** “serie continua e prolungata di suoni brevi e squillanti”

“Al tintinnio dei campanelli e amuleti d'argento che pendono dall'alto della culla, i suoi pugnetti si agitano appena appena, come se questo fosse il suo modo di applaudire” (p. 202)

La voce è registrata dal 1321, in Dante (cfr. DELI; dal 1729, in A.M. Salvini, cfr. TB e GDIU) poi in A. Manzoni, PS (riferito a campanelli)<sup>86</sup>, G. Leopardi (riferito a sonagli)<sup>87</sup>, G. Verga

---

<sup>84</sup> Già in M&S “piccolo e fatuo sfavillio” p. 605 e a p. 678.

<sup>85</sup> M. Puppo, op. cit., p. 113.

<sup>86</sup> Idem, p. 111, e p. 113 dove riporta la registrazione nel *DEI*, dal XVIII sec.

<sup>87</sup> Idem, p. 112.

(riferito a cucchiaino), G. D'annunzio in prosa (riferito a sonagli), A. Arbasino (riferito a caffetteria) (cfr. GDLI e LIZ, ad eccezione di A. Arbasino, che cita A. Fogazzaro, riferito a posate, E. De Marchi, F. De Roberto, riferito ad argenteria, M. Serao, riferito a campanelli, G. Pascoli, riferito a sonagli<sup>88</sup>, e L. Pirandello, riferito a campanello).

**tremolio**<sup>89</sup> “breve e rapida vibrazione”

“Le loro iridi sono nere, e, nel rammentarlo, questo nero s'ingrandisce al di là dell'iride, in un tremolio di minuscole gocce o luci” (p. 12)<sup>90</sup>

“Usciti dal groppo di nubi gonfie che avvolgevano la terra, m'è apparso, di là dal vetro, un tremolio stellato” (p. 41)

“Di questa, per il tremolio frettoloso della sua voce, si distinsero solo le parole: *custode, lumina, pace*” (p. 90)

“Avverto nella gola, difatti, l'arsione della morte, però già confusa nel tremolio gorgogliante della resurrezione” (p. 110)

“E lei, di solito, non dava mostra di raccogliere queste lodi, se non per un tremolio luminoso che le colorava le guance e le rideva sotto i cigli” (p. 172)

“Fra la palpebra socchiusa, e il bianco dell'occhio, le passava un tremolio di languore, come un liquido svaporante in fumi violacei” (p. 236)

“E questo offriva al nonno un gusto vendicativo; e alla nonna il tremolio sottile di un successo” (p. 287)

“E quando l'oggettuccio smarrito riaffiorò alle sue pupille, queste mi salutarono con un tremolio simpatico, ma senza stupore” (p. 322)

Il termine è documentato dal 1726 e 1735 in A.M. Salvini e N. Forteguerra (cfr. DELI, TB e GDIU) L. Assarino a (G. Verga, A. Fogazzaro, E. De Amicis riferito a stelle e a occhi, C. Dossi riferito a voce, G.C. Chelli riferito a membra, G. Faldella tremolio voluttuoso e ammirativo; cfr.

---

<sup>88</sup> *Glossario dei termini notevoli commentati*, a c. di Silvia De Laude e Vanna Precotto, op. cit., p. 1793. Anche M. Puppo, op. cit., p. 113.

<sup>89</sup> Già in M&S “tremolio dei cigli” p. 572.

<sup>90</sup> Ma anche a p. 205: “E negli occhi di lui la tenera gratitudine metteva un tremolio, come di goccioline su un vetro”.

LIZ), G. Pascoli in prosa<sup>91</sup> (cfr. LIZ che ne registra numerose occorrenze: tremolio sonoro, tremolio stellare, tremolio di voce), G. D'Annunzio in prosa “soggiungendo dagli occhi spersi in un tremolio di languore”, B. Barilli, I. Calvino (riferito ad acqua), G. Piovene (riferito a volto), nell'accezione di “luce fioca, vacillante” in A. Aleardi (riferito a stelle) e P.P. Pasolini (riferito a luci) (cfr. GDLI). Per il passo di p. 322 si rimanda al capitolo VII sull'aggettivazione.

Abbiamo poi una voce propria dell'idioletto morantino che vede il suffisso *-aiolo*<sup>92</sup>:

**stradaiolo** “proprio della strada e delle persone che la frequentano”

“Buffone, per il tuo gioco spettrale, dei bullelli<sup>93</sup> notturni stradaioli: soggetto ai loro dileggi, ribrezzi, ricatti, percosse e linciaggi” (p. 107)

La voce è registrata da A.G. Cagna (riferito a lepezza), e in (S. Slataper, riferito a mularia, cfr. LIZ) E. Morante, *La Storia*, p.64: “Si augurava che il suo piccolo teppista stradaiolo le restasse in giro tutto il giorno e tutta la notte” e p.626: “Ora, la sua attesa non durava molto, perché la pastora si sbrigava bravamente, resistendo alle varie tentazioni stradaiole”<sup>94</sup>, S. Benni (gatta stradaiola) (cfr. GDLI).

---

<sup>91</sup> M. Puppo, op. cit., p. 113. Ma si rimanda anche al *Glossario dei termini notevoli commentati*, a c. di Silvia De Laude e Vanna Precotto, op. cit., pp. 1796-1797.

<sup>92</sup> Cfr. M. Dardano, p. 83: “Appare poco produttivo nella lingua di oggi”, e in nota: “Sono da distinguere due sottotipi [...] denominazione di un mestiere [...] denominazione ironica (*borsaiolo, donnaiolo, festaiolo*)” e seguendo il Migliorini, sempre l'autore riporta: “l'ironia nasce dalla contrapposizione fra un sostantivo che escluderebbe il mestiere e il suffisso di piccolo mestiere” [...] ricorda anche l'aggettivo in *-aiolo*: [...] *personaggi farsaioli, spunto rivistaiolo*”. Nel romanzo troviamo anche l'occorrenza del suffissato denominale **festaiolo** “caratterizzato dalla gioiosità e dalla chiassosità tipiche della festa” nel seguente brano: “E inoltre la parola *ferie* o *vacanze* a me evocava sempre una squallida tribù festaiola, ebbra di sacchetti di plastica, di cocacola e di radioline frenetiche” (p. 8). L'aggettivo è registrato dal 1484 (cfr. GDIU) ed è documentato nel da B. Croce “tendenza celebrativa e festaiola”, G. Comisso “gusto festaiolo”, G. Piovene “faccia festaiola” (cfr. GDLI). Ne IMSR, p. 74 “marmaglia piazzaiola”.

<sup>93</sup> Cfr. la voce nel presente capitolo.

<sup>94</sup> Sempre ne LS a p. 125: “E difatti, fino dalla sua infanzia, quell'angolo del quartiere San Lorenzo era stata una sorta di riserva di caccia per lui e i suoi amici stradaioli”.

Il romanzo della Morante è ricco di nomi alterati, in particolare di diminutivi che, come già anticipato nell'introduzione al presente capitolo, vengono adottati dal narratore per descrivere

situazioni o personaggi umili, i bambini e gli adolescenti, Eugenio<sup>95</sup>, Aracoeli<sup>96</sup>, Manuel<sup>97</sup>,

---

<sup>95</sup> In particolare ricordiamo per il padre del protagonista: **tenorino** (“alla sua speciale scampanellata, mia madre in un batticuore di esultanza scappava a pettinarsi, mentre già lui la chiamava dall’ingresso, con la sua voce di tenorino mossa fra la peritanza e l’impazienza felice” p. 39). Il diminutivo che riprende un termine caro alla Morante (cfr. LS a p. 91: “il fascista Ninnariedu cantava con la sua voce ancora scordata da tenorino”) è registrato da G. Carducci in prosa a E. De Amicis a E. Flaiano e U. Saba (riferito ad un uccello) (cfr. GDLI).

<sup>96</sup> Oltre alle occorrenze riportate più avanti, accenniamo alla voce alterata che sempre è legata alla protagonista: **manina** (“Ma se io [...] mi arrestavo, al passaggio, davanti a quella porta, mia madre me ne tirava via di scatto – perfino con una certa violenza della sua manina robusta” p. 29, “Aracoeli! Già a distanza lei mi riconosce, con sua grande sorpresa; e mi festeggia, nella sua balzante gonnella fiorata sventolando la sua manina” p. 97, “né allora tornerà più la manina che ci illudeva, almeno, con le sue medicazioni precarie” p. 176, “Fra le mani di mio padre, le sue manine si torcevano: «Màndala via, quella», prese a ripetergli in un tono supplichevole, spaurito e maniacale” p. 206, “Così, non saprei se fu vero o illusorio il tocco di una manina fresca e magra che mi lisciava la faccia febbrile” p. 209, “Poi, trattomi con sé dentro casa, chiuse l’uscio di colpo, quasi sbattendolo; e in un piccolo urlo stridulo, bizzarramente laido, tese la sua manina nel gesto delle corna contro colui” p. 252), cfr. per l’analisi linguistica la voce nel paragrafo.

<sup>97</sup> Cfr. la voce nel presente capitolo “brunettorosa-solare” e più avanti “bassetto radioso”.

Mariuccio<sup>98</sup>, Daniele<sup>99</sup>, Carina<sup>100</sup>, e il protagonista stesso bambino.

Il sistema degli alterati<sup>101</sup> presente nel romanzo vede una prevalenza di voci diminutive in particolare con il suffisso *-etto*<sup>102</sup> e con il suffisso *-ino*. La prosa del romanzo è poi arricchita da

---

<sup>98</sup> Nella descrizione di Mariuccio troviamo: **ciuffetto** “E ogni istante il suo ciuffetto castano gli piove sugli occhi, gli ricasca indietro, rughe d’odio devastano la sua faccia di bambino [...] E io sto là, mia presenza disperata, a ripetermi che è l’ultima volta, mia contemplazione estrema, sforzandomi per ogni nervo d’imprimere al centro del mio essere [...] quel suo ciuffetto” (p. 48); ma l’alterato compare anche a p. 96: “A quell’unico passeggero di prima, senza nome e dai tratti sfuggenti, si sostituirono personaggi diversi, e subito individuabili per qualche segno lorio proprio: un ciuffetto liscio – una cicatrice sul naso – una toppa sui calzoni – o una, o un’altra voce”. Il diminutivo, parola dell’idioletto della scrittrice (“*Ciuffetto d’oro*” titolo di un paragrafo contenuto nel capitolo quinto “Tragedie” de *LIdA* a p. 230), è attestato da Dante a (C. Boito, G. Verga, C. Dossi “ciuffetto biondo”, cfr. LIZ) A. Oriani (F. Tozzi, L. Pirandello e G. D’Annunzio in prosa, cfr. LIZ) A. Palazzeschi in prosa (cfr. GDLI). Si rimanda a S. Penna, *Poesie 1938-1955*: “Con un rapido vezzo hai liberato / la fronte dal ciuffetto”.

<sup>99</sup> Caratterizzato dai seguenti alterati: **marinaretto** “giovane marinaio” “L’attendente Daniele era un marinaretto di prima leva, il quale, alla faccia, dimostrava meno della sua età (venti anni)” (p. 218). L’alterato è registrato in B. Barilli “vestito da marinarretto”, U. Saba “dal bel vestito da marinarretto” e “tu bel marinarretto mi parli”, M. Moretti (cfr. GDLI), in L. Pirandello (cfr. LIZ); e poi **contadinello** “giovane contadino ingenuo e inesperto”: “Non era più la voce ammaestrata del militare di servizio; ma quella di un povero contadinello” (p. 261). Il diminutivo è attestato da Poliziano (A.F. Grazzini, cfr. LIZ) a I. Nievo (cfr. anche LIZ, che lo registra anche G. Verga, C. Dossi), G. Pascoli (cfr. anche LIZ) e G. Comisso (cfr. GDLI) Già in M&S in riferimento a Nunziata, a p. 262 “che poteva pensare dunque Edoardo, vedendo, al posto della vantata signora, una povera contadinella?”, ..., in riferimento a Francesco a p. 366.

<sup>100</sup> L’alterato **reginella** diviene nel testo apposizione fissa di Carina come illustrano le seguenti occorrenze: “Non era, infatti, tenuta al servizio della nostra Reginella” (p. 196); “Anche la Reginella, come me, era nata di novembre” (p. 201); “Però mia madre, in verità, aveva bandito ormai nel silenzio non solo il guerrigliero Manuel, ma anche la reginella Carina” (p. 233). Il diminutivo, che indica per antonomasia Encarnacion, è registrato da G. Pascoli (cfr. anche LIZ) a G. D’Annunzio in prosa e A. Beltramelli (cfr. GDLI). Cfr. M&S “reuccio” (p. 216) nel discorso diretto di Concetta in riferimento ad Edoardo.

<sup>101</sup> Cfr. M. Dardano, pp. 95-107, che seguiamo nella categorizzazione.

<sup>102</sup> Dardano scrive sui rapporti fra *-ino* ed *-etto* a p. 101: “*-ino* [è] il tipo più produttivo tra gli alterati diminutivi [...] [i]l suo valore diminutivo risulta talvolta più chiaro rispetto [...] [a] *-etto* [...] rispetto [al quale] ha anche la capacità di esprimere una più marcata partecipazione affettiva [...] [prevalente] nel linguaggio infantile”; “*-etto*” rispetto a [*-ino*] rappresenta forse un’alterazione più neutra”, p. 102. Sempre Dardano, seguendo Rohlfs, precisa: “Notevole è l’assenza quasi totale del suffisso *-etto* nel Meridione [...] sostituito da *-ello*”, p. 102.

termini diminutivi-vezzeggiativi suffissati in *-ello*<sup>103</sup>, in *-uccio/uzzo*<sup>104</sup> ed *-ucolo*<sup>105</sup>, ma anche da voci accrescitive in *-one*<sup>106</sup>, da termini dispregiativi in *-accio*<sup>107</sup> e dagli attenuativi in *-iccio*. Spesso troviamo suffissati da basi nominali di origine dialettale<sup>108</sup> (oltre ad alcuni termini spagnoli<sup>109</sup>), ma per lo più gli alterati sono diminutivi familiari<sup>110</sup>.

Esemplari per l'illustrazione della presenza di voci diminutive e vezzeggiative in A. sono il brano dal titolo "*Ciao Pennati*", alle pp. 87-94, e il passo che narra l'avventura del protagonista adolescente con la "*signorina*", durante la villeggiatura ligure, alle pp. 65-71<sup>111</sup>.

---

<sup>103</sup> M. Dardano, p. 102.

<sup>104</sup> Ibidem: "Pur essendo fondamentale il valore diminutivo, appare qui chiaramente la tendenza verso una particolare designazione, la quale a seconda della base cui tale suffisso si combina può essere peggiorativa o vezzeggiativa".

<sup>105</sup> M. Dardano, p. 103: "Ha sempre valore diminutivo-spregiativo".

<sup>106</sup> M. Dardano, p. 104.

<sup>107</sup> Ibidem: "Ha senso negativo (accrescitivo-peggiorativo)".

<sup>108</sup> Accanto agli alterati regionali e dialettali: "burinello", "cafoncello", "pischelletto" e "puttanella" (cfr. capitolo II), troviamo anche **bulletto** "giovane teppistello": "Buffone, per il tuo gioco spettrale, dei bulletti notturni stradaioi: soggetto ai loro dileggi, ribrezzi, ricatti, percosse e linciaggi" (p. 107). Il diminutivo di "bullo" (variante di "bulo", "giovane arrogante; teppista", registrato dal XVI sec., in T. Garzoni, a I. Nievo, C. Rebora, V. Cardarelli, R. Bacchelli, A. Moravia, L. Sinisgalli, cfr. GDLI; cfr. DELI che registra il termine dal 1547, in P. Nelli, e "bullo" dal 1927, nel Dizionario di A. Panzini, come variante romanesca; cfr. LIZ che registra "bullo" in C. Porta), è registrato in P.P. Pasolini in prosa (cfr. GDLI).

<sup>109</sup> Cfr. capitolo IV.

<sup>110</sup> Fortemente espressive sono le seguenti voci: **animuccia** "piccola creatura" "Certo, per animucce di misura minima, come Carina, non si costuma di portare il lutto" (p. 230) Il vezzeggiativo è registrato dal XVI sec., in G.M. Cecchi (da P. Aretino "animuccia del limbo", cfr. LIZ), a B. Cicogani e D. Campana (cfr. GDLI), I. Svevo e L. Pirandello in dialogo, riferito a figli e a un morto (cfr. LIZ); **speranziella** "esigua speranza" "E in una vaga, residua speranziella, soggiunsi: «È vero?»" (p. 268) Il diminutivo è attestato in M. Marinetti e A. Palazzeschi (cfr. GDLI); **voletto** "breve volo" "la mia traversata presente, e il mio voletto sulla mongolfiera, s'incrociano in questo punto" (p. 306). La voce è registrata in G. Pascoli in versi (riferito a foglie e a uccelli; cfr. anche LIZ) a P. Volponi (riferito ad animale) (cfr. GDLI).

<sup>111</sup> G. Rosa scrive in, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 333-334, a proposito di questi due brani condotti su toni di "declinazione «elegiaca»": "il narratore recupera l'ottica infantile di allora e i diminutivi affollano la pagina [...] nel «fotomontaggio» intitolato *Ciao Pennati*, il ritratto del compagno del collegio è modulato con le stesse note di tenera epicità fumettistica sperimentati nella *Storia*".

Nel primo brano troviamo le seguenti occorrenze<sup>112</sup>:

**bassetto**<sup>113</sup> “persona bassa di statura”

“Un bassetto di spalle solide, di corpo alquanto ingrossato, con le gambucce<sup>114</sup> rimaste storte” (p. 94)

Il diminutivo, fortemente affettivo, tipica voce morantiana nella iunctura altrettanto caratteristica della scrittrice “bassetto radioso” (cfr. la voce “brunettorosa-solare”), è registrato come aggettivo da F. Sacchetti (cfr. LIZ) a (C. Boito e F. Tozzi, cfr. LIZ) E. Morante, *L'isola di Arturo*, p. 52: “Essa avrebbe ... vantato la bellezza superiore dei bruni, dai capelli neri, di statura media e magari anche bassetta” (cfr. GDLI); come sostantivo in P.P. Pasolini in prosa (cfr. GDLI).

---

<sup>112</sup> Per completezza riportiamo dal lungo passo i seguenti brani: “i miei occhi miopi, cisposi di sonno e trasognati, scorsero presso di me [...] quella che a prima vista mi parve la sagoma di un nano. Poi, destandomi meglio riconobbi che si trattava semplicemente di un ragazzetto, assai piccolo di età, e più ancora di statura. Si aggrappava tutto tremante al mio letto, come un naufrago a una zattera di salvataggio [...] e usando la precauzione, inoltre, di fare piano pianissimo, così che emetteva appena un minimo ciangottio [cfr. la voce nel presente capitolo] [...] E lui, prima di accucciarsi definitivamente [cfr. capitolo VIII, campo semantico animale] [...] E adesso, pure in questa mezza tenebra, io riconoscevo il piccolo globo lanuginoso della sua testa che spuntava, accanto alla mia, di sotto il lenzuolo [...] Di questa, per il tremolio frettoloso della sua voce, si distinsero solo le parole: *custode, lumina, pace* [cfr. capitolo IX]. Quindi si tuffò dentro le coperte a precipizio, come uno che si butta nel pozzo [...] mentre il suo capo mi si annidava in petto [cfr. capitolo VIII] lo da quel corpo pigmeo [...] ricevevo un senso d'ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. *Maternità* [cfr. capitolo IX], non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. Però la nostra appartenenza alla specie umana non era necessaria. Piuttosto, io mi ero trasformato in una animalessa (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana [...] Pennati. Lui fu, credo, il primo rivoluzionario che incontrai nella mia vita. Secondo i miei calcoli, doveva esser nato nel 1937: troppo presto per le battaglie della Resistenza, e troppo tardi per i movimenti sessantotteschi. Mi domando che cosa ne sia stato di lui. Rivoluzionario, capriccioso e mammarolo [cfr. la voce nel capitolo II] È di quei tipi che marciano sempre spavaldi, come pionieri, dovunque siano diretti, e suonano il clacson della loro Seicento come una tromba di battaglia. Forse, rappresentante di qualche genere di commercio” (pp. 88-94).

<sup>113</sup> Anche attributo dello zio Manuel nella seguente occorrenza: “«Ma tu, bassetto radioso? sei falso o vero?»” (p. 169).

<sup>114</sup> Cfr. nel presente paragrafo la voce “gambetta”.

**cagnetto**<sup>115</sup> “cagnolino”

“Sua madre se n’era appena andata via, e lui aveva un’aria disperata e spersa, come un cagnetto lanciato in un razzo sulla luna” (p. 90)

Il diminutivo è registrato (dal 1907, cfr. GDIU) in G. Carducci in prosa (in similitudine) e A. Panzini in prosa (cfr. GDLI), in A. Boito, E. De Marchi e C. Dossi (cfr. LIZ). La similitudine allude alla cagnetta sovietica Laika lanciata nello spazio sullo Sputnik II nel novembre del 1957 e mai più tornata.

**compagnuccio** “piccolo compagno”

“E io, per dare una sveglia discreta al mio compagnuccio notturno, spensieratamente gli solleticai l’ascella” (p. 92)

“Come a un sopruso intollerabile, il compagnuccio era esploso in una rivolta tremenda” (p. 93)

Il GDLI registra il vezzeggiativo da G.B. Dominici, XIV sec., a L. Pulci nella var. *compagnuzzo* (“compagnino” in E. Cecchi e G. Pascoli). Termine morantiano a partire da M&S<sup>116</sup>.

**fanciuletto**<sup>117</sup> “bambino”

“Pochi minuti più tardi del fanciuletto, anch’io fui ripreso dal sonno [...] La reazione del fanciuletto fu uno scoppiettio di risatine<sup>118</sup>: alle quali io corrisposi con altre mie risa irresistibili” (p. 92)

---

<sup>115</sup> Ma anche nel seguente passo: “Mai come in simili occasioni il mio cuore si protendeva (quale un cagnetto nottambulo alla luna) verso l’impossibile meraviglia d’esser nati femmina come Aracoeli” (p. 181). Accanto a “cagnòlo” (cfr. capitolo I) e “cagnaccio”, nel presente capitolo. Cfr. capitolo VIII, in particolare lo zoomorfismo nel romanzo.

<sup>116</sup> In M&S la voce alterata compare a p. 147.

<sup>117</sup> Ma anche : “Non esiste – io credo – in natura, un solo fanciullo o fanciuletto che non abbia [...] eletto – o meglio, riconosciuto – il proprio EROE” (p. 5) e “Una fanciuletta, che invano per anni ha desiderato una bambola, facilmente si affeziona alla prima pupattola a lei data” (p. 105). Per l’ultimo passo rimandiamo al capitolo I, nota 87.

<sup>118</sup> Cfr. la voce nel presente paragrafo.

Il diminutivo è registrato da G. Boccaccio a (A. Manzoni PS e in versi, G. Leopardi in prosa, cfr. LIZ) C. Dossi (N. Tommaseo in versi, G. Giusti, G. Pratesi, I. Nievo, G. Verga, V. Imbriani, G. Carducci, M. Searo, G. Pascoli e L. Pirandello, cfr. LIZ), E. Montale, A. Moravia (cfr. GDLI).

**fiatino** “respiro leggero di bambino”

“Il suo fiatino e i miei respiri scaldavano insieme la nostra cuccia, e il mio petto, attraverso la camicia, toccava il suo torace di passero” (pp. 91-92)

Il diminutivo è registrato nella variante con cumulo di suffissi eufonica “fiatolino” in P.P. Pasolini in prosa (cfr. GDLI).

**figlietto**<sup>119</sup> “piccolo figlio”

“Mi domando che cosa ne sia stato di lui. Rivoluzionario, capriccioso, mammarolo<sup>120</sup>. Il mio figlietto di una notte” (p. 94)

Il diminutivo, anch'esso caro alla Morante, è registrato in M. Serao (cfr. GDLI) e in L. Pirandello “figlietto mio” (cfr. LIZ).

**gambetta** “gamba di bambino”

“Io lo avevo già notato, infatti, appena dopo l'arrivo, specialmente per la sua poca statura, e per le sue gambette storte come quelle degli infanti” (p. 89)

Il diminutivo è registrato da B. Castiglione a I. Nievo, G. Verga (V. Imbriani, C. Dossi, R. Zena, A.G. Cagna, cfr. LIZ) A. Boito in versi (gambette storte), G. Pascoli, G. D'Annunzio in prosa (cfr. LIZ), L. Pirandello, C. Alvaro (cfr. GDLI).

---

<sup>119</sup> Ma anche Emanuele si descrive, vittimisticamente, con questo alterato nella seguente occorrenza: “Mi condannavi a mimare la tua parte di madre, gettandomi alla rincorsa dei narcisi imberbi, dietro al solito miraggio di quel figlietto tradito, che ero stato io” (p. 107). Abbiamo inoltre rilevata dal corsivo la seguente occorrenza: “Detto da lui, però, questo *Signorino* non suonava servile, prendendo, piuttosto, un'aria di nomignolo o di semplice diminutivo, quale *figlietto mio*, o *cuccioletto*” (p. 219).

<sup>120</sup> Cfr. capitolo II.

### **lettuccio** “lettino da bambino”

“All’ora di coricarsi, lo avevo notato confusamente mentre montava sul lettuccio che gli avevano appena assegnato” (p. 90)

“Come prima conseguenza inevitabile, L’Aquila lo trascinò per forza giù dalle mie coperte fin sopra al suo lettuccio abbandonato” (p. 93)<sup>121</sup>

Il vezzeggiativo è registrato dal XIV sec., in S. Gregorio Magno volg. (G. Boccaccio, cfr. LIZ), ad A. Manzoni dei PS (cfr. anche LIZ che lo registra in I. Nievo, C. Boito, G. Verga, A. Fogazzaro, V. Imbriani, L. Pirandello e G. D’Annunzio in prosa), G. Carducci prosa, M. Pratesi, G. Gozzano, U. Saba (cfr. GDLI)<sup>122</sup>.

### **nanetto** “bambino di bassa statura”

“Lui di certo è ammogliato, e padre di numerosi nanetti<sup>123</sup>” (p. 94)

Il diminutivo è registrato da A. Caro a (L. Pirandello, cfr. LIZ) C.E. Gadda, *I sogni e la folgore*.

### **pellicetta**<sup>124</sup> “cappottino di pelliccia per bambini”

“Lui era arrivato con addosso una pellicetta fornita di un cappuccio che gli scendeva fino sugli occhi” (p. 90)

La voce alterata è registrato da A. Bresciani a M. Bontempelli, G.A. Borgese, U. Betti (cfr. GDLI).

---

<sup>121</sup> Troviamo nel testo altre occorrenze dell’alterato nell’accezione “letto di fortuna” e di “piccolo letto” alle pp.: 52 (“E io provo una tenerezza penosa a figurarmi, addormentati in fila nei lettucci, quei giovani corpi di fatica”), 74 (“E per il mestesso reale, che smaniava sul proprio lettuccio di qua dallo schermo”), 98 (“e un lettuccio affagottato nella sua coperta bruno-rossiccia, con un logoro scendiletto ai piedi”) e 314 (“La camera attualmente era fornita di due letti gemelli (al posto dell’unico lettuccio di prima) uno dei quali ancora disfatto”).

<sup>122</sup> Già in M&S alle pp. 230, 369, ..., 501, ..., 564, ecc.

<sup>123</sup> Cfr. nota 112.

<sup>124</sup> Accanto all’occorrenza citata si rimanda al seguente passo: “Una giorno, pianse al vedere appeso in una bottega un coniglio macellato, ma apparentemente ancora vivo, nella sua pellicceta bianca” (p. 234)

### **piedino** “piede di bambino”

“Era lui che d’istinto, dormendo, ci si riscaldava i piedini [...] Io da quel corpo pigmeo che cercava riparo nel mio corpo più grosso, e dal tepore del suo fiato, e dal freddo dei suoi piedini, ricevevo un senso d’ilarità quieta” (pp. 91-92)

Il diminutivo è attestato dal XIV-XV sec., in Filippo degli Agazzoni (riferito a bambino), poi in (I. Nievo, C. Boito, E. De Amicis, C. Dossi, G. Faldella, L. Capuana, cfr. LIZ), G. Pascoli in versi (riferito a bambino, cfr. anche LIZ che registra il diminutivo in A. Oriani, I. Svevo, L. Pirandello), a G. Gozzano (riferito a bambino) (cfr. GDLI).

### **risatina** “piccola e breve risata”

“La reazione del fanciulletto fu uno scoppietto di risatine: alle quali io corrisposi con altre mie risa irresistibili” (p. 92)<sup>125</sup>

Il diminutivo è attestato dal (C. Goldoni, cfr. LIZ) TB a G. Carducci, G. Verga (cfr. anche LIZ che registra la voce alterata in A. Fogazzaro “risatine discrete”, E. De Marchi, E. De Amicis, R. Zena, M. Serao, L. Capuana, F. Tozzi e L. Pirandello), L. Bigiaretti, A. Moravia, G. Bassani (cfr. GDLI).

### **sorrisetto** “breve sorriso”

“Si vide prima la linea curva delle sue labbra slagarsi in un sorrisetto [...] Pure in questo bisbiglio impercettibile, come già negli occhi e nel sorrisetto, si avvertiva una allusione importante” (p. 89)

“«Eh!» commentò lui con un altro sorrisetto contento” (p. 91)<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Troviamo nel testo ulteriori occorrenze alle pp.: 13 (“Essa [Aracoeli] le mischia con certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti”), 68 (“e avrei voluto dichiararle il mio sentimento, mentre da me non sortiva altra risposta che, di nuovo, quelle mie sperse risatine di pudore ansioso”), 181 (“si sottometteva, ingrugnata e rigida, alle operazioni delle sarte officianti, lasciando udire, ogni tanto, una confusa risatina: sia perche sotto le loro dita soffriva, al caso, di solletico, sia perche la cerimonia, io credo, le appariva un poco buffa”), 196 (“Ma nell'avvertire i movimenti della creatura, mossa da allegrie irresistibili usciva in certe risatine ilari e discrete, che seguitavano a tremarle in gola, come corde di mandolino appena toccate”) e 282 (“Al mio moto istintivo di scansarmi, rispose, dall'alto, una risatina bonaria e saltellante”).

<sup>126</sup> Cfr. l’analisi della voce nel presente capitolo.

**sorrisino** “sorriso accennato”

“E lui, sul punto di mettersi al posto, si era girato verso la tavola nostra dei grandi, e volgendosi, a caso, nella mia direzione, in un debole sorrisino aveva accennato con la mano [...] un gesto di *ciao*” (p. 90)

“E io gli mandai per l’aria un ciao mosso appena con le labbra, senza suoni, mentre lui mi accennò un sorrisino amico, ma sfocato, quasi inespressivo, che poteva essere d’intesa, o anche di addio” (p. 94)<sup>127</sup>

Il diminutivo è registrato da L. Capuana (“sorrisino scettico, malizioso”) a I. Svevo (“un sorrisino che domandava compatimento”) (L. Pirandello “sorrisino scemo, pallido sorrisino, sorrisino nervoso, sorrisino ironico”, cfr. LIZ), A. Panzini in prosa, C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (“sorrisino automatico [...] sorrisino secco secco, scemo scemo”), A. Bonsanti, G. Arpino (“sorrisino furbo”) (cfr. GDLI).

**vocina** “voce lieve ed esile”

“E una vocina, misera quanto il grattare di un’unghia su vetro, mi annunciò” (p. 88)

“E la sua vocina, fiatando appena, mi domandò” (p. 89)

L’alterato, nel primo brano illustrato semanticamente dalla bella similitudine<sup>128</sup>, è registrato da C. Gozzi a A. Manzoni nei PS “vocina fessa” a (G. Pascoli in versi e in prosa e L. Pirandello “vocina tenera, agra, frale”, cfr. LIZ), C. Cassola “vocina esile” (cfr. GDLI).

---

<sup>127</sup> Oltre alle seguenti occorrenze: “Il sudore freddo della sua mano che si ritrae ... lui fa quella specie di sorrisino miserabile” (p. 17); “Talora, in cospetto del fratello, essa lo mirava col sorrisino privilegiato di chi, sdoppiandosi in un’estasi, assista alla propria trasfigurazione” (p. 38) “Però lui la ritrasse in fretta, con un suo misero sorrisino di vergogna” (p. 324).

<sup>128</sup> E lo stesso termine di paragone compare in due similitudini (per i paragoni ed i campi semantici cfr. capitolo VIII): “A me, lì presente fra loro due, questa frase produsse un effetto di scalfittura interna, come di un’unghia che mi graffiava il cuore” (p. 200) paragone che descrive la sensazione provata dal protagonista bambino alle parole di Aracoeli che ripudiano Totetaco e di conseguenza l’edenica infanzia di Emanuele; e per illustrare la sensazione che prova Emanuele bambino nella “villeggiatura” dai nonni al pensiero della “scandalosa” Aracoeli e del suo amuleto andaluso gettato nel carrettino dei rifiuti: “Avevo talora la sensazione di un’unghia piccolina che mi grattasse il petto” (p. 301). Troviamo inoltre a p. 212 il seguente passo: “Difatti, una notte, nel pieno dei miei spaventati, udii sul corrodoio il passo di lei, che s’affrettava a piedi nudi verso la mia stanza: «Manuelino ?» ripeté a bassavoce, grattando l’uscio con l’unghia” (p. 212).

Nel secondo brano abbiamo<sup>129</sup>:

**aluccia**<sup>130</sup> “ala piccolina”

“E come io m’imbrogliavo goffamente con le dita sulla chiusura dei miei pantaloni, essa intervenne da esperta a sbottonarmeli, traendone con la sua manina<sup>131</sup> il mio sesso ancora molle, per accostarlo alla sua piccola vulva aperta fra le due alucce piumose, umidette e calde, che palpitavano impazienti incontro a me” (p. 68)

Il vezzeggiativo “aluccia”, qui metaforico, è registrato in S. Corazzini e (cfr. anche LIZ che presenta la voce in E. Praga, G. Pascoli, G. Verga) G. Marotta (cfr. GDLI). L’attenuativo-diminutivo “umidetto” che compare nel medesimo passo è attestato da B. Cellini (in G.B. Marino in riferimento a giglio, fico e volto, e in V. Alfieri in riferimento a ciglia, cfr. LIZ) a I. Nievo (cfr. GDLI). La metafora animale che ingentilisce la descrizione del sesso della giovane ragazza si contrappone nel testo alla descrizione espressionistica del sesso della vecchia meretrice, a p. 85, “un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato”.

**gambuccia** “gamba di ragazzina”

---

<sup>129</sup> Per completezza di analisi citiamo inoltre i seguenti passi: “Non era nemmeno truccata, e i suoi lineamenti, graziosi e irregolari, mi ricordavano insieme i capretti selvatici e le scimmiette domestiche [cfr. capitolo VIII, campo semantico animale] [...] Sotto la maglietta aderente, le risaltavano due mammelline minuscole, spuntate da poco, ma già tonde e con le punte all’in su, in aria di eccitamento o stupore [...] Intanto lei mi carezzava il volto con la lingua vispa, come una gatta [cfr. capitolo VIII, campo semantico animale]. E le sue minuscole dita giocavano col mio sesso, quasi malmenandolo sul suo ventre nudo [...] Nella sua voce ancora agra di bambina qui s’infiltrava, in realtà -per chi sapesse intenderla -una nota di malizia manierosa, quasi da battuta a effetto, copiata per arte dalle maliarde degli schermi [cfr. capitolo VIII, campo semantico del cinema] [...] E inoltre, mi avvidi subito che la ragazza non respingeva colui; ma anzi lo accoglieva fra le braccia, con un piccolo riso di ebbrezza e di compiacimento [cfr. capitolo VIII, aggettivazione ad oicchiale] [...] anzi piuttosto cullata, poiché gli rispondeva con certe sue piccole voci di delizia, ploranti e ingorde, come un infante [cfr. capitolo I e VII]” (pp. 67-69).

<sup>130</sup> Cfr. capitolo VIII, ed in particolare sullo zoomorfismo presente nel romanzo.

<sup>131</sup> Il diminutivo è attestato da P. Aretino (riferito a bambino) (cfr. anche DELI e LIZ) ad A. Manzoni nei PS (cfr. anche la LIZ che presenta la voce in G. Verga, A. Foagazzaro, E. De Marchi, V. Imbriani, C. Dossi, M. Serao), G. Pascoli (cfr. anche la LIZ che registra il diminutivo in A. Oriani, I. Svevo, L. Pirandello, G. D’Annunzio in prosa e in versi), G. Croce, G. Papini (cfr. GDLI).

“mi trovai a correre come dentro una nebulosa, per mano a lei che si sfrenava con le sue gambucce nude [...] mentre a sua volta essa pure si attanagliava a lui come a una preda<sup>132</sup>, cingendo in un anello con le proprie gambucce bianche le sue cosce accostate quasi negre dal sole e muscolose” (pp. 67-69),  
Voce registrata da F. Sacchetti a (C. Dossi, cfr. LIZ) G. Verga, A. Palazzeschi in prosa (cfr. GDLI).

**puttanella**<sup>133</sup> “giovane prostituta”

“Le ragazze [...] erano forse di quelle puttanelle occasionali, spesso nuove al mestiere, che allora venivano dette *segnorine*<sup>134</sup>” (p. 66)

L’alterazione modifica in senso affettivo il termine popolare (cfr. capitolo II), il diminutivo è registrato dalla seconda metà del XIII sec., in Maestro Alberto (Alberto della Piacentina, cfr. LIZ che registra la voce in B. Cellini e G.G. Belli) a R. Bacchelli, D. Buzzati, P.P. Pasolini in prosa (cfr. GDLI).

**testolina** “testa di ragazzina”

“E intanto si vedeva la sua testolina oscillare, quasi accompagnando, nel proprio ritmo, un ordine implacabile di ubbidienza” (p. 69)

Il diminutivo è registrato da B. Cellini (cfr. anche DELI) a A. Manzoni nei PS, L. Pirandello (cfr. anche LIZ che registra la voce alterata in F. De Roberto a M. Serao), A. Moravia (cfr. GDLI).

**vesticciola**<sup>135</sup> “veste leggera e succinta”

---

<sup>132</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>133</sup> Cfr. capitolo II.

<sup>134</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>135</sup> Ma anche in riferimento all’Aracoeli onirica delle visioni di Emanuele: “Alle sue mosse sconce, la corta vesticciola le risaliva lungo le cosce grasse e senili (p. 301).

“Di lì a un momento, con eccessiva acutezza il mio udito percepì, amplificandoli, i moti delle loro membra nell'alzarsi, e il frullo della vesticciole di lei nello scuotersi di dosso la sabbia” (p. 70)

Il diminutivo è registrato dal XVI-XVII sec. (da G. B. Ramusio a G.G. Belli, A.G. Cagna, G. Pascoli, L. Pirandello, cfr. LIZ) in G.P. Lomazzi ad A. Moravia e L. Sciascia (cfr. GDLI).

Fra le voci alterate per oggetti e personaggi umili abbiamo:

**alberghetto**<sup>136</sup> “piccolo e modesto albergo”

“Per ultimo, mi ero trasferito in un alberghetto nei paraggi di Porta Ticinese, dove però non intendo più rientrare al mio ritorno” (p. 14)

Il diminutivo è attestato da G. Boccaccio a A. Negri in prosa (cfr. GDLI), in C. Dossi e M. Serao (cfr. LIZ).

**localuccio** “«piccolo bar tranquillo»”

“ma anche qui, dagli scarsi localucci gli uguali clamori di musiche meccaniche e televisioni vociferanti mi prorompono contro in uno scoppio al mio primo affacciarmi sulle entrate” (p. 55)

“Daniele che dormiva là a due passi, nella camera della servitù: localuccio assai ristretto e privo di finestre” (p. 216)

Il vezzeggiativo è registrato in R. Bacchelli riferito a bar (cfr. GDLI).

**ometto** “uomo di bassa statura”

---

<sup>136</sup> Ma abbiamo anche l'alterato **alberguccio** usato per designare l'albergo spagnolo “distinto da una sola stella” (p. 52) “di penultima classe” (p. 98), a p. 127 (“Frattanto, della mia sacca, lasciata su nell'alberguccio di passaggio, m'ero dimenticato del tutto”). Il diminutivo -vezzeggiativo è registrato in (C. Boito, ..., G. Verga e L. Pirandello, cfr. LIZ) A. Palazzeschi in prosa (cfr. GDLI).

“Quel barbiere era un ometto nerastro, già vecchiarello<sup>137</sup> sui cinquant’anni, con sopraccigli boscosi bianchi e neri e ciuffi di pelo grigio che gli sortivano dagli orecchi e dalle narici” (p. 72)<sup>138</sup>

“L’oggetto [il carrettino] era dipinto a colori con figure di esseri straordinari ai nostri occhi (trichechi, foche, famiglie di esquimesi) e il gelataio stesso era un ometto affascinante: armato di uno scacciamosche a fettucce di tutti i colori e di un grosso mazzo di campanelli” (pp. 131-132)

Il diminutivo è registrato da A. Caro (cfr. anche LIZ) a I. Nievo (cfr. anche LIZ che cita occorrenze della voce per tratteggiare in modo espressivo personaggi, oltre che in I. Nievo anche in G. Rovani, G. Verga, A. Fogazzaro, E. De Marchi, E. De Amicis, C. Dossi, R. Zena, I. Svevo), G. Faldella e L. Pirandello (cfr. GDLI) e S. Slataper (cfr. LIZ).

**sartina** “giovane sarta o giovane apprendista di un laboratorio di sartoria”

“Non rese più visita alle “Sorelle” né alle sartine secondarie, né alle modiste” (p. 187)

Il diminutivo è registrato da P. Emiliani Giudici (G. Verga, E. De Marchi, E. De Amicis, C. Dossi, G. Faldella, M. Serao, A. Oriani, I. Svevo, L. Pirandello e G. Boine, cfr. LIZ) a L. Fucini, I. Svevo, G. D’Annunzio in prosa, U. Ogetti e C. Cassola (cfr. GDLI).

**straducola** “strada secondaria”

“E pronto mi ritraggo verso certe straducole dell’interno, in cerca di qualche piccolo bar tranquillo” (p. 55)

“Lungo le straducole dietro l’albergo battono solo i miei passi stranieri” (p. 124)

Il diminutivo è documentato da A. Manzoni dei PS (cfr. anche LIZ che lo registra inoltre in I. Nievo, V. Imbriani e L. Pirandello) a G. Ungaretti in prosa e M. Luzi (cfr. GDLI).

---

<sup>137</sup> Cfr. l’alterato nel presente paragrafo.

<sup>138</sup> E poco prima abbiamo l’alterato **botteguccia** “piccolo e modesto esercizio artigianale”: “Ricordo che uno di quei giorni, con un atto indicibile di ardimento [...] m’infilai di soppiatto dentro una botteguccia di barbiere” (p. 72). La voce alterata è registrata da B. Cellini (cfr. anche LIZ che la registra in A. Manzoni, *Fermo e Lucia*) a I. Nievo (cfr. anche LIZ che la registra in C. Boito), G. Verga, E. De Amicis (cfr. anche LIZ che la registra in G.C. Chelli, A.G. Cagna, M. Pratesi, R. Fucini, M. Serao, F. Tozzi, L. Pirandello “botteguccia di barbiere”), I. Svevo, A. Panzini in prosa, C. Linati, A. Baldini, F. De Pisis, G. Marotta, G. Piovene, C. Cassola “botteguccia di barbiere” (cfr. GDLI). Già in M&S alle pp. 68, 239 e 388.

Fra i numerosi diminutivi con cui il narratore descrive se stesso bambino abbiamo:

**cartocchetto** “piccolo cartoccio”

“Né ciò serviva a redimermi: anzi, sempre più spaurito, io mi ridussi a un traballante cartocchetto di errori e di vergogne (tutti di un genere femminella<sup>139</sup>) squalificandomi senza rimedio agli occhi della Doppia Statua” (p. 286)

La voce alterata, nella particolare accezione figurata morantiana, non è registrata in alcun vocabolario consultato. Nell’accezione letterale da L. De Medici a A. Manzoni, ventisettana (modificata nei PS), F. Tozzi, M. Moretti (cfr. GDLI).

**fagottello** “piccolo involto ingombrante”

“Qui un requiem<sup>140</sup> per loro mi sembra obbligo mio: poiché loro soli, infine, si fecero carico di me quando ero diventato per tutti un fagottello ingombrante” (p. 305)

Il diminutivo è registrato in senso figurato di “bambinello” in E. De Marchi (cfr. anche LIZ) e U. Fracchia.

**fantocchetto** “piccola figura contraffatta, manichino”

“Il corpo mi diventò una trista irreparabile miseria; e rimasi fermo là sul marciapiede, brutto fantocchetto che Aracoeli aveva abbandonato senza nemmeno salutarlo<sup>141</sup>” (p. 283)

Il diminutivo non è registrato nei vocabolari consultati, a differenza dell’alterato con il suffisso *-ino*, ma in altro significato, e la voce non alterata. Rimandiamo per il paragone uomo-fantoccio, pupazzo, ecc. al capitolo VIII.

---

<sup>139</sup> Cfr. la voce nel presente capitolo.

<sup>140</sup> Cfr. capitolo I.

<sup>141</sup> Il passo prosegue poi con una similitudine che ha come elemento d’attrazione l’alterato: “Il dirimpettaio frattanto si allontanava [...] e mi parve che, sul punto di sparire alla mia vista, si portasse dietro, strascinandolo per terra come un cencio (verso un qualche deposito di rifiuti) quel brutto fantocchetto ch'ero io”.

**stupidello**<sup>142</sup> “sciocchino”

“E’ innocuo, stupidello: tutt’altro dissettante” (p. 131)

Il diminutivo che compare come in riferimento al narratore e ad Aracoeli (cfr. nota 142), è attestato da (C. Dossi, E. De Marchi, F. De Roberto in dialogo, cfr. LIZ) U. Saba in prosa a F. De Pisis a G. Bassani (cfr. GDLI).

**tarocchetto** “piccola carta dei tarocchi”

“scorpioncino accerchiato con Venere in esilio/amaro tarocchetto della morte” (p. 291)

Il diminutivo, accanto all’alterato “scorpioncino”, compare in un brano dove il narratore, dopo aver affermato che “il tempo lineare è in realtà il frammento di una curva già conchiusa” e “ogni esperienza [...] è LÀ stampata su quel rullo di pellicola”, così, in questi due versi riportati tra parentesi e rilevati dal resto del testo, compendia la propria vicenda, riprendendo il proprio responso astrale<sup>143</sup>. La voce “tarocchino”, diminutivo di “tarocco” “ciascuna delle 22 carte recanti raffigurazioni simboliche e allegoriche dette Trionfi, che con altre 56 di quattro semi formano il mazzo usato per il gioco dei tarocchi”, è registrata in N. Forteguerra e G.B. Roberti (cfr. GDLI). Il sostantivo non alterato è attestato da T. Garzoni, 1585 (cfr. DELI).

---

<sup>142</sup> Ma anche prima in riferimento ad Aracoeli: “Consegnandolo alla tua *buonanotte*, tu lo custodivi, stupidella, per le notti del COCO” (p. 100)

<sup>143</sup> Il brano scritto in forma di versi poetici, riprende l’episodio di p. 201 dove il narratore riporta i “responso astrali” legati agli appartenenti alla propria famiglia, in particolare si legga il responso del protagonista: “MANUELE- segno dello Scorpione. *Natura* l’Acqua. *Pianeti* Plutone in domicilio, Venere in esilio, Luna in caduta. *Metallo* il ferro.”

Alcune delle numerose similitudini uomo-animale che si affollano nel testo<sup>144</sup>, vedono la presenza di nomi alterati di animali. Abbiamo diminutivi-vezzeggiativi suffissati in *-ino*, *-ello*, *-uccio*, ed *-otto*<sup>145</sup>, ma anche alterati con il suffisso peggiorativo *-accio*<sup>146</sup>:

**agnellino** “piccolo agnello”

“E s’è udito, allora, il mio primo pianto; quel tipico pianto di agnellino, che secondo i dottori avrebbe una semplice spiegazione fisiologica, per me balorda” (pp. 17-18)

Il diminutivo è registrato nell’accezione morantiana in C. Collodi “[burattini] piangevano come agnellini da latte” (cfr. GDLI).

**animaluccio** “animale piccolo e indifeso”

“Difatti, a riguardarmi indietro, là ragazzino su quella spiaggia ligure o nella stanza della vecchia meretrice, io mi ero visto come un oggetto di pietà: una sorta di animaluccio vulnerabile e senza colpa, gettato inerme, dal Caso incomprensibile, alle offese estreme” (p. 95)

“I quali, per essere corti, rozzi e piuttosto malformati, a volte si ritraevano sotto la sedia, con l’aria di due poveri animalucci di terra, stanati e vergognosi di sé” (p. 196)

“Il solo simile che mi si offrirebbe a modello, se ora volessi descrivermi nella mia nuova parte di nipote, sarebbe un animaluccio: il coniglio” (p. 285)

Il vezzeggiativo è attestato dalla prima metà del XIV sec., in Bencivenni, a (G.B. Basile a A. Boito e I. Svevo “animaluccio” in senso lett.; “animaluzzo” da F. Sacchetti a V. Alfieri in similitudine in una esclamazione, cfr. LIZ) G. Leopardi in prosa (“animaluzzi”, in senso fig.), A. Panzini (“animaluzzi” in senso lett.) (cfr. GDLI).

**rondinotto** “giovane rondine”

---

<sup>144</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>145</sup> M. Dardano, p. 103.

<sup>146</sup> Accanto ai già citati “cagnetto” e “pellicetta”, “sorcetto” a p. 215.

“Dunque è naturale, per un rondinotto cresciuto, seguire il volo collettivo verso l’Africa” (p. 64)

Il vezzeggiativo è termine proprio della poesia da G. Pascoli (cfr. anche LIZ, che lo registra in accezione letteraria e in similitudine; dal TB, cfr. DELI) ad A. Guglielminetti e M. Moretti.

**somarello** “piccolo somaro”

“E me ne stavo là, come uno di quei somarelli bendati costretti a girare una macchina della quale ignorano il fine e la funzione” (p. 159)

“La governante subiva, ora, da lei, gli stessi modi che fosse stata un somarello da fatica al servizio di una reggia” (p. 196)

Il diminutivo è registrato dal XVI-XVII sec., in G.P. Maffei (C. Goldoni, cfr. LIZ che registra la voce alterata in I. Nievo, C. Boito, E. Praga, E. De Amicis in similitudine, G. Verga, V. Imbriani, C. Dossi, A. Oriani e L. Pirandello) poi in F.D. Guerrazzi, C. Sbarbaro, C. Pavese in prosa (cfr. GDLI).

**cagnaccio** “cane brutto, bastardo”

“Anche qua, evidentemente, come in ogni territorio umano, si trova chi gode a perseguire i cagnacci” (p. 309)

Il peggiorativo è presente da P. Aretino (da L. Pulci in similitudine, cfr. LIZ che lo registra in P. Aretino, A. Manzoni, PS, G. Verga, E. De Marchi e G. Faldella, negli ultimi tre similitudine) a A. Manzoni dei PS (in senso metaforico), A. Nieri, A. Panzini, I. Silone e C. Pavese in versi (cfr. GDLI).

**cavallaccio** “cavallo vecchio e bolso, malandato”

“E qua rimango, fermo in piedi a masticare la noia, infiacchito e costretto come un cavallaccio fra le stanghe” (p. 127)

Il peggiorativo è attestato da F. Sacchetti a P. Aretino (in similitudine), A. Manzoni dei PS (tutti e tre anche nella LIZ che registra la voce inoltre in C. Dossi), A. Negri (cfr. GDLI).

**gattaccio** “gatto brutto e malandato”

“E io, senza osare di rannicchiarmi in lei, mi strusciavo al suo fianco appena appena, come un gattaccio di strada che oscilla fra l’invito delle fusa e il timore di offese già sofferte” (p. 227)

La voce alterata è registrata da F.F. Frugoni a C. Dossi ed E. Cecchi (cfr. GDLI), in G. Verga, L. Capuana e L. Pirandello in accezione metaforica “il bisogno, come un gattaccio ispido e nero s’accovaccia su la cenere di un focolare spento”(cfr. LIZ).

Più in generale gli alterati sono strumentali al raggiungimento di particolari esiti espressivi, come ad esempio nei seguenti brani:

**malaticcio** “di salute malferma ... pianta rinsecchita”

“Il fondo era un impasto polveroso di bianchezza mortuaria, irregolare e spaccato da rughe simili a crepe, le quali scoprivano il pallore diverso, rosaceo e malaticcio, della pelle nuda” (p. 84)

“Vi si scorgono chiazze regolari coltivate: poi fra queste riconosco un arancio malaticcio, un ulivo storpio, una vite nuda” (p. 308)

L’attenuativo in *-iccio*<sup>147</sup> in funzione aggettivale è (registrato dal XIII sec., nel Novellino, cfr. DELI; riferito a persona da G.B. Basile a C. Dossi, cfr. LIZ) in M. Serao riferito ad aspetto (cfr. anche LIZ che registra la voce in I. Svevo riferito a persona, L. Pirandello riferito a persona, G. D’Annunzio in prosa), G. D’Annunzio in prosa “Quel suo pallido viso malaticcio” (cfr. GDLI); nell’accezione di “che cresce stentatamente, stento, avvizzito” in G. D’Annunzio in prosa (riferito a vegetazione), M. Bontempelli, G. Gozzano “intorno è una vegetazione cimiteriale: mirti, cipressi, palme nane, con certe aiuole di fiori malaticci” e C. Bernari (cfr. GDLI). Qui l’alterato attenuativo insieme agli aggettivi e alle similitudini (nel primo brano “mortuaria” e “simili a crepe”; nel secondo brano “storpio” e “nuda”) ha il compito di rendere una particolare atmosfera di morte e di decadimento. Per il secondo brano rimandiamo al saggio di A.M. Di

---

<sup>147</sup> Dardano, p. 105.

Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*<sup>148</sup> (p. 299), che avvicina il luogo dell'incontro fra il protagonista e la madre ed in particolare il piccolo frutteto spettrale alla selva dei suicidi del Canto XIII dell'Inferno.

**panzone** “uomo dalla grossa pancia prominente”

“Ma adesso avverto appena uno stupore incredulo, futile e risibile quanto un solletico, se ripenso, che, nella mia fanciullezza, questo misero vecchio panzone fu il mio Nemico” (p. 15)

La voce è attestata da A. Caro (cfr. DELI, che cita “panzon” del dialetto veneziano dal 1829 nel Dizionario di G. Boerio) a A. Bizzoni e G. Cassieri (cfr. GDLI). Nel passo il sostantivo accrescitivo in coppia all'aggettivo “miserico” sembra, tratteggiando efficacemente la miseria del corpo di vecchio, dare voce alla pietas (lezione weiliana) nei confronti del nemico infantile<sup>149</sup>.

**squadraccia** “gruppo di persone che praticano violenza fisica”

“Si direbbe che una volontà perversa volesse preservarmi lungo i miei transiti antelucani, per consegnarmi illeso, sul primo risveglio, alle squadacce del mio Eros adulto, già pronto con le corde” (p. 87)

---

<sup>148</sup> Cfr. *Introduzione. Le opere*, nota 192. Cfr. capitolo VI, nota 46.

<sup>149</sup> Cfr. C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: “Aracoeli”*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 36 e 57-59. Paola Raspadori scrive a proposito della morte di Franco nel romanzo dell'82, nel saggio *Gli ultimi accordi*, contenuto in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., pp. 46-47: “L'evento in questione è destituito, in modo provocatorio, di valenze politiche, e l'ottica in cui viene contemplato è quella (comune per esempio al *Mondo salvato dai ragazzini*) dell'azzerramento e del rovesciamento della Storia, i cui protagonisti sono osservati da punti di vista eccentrici al mondo adulto, e quasi estranei al tempo umano [...] per essere consegnati a un giudizio ‘sub specie aeternitatis’. E' un giudizio che non assume niente di solenne, ma che si offre nella consueta forma di uno ‘scoronamento’, come conseguenza dello sguardo infantile-straniato sul potere (così i «mussolini» [cfr. capitolo IX] [...] potere di cui viene messo a nudo il ridicolo, lo scandalo: mentre nello stesso tempo Manuele non nega un attimo di compassione all'incommensurabilmente meschino e piccolo che è, comunque, l'uomo (la pietà, infine, per il «re nudo»)). Cfr. G. Rosa, «Aracoeli»: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 331. Nel testo troviamo un altro passo in cui si coglie il medesimo procedimento nei confronti dell'odiato vicino di casa colpevole di aver gettato sul protagonista l'“l'ergastolo decretato” della sua “bruttezza”: “Nel medesimo preciso istante che colui girava la svolta, io seppi -da una profezia subliminale -che mai più lo avrei riveduto sulla terra. E l'ultimo sentimento che provai nel vederlo sparire, fu una stravagante pietà di lui -repulsiva, sciagurata e tragica” (p. 283).

Il peggiorativo è registrato dal 1905, nel Dizionario di A. Panzini (cfr. anche DELI), poi in R. Bacchelli (anche in E. Flaiano e G. Bassani in riferimento alle squadracce fasciste) (cfr. GDLI). Nel brano il peggiorativo è parte della metafora espressiva con cui Emanuele descrive il suo “Eros adulto”<sup>150</sup>.

**stanzaccia** “stanza brutta, disordinata e sporca”

“La mia mente è una stanzaccia promiscua, dove possono trovarsi in coabitazione balorda la rigida miscredenza e le superstizioni più futili” (p. 126)

Il peggiorativo è attestato, in accezione diversa rispetto a quella morantiana<sup>151</sup>, da G. Vasari (S. Pellico, cfr. LIZ) ad A. Manzoni nei PS (cfr. anche LIZ che presenta la voce in I. Nievo, I.U. Tarchetti, G. Verga, G. Faldella, L. Capuana, I. Svevo e L. Pirandello) e I. Svevo (cfr. GDLI).

Troviamo gli alterati morantiani:

**femminella** “affettivo di bambina, donna”

“Io credo, ora, di capire che forse, in questo corredo della sua bramata femminella, Aracoeli vestiva pure se stessa bambina” (p. 190)

“Io non avevo nemmeno tredici anni, e crescevo sotto gli stigmi di «signorino» e «femminella»” (p. 310)<sup>152</sup>

La voce, dell’idioletto morantiano nella prima occorrenza in un’unione ad un aggettivo caratteristico della scrittrice<sup>153</sup>, è documentata nel VNI col significato di “donna dell’infima plebe, donnicciuola”, da cui “femminella” “uomo vago di pettegolezzi e scandali”, e nel DdN “fëmmenèlla” da cui poi femmeniéllo” termine dispregiativo “uomo con atteggiamenti leziosi e

---

<sup>150</sup> Cfr. capitolo VIII, l’ultimo paragrafo sul linguaggio della minaccia e della violenza.

<sup>151</sup> Cfr. capitolo VIII, campo semantico animale, il brano: “Io sono un animale ...” (A., p. 142).

<sup>152</sup> Oltre alla occorrenza già citata alla voce “cartocchetto”.

<sup>153</sup> Cfr. capitolo I.

invertito”; il GDLI riporta il sostantivo dal Novellino (cfr. TB come avvilitivo in G. Boccaccio così la LIZ) poi in A. Manzoni in prosa e in E. Morante, *L'isola di Arturo*, p.11: “La quale [mia madre], in se stessa, non era altro che una femminella analfabeta”<sup>154</sup>; nel significato di “uomo di poco coraggio” da Cieco da Ferrara, metà del XV sec., a G.B. Marino (cfr. GDLI).

### **ricetto**<sup>155</sup> “piccolo riccio”

“Sotto le ascelle e fra le cosce ti andavano spuntando dei ricetti lanosi e caldi” (p. 102)

“E forse proprio quella era l’urgenza che faceva lievitare le tue sise e spuntare i ricetti sul tuo nido di sangue” (p. 103)

Il diminutivo, proprio dell’idioletto morantiano<sup>156</sup>, è attestato dalla seconda metà del XVI sec., prima metà del XVII, in B. de’Rossi, poi in N. Tommaseo, C. Dossi (cfr. GDLI).

### **vecchiarello** “vecchietto”

“Con la gran pompa di una regina che vanta il proprio lignaggio, mi descriveva, a esempio, la sua capra Abuelita [...] e una sua vicina di casa vecchiarella, miracolosa, di nome Tia Patrocino” (p. 5)

“Una vecchierella bigotta, sulla porta, m’insegna premurosamente la strada” (p. 126)

La voce alterata con l’interfisso *-erello*<sup>157</sup>, caratteristica dell’idioletto morantiano, presente nelle due varinanti “vecchiarello” nei brani delle pp. 5 e 72 (cfr. la voce “ometto”) e “vecchierello” a p. 126, è registrata da F. Petrarca “vecchierello” (cfr. anche DELI, 1374, ma prima G. Boccaccio;

---

<sup>154</sup> Ma anche ne IMSR ad esempio a p. 215 “Ecco i miei dati anagrafici/di quand’ero femminella, e crescevo a Berlino”.

<sup>155</sup> Troviamo inoltre la voce sostantivata nell’occorrenza di p. 172: “Perfino i passanti sconosciuti, d’altra parte, lavoravano alla sua gloria, spesso applaudendomi in istrada con piccoli madrigali, come: *Guarda, carino quel ricetto là!*”. La voce regionale è attestata in P.P. Pasolini (anche come soprannome) (cfr. GDLI).

<sup>156</sup> Si legga ne IMSR i versi de *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, a p. 214: “le si scoprirono/le due cosce all’attaccatura, bianche e rosa, accostate vicine come/due palombe] con in mezzo il loro nido di ricetti neri”. Ed in A. troviamo inoltre il vezzeggiativo “ricciutella”, sempre in riferimento ad Aracoeli: “queste sillabe, nella voce del nostro Comandante, significavano che a lui, nella presente Aracoeli, parlava sempre la stessa ricciutella incontrata a El Almendral” (p. 239).

<sup>157</sup> Cfr. M. Dardano, p. 102.

cfr. anche LIZ che attesta il termine anche anche in F. Degli Agazzari, ..., a G.G. Belli, L. Da Ponte, G. Verga, M. Pratesi, M. Serao in dialogo) a F. Chiesa “vecchierello” (cfr. GDLI); “vecchiarello” da Fra Giordano (G. Boccaccio, cfr. LIZ che registra la varinante in L. Da Ponte, G. Leopardi in prosa e in versi, E. Praga, L. Pascoli, I. Svevo, M. Serao in dialogo, L. Pirandello) a G. Leopardi a E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 19: “Povera buffa vecchiarella carina” (cfr. GDLI). In funzione aggettivale dal XIII-XIV sec., in P. Tedaldi, R. Bacchelli e N. Tommaseo (cfr. GDLI).

Infine illustriamo sommariamente le voci-simbolo dell’unione di madre e figlio:

### **bacetto** “piccolo bacio”

“A quest’ora (quarant’anni fa) già da un paio d’ore tu dormivi col tuo niño, come ogni sera, contenta, dopo i bacetti della buonanotte” (p. 100)

“Questa consisteva tutta in due parole: “Deo gratias” [...] alle quali facevamo seguire il nostro solito frettoloso bacetto sulle punte delle dita” (p. 118)

“Se a me capitava di piangere, essa beveva le mie lacrime coi suoi bacetti” (p. 121, ma anche p. 137)

“né mai tralasciava, in quell’atto, di darmi qualche bacetto sulle mani e sul viso” (p. 133)

“E io le davvo due bacetti sui ginocchi” (p. 196)

“ne se sia stata un fantasma la piccola figura di Aracoeli, che accosto al mio capezzale mi diceva, in un rimprovero dolce quanto un bacetto: «tontillo! tontillo! »” (p. 209)

“E io gliele borbottavo a malincuore, buttando là i miei due bacetti come fossero fiammiferi spenti [...] Con la sua bocca prognata che manda i bacetti della notte” (p. 211)

L’alterato che troviamo diffuso in tutto il romanzo<sup>158</sup> (cfr. LIdA “*Bacetti insulsi*” titolo a p. 249), è registrato in A. Fogazzaro, C. Dossi e L. Pirandello (cfr. LIZ) in A. Baldini e F. De Pisis in versi (cfr. GDLI). Nel brano di p. 209 l’alterato diviene termine di confronto di una similitudine infantile.

---

<sup>158</sup> “E in una disperata imitazione virile, presi a carezzarle con una mano i capelli [...] spargendole timidi, fitti bacetti sul volto” (p. 68); “Per lei la copula era una specie di atto magico – un tributo dovuto allo sposo, dell’ordine dei bacetti dovuti a Dio” (p. 120); “Là dai Nonni non si davano bacetti, né orazioni della sera” (p. 293).

### **canzoncina** “filastrocca, ninnananna”

“Dal tempo che ero bello, mi torna all’orecchio una canzoncina speciale delle sere di plenilunio [...] Questa, e altre simili canzoncine del medesimo repertorio, compagne della mia piccola età felice, sono fra le poche testimonianze a me rimaste della sua cultura originaria” (p. 3)

“Essa gioiva, piuttosto, a descrivermi in confidenza certe meraviglie speciali lasciate a casa nel suo paese: tutte parenti, più o meno, di quelle famose canzoncine a me già note” (p. 5)

“Non è stata una trascrizione astratta della memoria a restituirmi le sue primissime canzoncine, già seppellite” (p. 10)

“E’ proprio la sua tenera voce di gola, intrisa di saliva, che mi ricanta all’orecchio quelle sue canzoncine di paese” (p. 13)<sup>159</sup>

Il diminutivo, che costantemente indica le filastrocche spagnole materne<sup>160</sup>, è registrato da P. Aretino (cfr. anche LIZ) a (G. Leopardi in versi, cfr. LIZ) N. Tommasaeo (in riferimento alla madre; cfr. anche LIZ che lo presenta in M. D’Azeglio), G. Carducci in prosa, V. Imbriani e I. Svevo (cfr. anche LIZ che lo presenta in L. Pirandello) (cfr. GDLI).

### **sorrisetto** “breve sorriso”

“Difatti (io credo) per la prima volta nella nostra vita, essa mi vedeva brutto; e come io, di colpo, mi strappai gli occhiali, facendole un sorrisetto di rimedio, essa mi ricambiò con un altro sorrisetto, che però sapeva di forzatura” (p. 174)

---

<sup>159</sup> Oltre alle occorrenze citate, troviamo la voce alterata alle pp.: 23 (“Questa parlata doveva pure suonarmi chiara nei giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di Aracoeli; ma in seguito -salvo il ritorno ossessivo di quelle canzoncine da culla - essa è piombata in un qualche impervio, oscuro dirupo della mia conoscenza”) e 307 (“Io mi domando se dopo le sue buffe canzoncine di richiamo, e l’icona volante, e i tanti suoi trucchi, lei non pregusti adesso, a fra poco, il suo spasso finale”). Cfr. G. Rosa, *«Aracoeli»: i frammenti del presente, Cattedrali di carta*, op. cit., p. 313 e p. 355 nota 20, che contrappone ai suoni “assordanti” e “metallici” del presente del narratore nel suo viaggio verso la Spagna e i suoni “materni” della rievocazione memoriale. Cfr. B. Pischetta, *«Aracoeli» o l’apocalisse del cristianesimo*, op. cit., nota 66.

<sup>160</sup> Cfr. capitolo IV.

“Ma adesso ero io che mi sottraevo ai suoi abbracci, impacciato o diffidente, rinchiudendomi come le foglie di una sensitiva alle sue voci amoroze; o rispondendo ai suoi poveri sorrisetti con una serietà umbratile che li scansava” (p. 211)<sup>161</sup>

La voce alterata, che percorre il romanzo a guisa di leit-motiv con diversi attributi, segno averbale fra madre e figlio, oltre che fra Emanuele e Pennati<sup>162</sup>, è registrata da (dal XVII sec., in A.G. Brignole Sale, cfr. LIZ) G. Parini “sorrisetto di grazie” a I. Nievo (cfr. anche LIZ), G. Verga “sorrisetto incredulo” (cfr. anche LIZ, che cita la voce con i seguenti qualificanti “di vanagloria”, discreto”, “malizioso”, “contraffatto”), A. Fogazzaro, E. De Marchi “sorrisetto quasi da miscredente”, F. De Roberto, C. Dossi, G. Carducci, A.G. Cagna “sorrisetto di riconoscimento”, M. Serao, F. Tozzi e L. Pirandello (“sorrisetto frigido” “sorrisetto ambiguo”, cfr. LIZ), D. Buzzati “sorrisetto curioso”, C. Pavese in prosa “sorrisetto d’accoglienza”, I. Calvino “sorrisetto di condiscendenza” (cfr. GDLI).

---

<sup>161</sup> Oltre alle occorrenze citate troviamo la voce alle pp.: 175 (“ma io, che le andavo dietro appeso alla sua pelliccia, insistevo a tentarla col mio sorrisetto d'ansia interrogativa e di seduzione”), 213 (“Talora, i suoi sguardi si fissavano a vuoto, dietro una lattescenza trasognata, quasi emanassero una nebbia che si stratificava sulle cose; e certi suoi sorrisetti senza motivo gli davano l'aria buffa di uno spaesato di provincia”), 227 (“«Che mi dici? Non mi dice nada, il mio poeta? » Io feci un povero sorrisetto da mendicante”), 258 (“Senza rispondere parola, io le volsi un sorrisetto spento”), 268 (“In quel tratto, si trovò a passare un carrettino dei gelati, e lei, seguendo il mio sguardo, fece un sorrisetto: «Non vorresti un cono ? » mi domandò”), 269 (“E ansioso spiavo almeno una traccia del sorrisetto di prima sul suo viso, che adesso gocciava sudore, malgrado la brezza vespertina di ponente”).

<sup>162</sup> Cfr. l'esemplificazione degli alterati presenti nel passo “*Ciao Pennati*”, analizzati nel paragrafo.

## Capitolo VI

### Le citazioni

#### Introduzione

A., così come tutta la produzione precedente della scrittrice ed in modo particolare IMSR<sup>1</sup>, si caratterizza per la presenza di citazioni e di inserzioni di brevi testi e versi tratti da varie fonti.

Come già affermato nell'*Introduzione*, ed in particolare nel paragrafo sull'analisi di A., quest'ultima opera diversamente dai tre romanzi precedenti manca del tipico apparato paratestuale e di partizione interna, ma presenta numerose citazioni.

Le inserzioni provenienti da materiale eterogeneo (dalla tradizione orale popolare ad Arthur Rimbaud, dai libri del Vecchio Testamento alla Genesi Polinesiana) sono integrate nel testo o rilevate a guisa di citazioni di cui però l'autrice non indica né gli autori né l'opera di provenienza (manca infatti, rispetto alle due opere letterarie precedenti, IMSR e LS, le *Note* a chiusura del libro).

Abbiamo così citazioni, che definiremo per semplificazione, colte, ossia provenienti da testi della tradizione letteraria, e citazioni miste provenienti da testi eterogenei di varia natura.

Nel romanzo le inserzioni se da un lato, in particolare per quelle definite miste ossia i brevi testi della cultura popolare come la filastrocca recitata da Daniele per scacciare i pipistrelli o il proverbio francese pronunciato dalla zia Monda, sono funzionali alla resa di un personaggio o di un ambiente, dall'altro, soprattutto le citazioni colte tratte dalla Bibbia o dai testi mistici ed in parte anche le ninnenanne andaluse (cfr. capitolo IV), dotando l'opera quasi di formule cifrate e chiavi d'accesso a codici molteplici, inducono ad una lettura in profondità.

---

<sup>1</sup> Nell'opera del '68 troviamo alla fine del volume, dopo il *Congedo*, le *Note* che segnalano gli autori e le opere di provenienza delle numerose citazioni, integrate o meno nel testo, ne *La serata a Colono*, ne *La smania dello scandalo* e ne *Il mondo salvato dai ragazzini*. Ma già a partire da M&S, la Morante ha sempre integrato nella propria opera narrativa brevi testi o frasi o versi provenienti in particolare dalla tradizione orale popolare, ma anche dalla letteratura, o dai testi biblici e fiabeschi, ma anche frutto della creatività della scrittrice stessa. Così per esempio, fra le inserzioni di brevi testi, non integrati, ma rilevati tipograficamente dal carattere o dalla spaziatura o dalla presenza delle virgolette, abbiamo in M&S: la filastrocca che le suore francesi hanno insegnato alla protagonista Elisa sulle età dell'uomo a p. 43; il "Credo di Jago" a p. 77; o a p. 393 i versi biblici [Sapienza 3, 16-19] che Francesco recita alla madre Alessandra. Ne LIdA: a p. 112 un verso di una canzone cantata da Nunziata; o a p. 313 la canzonetta napoletana cantata dal padre del protagonista e da Arturo imparata sin da piccolo. Ne LS: a p. 24 la battuta di Radames nell'atto I, scena I, dell'*Aida* di G. Verdi, cantato da Giuseppe alla figlia Ida "già voluta *Aida*" [ma già in M&S cantato da Francesco ad Elisa dopo la serata a teatro a p. 496]; a p. 26 i versi della canzone anarchica cantata da Giuseppe; o a p. 239 i versi che Ida ricorda, durante i propri pensieri di fuga all'eventuale arrivo dei Tedeschi, mentre s'incammina verso il Ghetto dopo il 16 ottobre, rivisitazione del Cantico dei Cantici [Cantico dei Cantici 1, 6; 5,10-11; 5, 2, 6; 8, 1, 4].



## Analisi

Per quanto riguarda le citazioni miste, scrive C. D'Angeli, partendo dalla constatazione che le parole di Aracoeli per alludere alla morte del fratello Manuel<sup>2</sup> richiamano una nota filastrocca del folklore italiano: "è noto [...] che la scrittrice conosceva una gran quantità di canzonette, filastrocche, nenie popolari, e si divertiva a recitarle e cantarle, e spesso le ha inserite nella prosa dei suoi romanzi. In particolare in A. è frequentissimo l'intarsio di piccoli testi di repertorio popolare spagnolo: un procedimento che viene additato da alcuni critici come una delle caratteristiche più specifiche della prosa dell'ultimo romanzo"<sup>3</sup>.

Ed infatti la prosa del romanzo dell'82 è caratterizzata dalla presenza di filastrocche spagnole<sup>4</sup>, ma anche dalla presenza di brevi testi italiani.

Abbiamo ad esempio la filastrocca:

*"Bel cavaliere, conte e duca/buona notte e buona salute./Benedetto sempre tu sia/se subito subito voli via/ dalla casa mia./Fàmmelo in cortesia, perché io non ti conosco/e non ti mangio né allessato e né arrosto."* (pp. 216-217)

Breve testo della cultura popolare, in rima, rilevato dall'impaginazione e dal corsivo<sup>5</sup>, recitato da Daniele per sventare la paura dei pipistrelli del piccolo Emanuele.

Accanto alle preghiere spagnole "Angel de la Guarda" e "Cuatro esquinitas"<sup>6</sup>, troviamo nel testo l'inserzione di parte della litania del Rosario:

*"Mater purissima/Mater inviolata/Causa nostrae laetitiae/Rosa mystica/Domus aurea/Ianua coeli/Stella matutina/Regina angelorum/Regina martyrum/Regina pacis,"* (p. 272)<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> A., p. 231: "«E ha perso pure i capelli... e le mani... e gli occhi...»".

<sup>3</sup> C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: "Aracoeli", Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 52.

<sup>4</sup> Cfr. capitolo IV.

<sup>5</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>6</sup> Cfr. capitolo IV.

<sup>7</sup> Si rimanda alle voci latine analizzate nel presente capitolo, al capitolo I e al capitolo VIII, in particolare al paragrafo sul campo semantico mistico-religioso.

La litania, evidenziata tipograficamente dalla spaziatura, riportata in versione ridotta, è recitata durante la messa serale a cui il protagonista partecipa con la madre il giorno “di trasgressione definitiva” in cui Aracoeli ripudia la religione stessa, e al suono della quale Emanuele fantastica che essa sia “tutta una poesia gridata in onore”<sup>8</sup> della madre. E’ interessante notare come tale litania era già stata utilizzata da P.P. Pasolini nella *Litania*, contenuta ne *L’usignolo della chiesa cattolica*, sempre in riferimento alla madre.

Abbiamo il proverbio francese che la zia Monda ha appreso “nell’infanzia da una sua maestra di francese” e che declama a conferma dell’importanza del mantenimento delle gerarchie di classe:

“On vole un oeuf/puis un boeuf/et puis on tue sa mère” (p. 28)

Il brano è evidenziato tipograficamente dalla spaziatura.

La scrittrice riporta inoltre le canzonette:

“Valencia/dolce terra che ci afferra con le mille seduzion !/Sul tuo suolo profumato/dai più vaghi fior/ho trovato nell’amore/la pace del cuor!” (p. 57)

La canzone è recitata dalla zia Monda (che la “canterellava con voce nostalgica”<sup>9</sup>) e risponde nella mente del protagonista alle suggestioni del termine Valencia.

“«Noi non siamo soggetti da guerriglia/siamo rampolli d’ottima famiglia/io visconte lui conte/e non andiamo al fronte./Lui alienato io alienista/e dunque c’intendiamo a prima vista/e insieme ci aggiustiamo/ per l’amore cristiano./Niente paura! Male non facciamo!/non siamo TIGRI ma TROIE siamo!»” (p. 163)

Il breve testo, evidenziato dall’impaginazione a guisa di citazione, a metà strada fra la canzonetta e la filastrocca, è pronunciato dal “Vice” al termine dell’avventura “partigiana” del protagonista.

Troviamo poi testi di vario genere, quali: l’avviso di istruzioni posto all’interno dell’ascensore, in maiuscoletto<sup>10</sup> e spaziato rispetto al resto del testo (a p. 28); i versi del Siciliano, “eterista” e

---

<sup>8</sup> A., p. 272.

<sup>9</sup> A., p. 57.

<sup>10</sup> Cfr. capitolo IX.

poeta, giovane amico del protagonista, (a p. 77); gli slogan pubblicitari del gelataio di Monte Sacro, “primo poeta italiano” incontrato dal protagonista (alle pp. 131-132); i due versi in rima della domestica Zaira, rilevati dall’impaginazione e dal corsivo<sup>11</sup>, a conclusione della lettura di una fiaba (considerata “bella” dal protagonista perché a lieto fine) condotta da Emanuele piccolo (a p. 179); i nomi fortemente suggestivi dei modelli sartoriali visti da Emanuele con la madre e la zia Monda dalle “Sorelle”<sup>12</sup> (a p. 181); i responsi dell’oroscopo consultato dalla zia Monda in occasione della nascita di Carina (a p. 201, poi ripresi dal protagonista a p. 291); le parole del povero Malone “che aveva gli occhi scoppiati da un esplosivo” (a p. 224); la poesiola di Emanuele piccolo in onore dell’attendente Daniele (a p. 225 e con modifiche a p. 260), brani riportati fra parentesi rilevati tipograficamente dalla spaziatura e nella seconda occorrenza dal corsivo<sup>13</sup>; la lettera che Aracoeli lascia al marito Eugenio prima di fuggire, effigiata con una scrittura “d’infantilismo primario, ancora da semianalfabeta” e documento di incerto bilinguismo (a p. 274), che ricorda per la peculiarità linguistica (qui bilinguismo, là italiano popolare) la lettera di Nunziata ne LIIdA<sup>14</sup>.

Abbiamo anche la presenza del disegno<sup>15</sup>: l’effigie (a p. 170) di una sorta di “feticcio di terracotta” che il protagonista vede sulla porta del castello di Gergal, e che riprende la “medesima piccola sagoma” dell’amuleto<sup>16</sup> che Aracoeli aveva appeso al collo di Emanuele bambino dopo le previsioni di morte di una zingara (a p. 24); e del fumetto (a p.126) che il protagonista vede effigiato in una miniatura rappresentante la crocifissione, nella chiesuola di Almeria, e che riporta le parole che Cristo rivolse al ladrone buono (parole che vengono poi riprese in corsivo a p. 306<sup>17</sup> prima dell’incontro del protagonista con la madre morta). Accanto

---

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Il cui “gergo” esotico è illustrato nel capitolo III.

<sup>13</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>14</sup> IdA, alle pp. 166-167.

<sup>15</sup> Ma già, ad esempio, ne LS a p. 62 lo schema genealogico che Ida traccia per comprendere se il figlio Nino è minacciato dalle leggi razziali del 1938. O ancor prima ne IMSR, i pentagrammi alle pp. 192-193 o la pagina del “pandemonio generale”, p. 204.

<sup>16</sup> Sul disegno dell’amuleto sono interessanti le osservazioni di Fabrizia Ramondino in, *L’arco e la freccia di Aracoeli*, in <Pace e guerra>, 1, (1982), pp. 24-26. L’amuleto è fratello di una serie di oggetti caratteristici dell’intreccio narrativo romanzesco morantiano, come l’anello di diamante e rubino in M&S, o l’orecchino ne LIIdA.

<sup>17</sup> “Oggi sarai con me in Paradiso”.

ad essi, a p. 239, rilevata da una impaginazione a metà strada fra la grafica del fumetto e le parole in libertà dei manifesti futuristi, troviamo la “piccola risposta inesauribile” di Eugenio all’amata moglie. La breve proposizione “Amore mio” viene così ripetuta sette volte e le occorrenze vengono disposte sulla pagina in modo da realizzare figurativamente il loro “riecheggiare, da ogni punto delle stanze”<sup>18</sup>, nel tentativo appunto di “restituire [l]a parola alla sua vita primigenia” (come recita la riflessione del narratore poco prima)<sup>19</sup>. In quest’opera la scrittrice, come già nella produzione precedente, ad esempio ne IMSR con l’impaginazione orizzontale del testo<sup>20</sup>, utilizza anche la veste grafica per significare<sup>21</sup>.

Per quanto riguarda le citazioni colte<sup>22</sup> integrate nel testo, troviamo in A., così come nella produzione precedente a partire da M&S<sup>23</sup>, inserzioni tratte dal lirica, quali:

“Questo qui lo conosco purtroppo” (p. 15)

L’affermazione ricorre nel monologo interiore del protagonista Emanuele che, durante una manifestazione di contestazione giovanile sentendo gli slogan che invocano la condanna a morte, fra gli altri, del Caudillo Francisco Franco, ricorda che proprio il dittatore spagnolo è stato il famoso “Nemico” durante la sua fanciullezza. Essa è una versione leggermente modificata della battuta di Leporello “Questa poi la conosco pur troppo” del *Don Giovanni* di W.A.Mozart-L.Da Ponte, atto II, scena quindicesima; la presenza nel testo è stata segnalata, fra gli altri, da P.V.

---

<sup>18</sup> Sempre in A., p. 239.

<sup>19</sup> Cfr. C. D’Angeli, *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 72-73: “[N]el processo di corruzione del linguaggio”, di cui A. è testimone, “c’è” “un punto di resistenza è il linguaggio dell’amore”; “[l]a morte di Aracoeli e la definitiva degradazione di Eugenio [...] dimostrano che la parola amorosa [...] ha perso per la Morante la capacità di ridare realtà al mondo”.

<sup>20</sup> *La canzone clandestina della Grande Opera*.

<sup>21</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>22</sup> Scrive Paola Gargani, in «*Menzogna e sortilegio*». *I sentimenti senza sguardo*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., p. 78, in merito alla presenza di citazioni colte nella prosa di M&S: “Nella Morante la citazione colta non svolge mai la funzione di aiutarci a guardare la materia della sua scrittura con un occhio al di fuori. Insomma non è la citazione o la similitudine a gettare luce sul testo, ma viceversa è la tessitura del testo a coinvolgere strettamente a sé la citazione e la similitudine”.

<sup>23</sup> Nel primo romanzo in maniera più diffusa ed evidente, cfr. il saggio di L. Lugnani, *L’ipotesto melodrammatico come luogo della “tracotanza” e della “teatralità”*, *Per Elisa*, op. cit., pp. 343-407. Cfr. P.V. Mengaldo, *Elsa Morante ne Storia della lingua Italiana. Il Novecento*, p. 161.

Mengaldo e da C. D'Angeli<sup>24</sup>. Il *Don Giovanni* è ripreso inoltre dall'espressione utilizzata dal protagonista per indicare i nonni paterni "Statue Parlanti" (a p. 292 e sgg.); ed ancora nel passo: "A me, i due vecchi si presentavano come una sorta di sdoppiamento della Statua parlante del Commendatore: solo che io non avevo ne le virtù di Don Giovanni, né quelle, complementari, di Leporello" (a p. 285)<sup>25</sup>. Abbiamo poi nel romanzo, a p. 303, la seguente similitudine che trae il termine di paragone dai protagonisti della celebre opera verdiana tratta dal romanzo di Dumas figlio, *La donna delle camelie*: "Al modo della Traviata, che fingeva una parte odiosa per amore del suo sciocco Germont: così tu, coi tuoi svelti ditini da morta, mi fabbricavi una tua sosia dall'anima nera, che al tuo comando mi maltrattava peggio di una matrigna".

Un brano "poetico" (rilevato tipograficamente dal maiuscolo<sup>26</sup> e dagli spazi bianchi) del protagonista, al termine della narrazione della favola del sarto immortale che la notte cuce addosso agli uomini addormentati "una camicia invisibile tessuta coi fili del loro destino". Esso enuncia la prima delle "sorti indelebili della [...] trama futura" di Emanuele che si porta cucita dentro la sua propria carne, "tema ossessivo di un destino necessario"<sup>27</sup>:

"MAI PIU TU SARAI/UN OGGETTO D'AMORE/MAI PER NESSUNO MAI/MAI TU SARAI UN OGGETTO D'AMORE" (p. 46)

I versi secondo B. Cordati<sup>28</sup> sono "citazione rovesciata di un movimento di S. Penna".

La citazione di due versi della lirica di A. Rimbaud<sup>29</sup> "Mes petites amoureuses" ("Le mie innamoratine"):

---

<sup>24</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 30. C. D'Angeli, *L'addio di Elsa Morante: "Aracoeli", Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 58. E si legga inoltre, quasi ad introduzione del nome adottato da Emanuele per designare i nonni, il seguente brano di A., pp. 285-286: "Il volto di mio padre, al nominarli appena, assumeva la concisa austerità di una lapide, decretata a monito, e posta a onore indiscusso e a merito di rispetto inderogabile".

<sup>25</sup> Per quest'ultima frase si rimanda ancora al saggio di C. D'Angeli, citato alla nota 24.

<sup>26</sup> Cfr. capitolo IX.

<sup>27</sup> A., pp. 45-46.

<sup>28</sup> B. Cordati, "Aracoeli": il racconto e il rumore, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., p. 11

<sup>29</sup> Presenza costante nella produzione della scrittrice, cfr. *Introduzione. La vita*, nota 42.

“«Hop donc ! Soyez-moi ballerines/pour un moment!» ” (p. 64) “Hop là! Gradite il mio ballo/ Per un momento! ...”<sup>30</sup>

Il brano, rilevato tipograficamente a guisa di inserzione connotata dalla spaziatura, è a chiusura di una sorta di stream of consciousness del protagonista e ad apertura della narrazione condotta da Emanuele sulle proprie avventure di “DONNE”. Ma il poeta francese compare allusivamente anche nel brano: “uno di quegli esseri «portati dal vento» e incamminati sempre all’addio” (p. 75)<sup>31</sup>. L’espressione evidenziata dalle virgolette, che Emanuele usa per descrivere il protagonista delle proprie fantasie erotiche<sup>32</sup>, sembra legata alla lirica di Paul Verline “L’homme aux semelles de vent”, divenuta poi espressione designante Rimbaud.

Ed ancora il composto “Genio-Rimbaud”<sup>33</sup> usato da Mariuccio, giovane amato dal protagonista, in un suo discorso diretto per definire il tipo di persona che Emanuele cerca (a p. 48).

La presenza di P.P. Pasolini, accanto alla particolare correlazione con il protagonista<sup>34</sup> e alle corrispondenze linguistiche analizzate<sup>35</sup>, è evidente nel seguente brano:

“Il tuo corpo si è disciolto, senza più occhi ne latte ne mestruo ne saliva. È rigettato dallo spazio, niente altro che un infimo delirio; mentre io sopravvivo, canuto Narciso che non crepa, sviato dalle tue morgane” (p. 107)

La definizione, che il protagonista dà di se stesso in quanto sopravvissuto alla perdita dell’Eden infantile (“C’era una volta uno specchio dove io, mirandomi, potevo innamorarmi di me stesso:

---

<sup>30</sup> Traduzione di Diana Grange Fiori, contenuta in Arthur Rimbaud, *Opere*, a c. di D. Grange Fiori, Mondadori, Milano, 1997, p. 87.

<sup>31</sup> Già in E. Morante, *La serata a Colono*, ne *Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 82, “il ragazzo dalle suole di vento”.

<sup>32</sup> È interessante notare, pur nella distanza separa il primo e l’ultimo romanzo della scrittrice, la somiglianza di due frasi che connotano da una parte Edoardo-Pensiero in M&S, p. 648: “I suoi begli occhi si mettevano ad inseguire quella futile novità la quale, ripeto, magari altro non era che il girellare di un moscerino, o la frangia di un paralume mossa da un fiato”, dall’altra il protagonista delle fantasie erotiche di Emanuele, pp. 74-75: “Per quanto io fossi il suo bersaglio prestabilito, lui trascurava addirittura di guardarmi, anzi svagava le pupille dietro a qualsiasi minuzia (foglie in caduta, insetto in volo) e procedeva a un passo negligente, quasi ozioso [...] E la futilità delle sue distrazioni altro non pareva che lo sfogo fanciullesco di una virilità severa e tragica: data istintivamente all’azione, e anche all’azione estrema”. Cfr. capitolo I, alla voce “risibile” in nota la voce “futile”.

<sup>33</sup> Cfr. capitolo V.

<sup>34</sup> Cfr. *Introduzione. Le opere*, nota 225 e passim.

<sup>35</sup> Cfr. capitoli II. Ma anche nel presente capitolo la litania del Rosario. Più in generale si rimanda al saggio di W. Siti, *Elsa Morante in Pier Paolo Pasolini*, op. cit., passim.

erano i tuoi occhi, Aracoeli, che m'incoronavano re di bellezza nelle loro piccole pozze incantate. E questo fu il miraggio che tu mi fabbricasti all'origine, proiettandolo su tutti i miei Sahara futuri, di là dai tuoi orrori e dalla tua morte" p. 107), è versione modificata dell'emistichio pasoliniano "un gatto che non crepa" della lirica *Una disperata vitalità*, brano già ripreso letteralmente (se non per il passaggio dall'articolo indeterminati "un" al determinato "il") dalla scrittrice, come afferma W. Siti<sup>36</sup>, nel 1964 a firma di un calligramma intitolato *Madrigale in forma di gatto* creato in risposta a *Poesia in forma di rosa*. "Narciso" è comunque una parola-chiave, oltre che della poesia di Pasolini, dell'idioletto morantiano si legga l'articolo-saggio *I tre Narcisi*<sup>37</sup>, ma anche le parole della scrittrice tratte dal suo diario del 1952<sup>38</sup>. Il termine è presente in tutta la produzione morantiana connotando i personaggi e incarnando l'unica forma d'amore possibile. La voce è legata ad un'altra parola-chiave della grammatica della scrittrice: "specchio". Si leggano i seguenti passi tratti da M&S: "accosto l'uno all'altra, dinanzi allo specchio, ridevano confrontavano le loro immagini, Edoardo ricercandosi in Anna con la vaghezza trasognata e fantastica di un Narciso che si rispecchia in un'acqua notturna" o "Né sappiamo concepire questa persona se non piena di splendore e di fuoco e sempre, come Narciso, beata di se stessa quanto noi lo siamo di lei" o infine "E si ama in un modo che al suo confronto Narciso, morto per folle adorazione di sé, era un tiepido amante. Il povero Narciso, infatti, morì consunto della propria passione: il suo fu, infine, il dramma di un amore infelice" (rispettivamente alle pp. 166, 289, 594)<sup>39</sup>.

Abbiamo poi, come sottolinea Simonetta Noè in *Parabola narrativa di Elsa Morante* (op. cit., p. 28), la possibile influenza dell'*Ultimo canto di Saffo* (vv. 37-44) di G. Leopardi per il passo del

---

<sup>36</sup> W. Siti, *Elsa Morante in Pier Paolo Pasolini, Vent'anni dopo "La Storia". Omaggio a Elsa Morante*, op. cit., p. 136.

<sup>37</sup> Cfr. *Introduzione. La vita*, nota 56.

<sup>38</sup> Cfr. *Introduzione. La vita*, nota 29.

<sup>39</sup> In A. troviamo le seguenti occorrenze del termine: "Mi condannavi a mimare la tua parte di madre, gettandomi alla rincorsa dei narcisi imberbi, dietro al solito miraggio di quel tuo figlioletto tradito, che ero stato io" (p. 107); "E nella sua faccia china sui lavori tremolava un amore festante, il quale rispecchiava, pure, una specie di narcisismo. Io credo, ora, di capire che forse, in questo corredo della sua bramata femminella, Aracoeli vestiva pure se stessa bambina" (pp. 189-190); "Per non farlo sfigurare, io mi toglievo gli occhiali, riponendoli dentro alla cartella; e procedevo al suo fianco insuperbito da un doppio narcisismo, quasi che, fra amici, pure la bellezza si spartisse" (p. 226); "Il bambino Manuele -superdotato e subnormale -precoce e ritardato -brutto e narciso -in quella sua villeggiatura, sempre, all'imminenza della notte, era sbattuto fra il terrore e il desiderio" (p. 292). Cfr. *Introduzione. Le opere*, nota 217.

romanzo in cui il protagonista Emanuele, al termine del viaggio alla ricerca della madre, ne incontra lo spirito e con lui dialoga (p. 308). Sempre riguardo a questo importante brano rimandiamo al saggio della A.M. Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione* [cfr. capitolo V, “malaticcio”], ove la critica avvicina il luogo dell’incontro fra Emanuele ed Aracoeli alla selva dannata del canto XIII dell’Inferno, vv.4-6.

E Dante sembra infatti fonte, questa volta dal Purgatorio canto XXXI, v. 46 (“pon giù il seme del piangere ed ascolta”), dell’espressione “«seme del pianto»”, usata dalla scrittrice in A. a p. 327.

Citazioni legate al campo semantico mitico-fiabesco<sup>40</sup>, come nel seguente brano:

“Perché la promessa finale si adempia, io «non devo più voltarmi indietro»” ( p. 125)

Esortazione, evidenziata unicamente dalle virgolette, che il protagonista fa a se stesso al porto di Almeria per compiere, senza ulteriori esitazioni (“larve incantatrici”), il compito prefissatosi. Il brano secondo C. D’Angeli<sup>41</sup> si richiama “al mito di Orfeo [...] messo in relazione al divieto di voltarsi indietro, che lei [la scrittrice] interpreta come un invito a non badare più ai vivi”.

Infine citazioni legate al campo mistico-religioso<sup>42</sup>, come nei seguenti estratti:

“In tutte le loro azioni quotidiane: lavarsi, nutrirsi, lavorare, accoppiarsi, camminare o star fermi; e dovunque: nelle case e nei caffè, negli alberghi nei bordelli e negli asili, nelle carceri e nei uffici, nelle automobili e nei treni e negli aerei; dovunque e sempre, individui e masse; vivono soggetti a questa Maestà elettrica, rimbambita e sinistra, infuriante nelle sue casse di plastica da cui escono «lampi e voci e tuoni»” (p. 127)

Il brano, evidenziato unicamente dalle virgolette, presente nella lunga similitudine che il protagonista compie fra l’Alto-parlante<sup>43</sup> “Maestà elettrica, rimbambita e sinistra [...] ultimo

---

<sup>40</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>41</sup> C. D’Angeli, *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 76, nota 28. La D’Angeli infatti propone come una delle possibili fonti del viaggio [cfr. *Introduzione. Le opere*, nota 225], terapia della memoria di Emanuele, il viaggio mitico in una dimensione altra quella appunto della morte, governato da leggi altre.

<sup>42</sup> Cfr. capitolo VIII. Ma anche nel presente capitolo la litania del Rosario e la rappresentazione della Crocifissione.

<sup>43</sup> Cfr. il capitolo V ed il capitolo VIII.

Dio del pianeta industriale”<sup>44</sup> e Dio, è ripreso letteralmente dall’*Apocalisse di Giovanni* 4, 5-6. Si legga inoltre: “Fissato [l’altoparlante] al culmine della parete anteriore, allarga sui presenti muti la sua voce lacerante, simile le diecimila trombe di Dio” (p. 127) che riprende il brano dell’*Apocalisse* 4, 1-2.

“Gli dei non sono maciullati dalla macchina dei sensi. Sono integri. Passato presente e futuro -tenebre e luce -morte e vita - i multipli e gli addendi -i diversi e i contrari -per loro sono tutti uno. Forse il nostro traguardo è QUELLO. Né sarebbe lecito negare che il succo dell’integrità deificante possa scoprirsi in qualche semplice prodotto della terra [...] si può supporre che davvero un qualche minimo germe o spora della vegetazione sterminata sia l’occulto portatore della nostra metamorfosi definitiva. Né si esclude poi che il Signore, nei suoi responsi, ricorra a simboli o metafore: il nascondiglio del «frutto» segreto si potrebbe anche cercare, forse, in altri regni della natura [...] ... Allora si vedranno le cose invisibili, e si capiranno quelle incomprese, e quelle perdute si restituiranno.

«Che le tenebre diventino tenebre luminose/e la luce diventi luce tenebrosa»” (pp. 199-200)<sup>45</sup>

L’inserzione, evidenziata tipograficamente dalla spaziatura e dalle virgolette, a chiusura della riflessione del protagonista sulla perdita da parte degli uomini, dopo la cacciata dall’Eden, dell’integrità primigenia deificante e della possibilità di riacquistarla attraverso la scoperta del frutto segreto della vita (si leggano infatti i brani riportati fra virgolette a p. 199) è ripresa, come afferma C. D’Angeli<sup>46</sup>, dai *Cahiers* di S. Weil, e a sua volta dalla Genesi Polinesiana.

---

<sup>44</sup> A., p. 127.

<sup>45</sup> Scrive G. Turchetta, “*Aracoeli*”: *il cinema della memoria*, op. cit., p. 35: “Tutto il linguaggio del romanzo è tramato di espressioni contraddittorie [...] la cui più comune espressione retorica è la figura dell’ossimoro. E se la Parola ultima [...] è letteralmente indicibile [...] ecco che l’ossimoro fondante sarà [...] quello dell’identità inaudita di luce e buio”.

<sup>46</sup> C. D’Angeli, *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit, pp. 68-69 e p. 80 nota 79, a cui si rimanda.

## Capitolo VII

### Aggettivazione e stilistica

#### Introduzione

La prosa di A. presenta una ricca ed articolata aggettivazione.

Come già illustrato nel paragrafo dell'introduzione sulla lingua della scrittrice, l'aggettivazione è cifra stilistica della narrativa morantiana, elemento distintivo riconosciuto da tutta la critica che si è occupata dell'opera dell'autrice<sup>1</sup>.

Così anche nel romanzo dell'82, come nella produzione precedente, abbiamo, ad esempio legata ad uno stesso sostantivo, una polisemia aggettivale notevole, come illustrano le seguenti iuncturae: "voce cupa e sbrigativa" (p. 84), "strana voce liturgica<sup>2</sup>" (p. 86), "voce umida e calda" (p. 180), "voce sfigurata" (p. 237), "voce laida e plorante" (p. 239), "voce sfatta, leziosa eppure aggressiva" (p. 258), "voce irriconoscibile, stonata e monca" (p. 261), "voce strana, piccola ma urlata" (p. 266), "voce piccola e forastica" (p. 268), "voce indurita, piatta e sconciata" (p. 268), "voce femminile, matura e cadenzata" (p. 277), "nobile voce senile" (p. 291).

L'esemplificazione qui sommariamente descritta illustra la ricchezza dell'aggettivazione presente nel narrato. Essa può articolarsi in moduli semplici costituiti da sostantivo e aggettivo o viceversa come nell'esempio a p. 237, moduli più complessi costituiti da aggettivo, sostantivo ed aggettivo come negli esempi delle pp. 86 e 291, o sostantivo e due o tre aggettivi come negli esempi restanti; inoltre può presentare coppie di aggettivi in ossimoro come negli esempi delle pp. 258 e 266, aggettivi in sinestesia come nei brani delle pp. 180, 268, o sostantivo ed aggettivo in sinestesia come nell'esempio di p. 237, personificazioni come nei brani delle pp. 84 e 258.

---

<sup>1</sup> Si rimanda ad esempio a P.V. Mengaldo, SpAL, pp. 12-13, 16-20, 24-26, 31-33.

<sup>2</sup> Iunctura già presente in M&S: "voce liturgica" p. 448; dove sempre a proposito della ricchezza aggettivale che porta con sé, nella scrittrice, il termine "voce", si trovano, fra i numerosi del testo, i seguenti accostamenti: "voce strana, spiegata e malinconica" p. 194; "voce cantante, morbida" p. 216; "maschia voce quasi terribile" p. 231; "voce armoniosa, pigra, ma quasi iracunda" p. 274; "voce puerile e fantastica" p. 338; "voce soffocata, irresistibile, dannata" p. 492; "voce cupida, bestiale e interrogativa" p. 665.

Come nei romanzi precedenti, anche nell'ultimo romanzo troviamo particolari aggettivi singoli polivalenti come: "estremo", "indicibile", "legendario", "arido"<sup>3</sup>, "barbaro", "forastico"<sup>4</sup>; e l'infittirsi di aggettivi quali "febbrile", "misero", "laido"<sup>5</sup>. Abbiamo inoltre il predominare delle figure retoriche<sup>6</sup> dell'ossimoro<sup>7</sup>, non soltanto attuato mediante l'aggettivazione ma anche con altri strumenti<sup>8</sup> (fra di ... e... di ..., mescolato di ... e di...), della prosopopea o personificazione<sup>9</sup>, dell'iperbole (caratterizzata dal ripresentarsi degli stessi elativi<sup>10</sup>: estremo, indicibile, innominabile, ...) che sembra dare corpo a quel "sopra-le-righe"<sup>11</sup> che per P.V. Mengaldo domina in tutto il dettato.

<sup>3</sup> Scrive P.V. Mengaldo analizzando M&S, SpAL, p. 17: "Del resto, a parte la genialità degli accostamenti, ci sono già qui aggettivi singoli costanti nella Morante, e per così dire politropi e polivalenti, come *amaro* ed *arido* [...] «un fervore pudico ed arido»".

<sup>4</sup> Per l'aggettivo "forastico" rimandiamo al capitolo I. Ancora P.V. Mengaldo analizzando LIdA, SpAL, p. 25, scrive: "vengono ancora a galla i suoi attributi idiosincratici, fascinosamente polisemici, come *amaro*, *arido*, *barbaro*, *forastico* e straordinarie *iuncturae* [...] «... un grido di lei: tenero, stranamente feroce, e puerile», «solitudine annuvolata» ...".

<sup>5</sup> Per gli aggettivi "laido" e "febbrile" rimandiamo all'analisi dei campi semantici al capitolo VIII.

<sup>6</sup> Ancora P.V. Mengaldo, a proposito delle affermazioni di F. Fortini nel saggio "*Aracoeli*", op. cit., scrive in SpAL, pp. 30-31: "la complessità retorica è la ricca maschera barbarica dietro a cui si trasfigura la realtà ma insieme se ne regge lo strazio".

<sup>7</sup> Presente da M&S come sottolinea P.V. Mengaldo, SpAL, p. 17. L'ossimoro a livello linguistico, ma soprattutto a livello concettuale di cui la lingua si fa portatrice, è rilevato, nella prosa di A., da G. Turchetta nel saggio «*Aracoeli*: il cinema della memoria», op. cit., alle pp. 35-36. Ma anche G. Rosa, "*Aracoeli*": i frammenti del presente, *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 318.

<sup>8</sup> L'esemplificazione di questa seconda possibilità è riportata in chiusura del presente capitolo.

<sup>9</sup> Scrive G. Rosa ne *Il "romanzo familiare" di una piccoloborghese*, in *Cattedrali di carta*, op. cit., pp. 57-61: "Il privilegio accordato alla dimensione psichica [...] suggerisce le modalità espressive a rendere immediatamente visibili le forze oscure che ci abitano [...] il narratore infrange la linearità del rapporto tra soggetto percipiente e moti interiori [...] i nuclei semantici e sintattici della frase sono i pallori i sorrisi gli sguardi [...] la personificazione degli istinti e delle passioni diventa il criterio genetico e unificante dello stile morantiano [...] il rapporto fra realtà interiore e mondo esterno perde ogni nettezza di confini stabiliti: quanto più la dimensione dei fatti psichici si fa tangibile, con tanta maggiore forza gli oggetti, i paesaggi sono investiti dalla percezione soggettivistica dell'io narrante, sottostando anch'essi ai processi di personificazione", così la critica riporta ad esemplificazione *iuncturae* quali: "ripulsa selvaggia", "pallore fugace", "sfida impudica", "singulto arido", "sorriso furioso", "sguardo tenero, parlante", "lacrimoso splendore", ecc. Tali osservazioni svolte per M&S valgono per tutte le opere della scrittrice.

<sup>10</sup> P.V. Mengaldo a proposito degli elativi presenti in M&S in, SpAL a p. 19, scrive: "a [...] nozione [...] di epicità, quasi di basso continuo [...] portano gli elativi segnalati da Montefoschi: *straordinario*, *meraviglioso*, *prodigioso*, *violento*, *terribile*, ecc.". Ne LIdA, come evidenzia Anna Maria Cucchi nel saggio *Il gioco e la storia*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., pp. 59-60: "L'aggettivazione così frequente e tutta particolare della Morante (splendido, regale, sovrano, supremo, meraviglioso [...] tutta un'iperbole della fantasia fanciullesca di Arturo, nutrita dalle sue letture di romanzi leggendari, segna i momenti degli slanci fantastici"; sempre la Cucchi a proposito de LS, scrive a p. 63: "A segnare i momenti di fantasia, di allegria e festosità compaiono sempre le iperboli morantiane: fede straordinaria, portentoso sublime, paura universale [...] rompono il ritmo del vivere normale e introducono una dimensione illimitata, una dismisura simile [...] un vento rinfrescante". In A., come si descriverà nell'analisi successiva, gli aggettivi iperbolici sono per lo più strumento, accanto ad altre modalità espressive, attraverso cui la scrittrice dà voce alle visioni ed ai deliri del protagonista e alla sua sensibilità malata.

<sup>11</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 35.

L'aggettivazione, suddivisibile ed in parte analizzabile secondo criteri tipologici (l'ordine dei costituenti, il numero di essi) e criteri semantici (il legame espresso o implicito fra aggettivo/i e sostantivo/i, e la correlazione semantica fra essi), è qui illustrata secondo le seguenti categorie: modello semplice (s+a/a+s; s+s+a); modello binario (s+a+a/a+a+s); modello ternario (s+a+a+a/a+a+a+s); disposizione a occhiale (a+s+a); catene aggettivali; aggettivazione iperbolica; aggettivazione ossimorica; aggettivazione sinestetica; prosopopea.

L'aggettivazione insieme alle numerose similitudini (per cui si rimanda al capitolo VIII) danno vita ad una narrazione complessa condotta dalla ipersensibile voce del narratore, in cui quasi tutto è indagato e minutamente definito nella sua varietà stratiforme e contraddittoria.

## **Analisi**

Nel romanzo dell'82 troviamo una preponderanza di aggettivazione semplice (s+a; a+s) iperbolica.

Abbiamo la presenza di aggettivi che si ripetono nel testo quali, fra gli altri, "atroce"<sup>12</sup>, "estremo"<sup>13</sup> o "terribile"<sup>14</sup>, come nei seguenti passi:

"E di lì a poco perfino il ballo atroce delle auto, coi suoi strombettii dementi, è dileguato in un fioco murmure d'addio" (p. 18)

"fu assalita da una commozione distorta, come la vellicassero delle dita atroci" (p. 231)

"Ma esse non si curavano neppure di guardarmi; e la loro lucentezza non era che un'ustione febbrile, fra ceneri di noia estrema, d'atroce indifferenza e d'astio" (p. 84)

"Da uno come lui, uno come me non poteva pretendere moti d'affetto, fuori della violenza estrema" (p. 76) "io mi ero sempre visto come un oggetto di pietà: una sorta di animaluccio vulnerabile e senza colpa, gettato inerme, dal Caso incomprensibile, alle offese estreme" (p. 95)

"E come succede a certi monaci oranti nei mercati, meravigliosamente il baccano estraneo, sbarrando ai miei sensi le voci prossime e facendomi, anzi, da scudo, mi ha ristretto nella clausura appartata della mia fiaba estrema<sup>15</sup>" (p. 128)

---

<sup>12</sup> Oltre alle occorrenze citate troviamo: "colpi e urla atroci" p. 56, "indifferenza atroce" p. 163, "mondo atroce" p. 176, "impudicizia atroce" p. 245, "concerto atroce" p. 284, "perfidia atroce" p. 316, "pudore atroce" p. 324.

<sup>13</sup> Si legga la recensione del romanzo in *Letteratura Italiana. Dizionario delle opere A-L*, a c. di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1990-2000, p. 54: "Manuele avverte che «la presente analisi e i suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria, del resto, è l'intera mia storia [...]»; dà così una chiave di lettura per interpretare la materia narrativa magmatica e complessa di questo romanzo «estremo»".

<sup>14</sup> Oltre agli esempi citati, troviamo: "ansia terribile" p. 148, "terribile carestia" p. 89, "prova terribile" p. 135, "terribile giorno" p. 277, "terribile odio" p. 265, "larva terribile" p. 291, "terribile lunapark" p. 293.

<sup>15</sup> Si rimanda al verso "Tu sei la fiaba estrema./O fiore di giacinto" della lirica "Alibi", in E. Morante, *Alibi*, op. cit., p. 75.

“A loro si accompagnava, ultimo arrivato, il mio cane Balletto, a me dato da poco e subito ritolto, estremo amico mio” (p. 141)<sup>16</sup>

“Però malgrado la nostra consuetudine fissa e la nostra terribile intimità, io non avrei saputo descrivermi l’aspetto preciso di lui” (p. 74)

“La tua terribile ambiguità -tua buiezza e imbroglio, tuo scandalo tuo splendore -mi accompagnerà, giocando, al traguardo del vuoto” (p. 290)

“Forse, essa colse, di lato, l’espressione del mio viso, perché subitaneamente un terribile rossore le trapassò lo strato polveroso della cipria” (p. 316)

Ma anche gli aggettivi morantiani strumentali alla trasfigurazione come “immenso”<sup>17</sup>, “legendario”<sup>18</sup> e “straordinario”<sup>19</sup>:

“Queste laudi immense, in verità, non facevano che confermare il mio concetto” (p. 228)

“E proclamava, con voce immensa” (p. 132)

“Lungo la rambla di massi, altissimo contro le nubi è apparso un immenso toro nero” (p. 131)

“Lei, abbigliata in un immenso vestito rosso fuoco, in testa un cappello di piume bianche” (p. 42)

“L’obbligo misterioso, che a casa nostra imponeva il riserbo sulle mie ascendenze materne, si offriva a me bambino come una base di possibili voli verso nidi legendari” (pp. 25-26)

“Queste laudi immense, in verità, non facevano che confermare il mio concetto -dentro di me già radicato -circa alla leggendaria statura di mio padre” (p. 228)

“E di sopra a questo lazzaretto del mondo, fermentante di strage e di sudori, una sanguinosa corrente primordiale mi rapiva la leggendaria Quinta” (p. 284)

“Le «creazioni» delle Sorelle, già tanto ammirate, mi diventavano robacce da tetre gigantesse, davanti a queste minuzie di allegria straordinaria” (p. 190)

---

<sup>16</sup> Si veda a p. 30 l’uso avverbiale dell’aggettivo: “così che i nostri fuggevoli incontri (sempre limitati al pianerottolo) erano scarsi all’estremo”, molto usato in M&S. Oltre agli esempi citati troviamo: “solitudini estreme” p. 6, “punto estremo” p. 7, “sentimento estremo” p. 8, “favore estremo” p. 16, “crisi estreme” p. 51, “azione estrema” p. 75, “segnale estremo” p. 105, “esercizio estremo” p. 107, “serietà estrema” p. 156, “orizzonte estremo” p. 159, “segnali estremi” (p. 161), “disonore estremo” p. 164, “corpo estremo” p. 167, “piacere estremo” p. 189, “estrema fuga” p. 283, “tradimento estremo” p. 294; “estrema salvezza” p. 285, “pudore estremo”, p. 212 “segni estremi” p. 304.

<sup>17</sup> Oltre alle occorrenze citate: “immensa lastra di pietra” p. 53, “immenso maremoto” p. 70, “immenso turbamento mio” p. 73, “immenso telone” p. 105, “immenso campo di croci stellari” p. 306, “immenso parco d’alberi aguzzi” p. 320.

<sup>18</sup> Oltre ai passi citati: “flora leggendaria” (p. 78); “spropositi legendari” (p. 101). Cfr. capitolo V, “leggendamadre”.

<sup>19</sup> Oltre alle occorrenze citate, troviamo: “disobbedienza straordinaria” p. 15, , “cura straordinaria” p. 33, “nostalgia straordinaria” p. 49, “spettacoli straordinari” p. 110, “esseri straordinari” p. 131, “splendore straordinario” p. 182, “apparizioni straordinarie” p. 183, “allegria straordinaria” p. 218, “effetto, invero, straordinario” p. 293.

“La sua faccia è rotonda e piena, dai tratti minuti ma di rifinitura perfetta e di leggiadria straordinaria” (p. 202)

Sempre all’amplificazione semplice appartengono “impossibile”<sup>20</sup>, “indicibile”, “irrimediabile”, attributi che costellano il romanzo:

“Come li vidi allontanarsi di là dalle dune, in un atto quasi involontario io mi levai su dietro a loro, portato da un’invidia e nostalgia impossibile<sup>21</sup>” (p. 67)

“I fasti verbali del suo candore vizioso facevano trasalire dentro di me, schiacciate e palpitanti, non si sa quali seduzioni d’empietà impossibili” (p. 79)

“Mai come in simili occasioni il mio cuore si protendeva (quale un cagnetto nottambulo alla luna) verso l’impossibile meraviglia d’esser nati femmina come Aracoeli” (p. 181)

“Ai ragazzi, il primo risveglio in una città sconosciuta si annuncia come una festa, incalzandoli nelle strade verso esplorazioni indicibili” (p. 123)

“Ricordo che uno di quei giorni, con un atto indicibile di ardimento [...] m’infilai di soppiatto dentro una botteguccia di barbiere” (p. 72)

“Così pure, del suo corpo di allora, mi si rifanno vive per prime, con un affetto irrimediabile, certe sproporzioni, o bruttezze, o goffaggini” (p. 13)

“C’è un patto di comunione carnale irrimediabile fra l’uccisore e il suo giustiziato” (p. 76)

“la Nonna rinunciava a qualsiasi commento, scambiandosi col Nonno uno sguardo costernato di fronte alla mia corruzione irrimediabile” (p. 292)

Più in generale ad esemplificazione del ricco tessuto aggettivale iperbolico riportiamo i seguenti brani<sup>22</sup>:

“E il comune movimento degli scali, con gli scontri precari fra chi arriva e chi parte, mi offende, restituendomi alla nozione inesorabile della universale indifferenza al mio destino” (p. 22)

“Uno dei nostri comuni ragazzetti di oggi, ai quali il domani terrestre si annuncia come uno stupro innominabile” (p. 50)

---

<sup>20</sup> Troviamo inoltre: “misericordia impossibile” p. 16, “invidia impossibile” p. 45, “fatica impossibile” p. 78, “precipizio impossibile” p. 161, “prova impossibile” p. 184, “tentazione impossibile” p. 210, identificazioni impossibili” p. 234, “forze impossibili” p. 235, “scandalo impossibile” p. 303.

<sup>21</sup> Ma anche a p. 272: “E aveva, stavolta, una voce diversa, quale di nostalgia impossibile da una terra estranea”.

<sup>22</sup> Ma anche: “gole vertiginose” p. 20, “botola abissale” p. 25, “grossezza abnorme” p. 31 e p. 253, “eccezionale eloquenza” p. 44, p. 59, “innocenza ultima” p. 64, “identità irrefutabile” p. 98, “veglia notturna incalcolabile” p. 100, “risate sconce” p. 100, “presagio innominabile” p. 100, p. 115, “furore ossessivo” p. 157, “ferite inconcepibili” p. 218, “cupola vertiginosa” p. 294.

“Il suo misero odore degradante generava, dal ribrezzo stesso, una tenerezza struggente e un pudore sovrumano” (p. 64)

“Le trasformazioni corporee della virilità mi sgomentarono al modo di un'usurpazione oltraggiosa” (p. 72)

“mi tolgo gli occhiali, così che i muri e i selciati mi diventano gli scavi confusi di una qualche contrada già da me percorsa in crepuscoli immemorabili” (p. 125)

“E lo spazio di questi sessanta minuti mi s'è aperto davanti come una landa interminabile di noia”<sup>23</sup> (p. 127)

“E infine mi ritrovo in capo alla scala, sulla bocca del suo pozzo vertiginoso” (p. 167)

“Per quanto mi pavoneggiassi nel mio vestito da marinaio, io del mare -col suo soffio gigantesco e il suo succhio terribile -in verità avevo paura” (p. 229)

“Né gli ardui silenzi di lei, certo, rispondevano a una comune accortezza di moglie adultera, ma piuttosto a un rispetto ultimo e meraviglioso: per proteggere l'amato da certi orrori inconcepibili” (p. 250)

“Hanno l'abituale sorriso stolido di simili esibizioni: col quale sembrano, in fondo, mascherare un'accusa d'oltraggio insanabile” (p. 310)

Accanto alla figura retorica dell'iperbole sottesa all'aggettivazione semplice morantiana troviamo l'ossimoro<sup>24</sup>:

“Lui, con la pelle di una bianchezza sordida sotto la barba non fatta” (p. 17)

“E questi ultimi anni, io li ho spezzati e disfatti, disertando la fabbrica del tempo ogni volta che i suoi ritmi prescritti mi sbigottivano, nella loro eternità numerata” (p. 51)

“Ora, quelle mie civetterie sanguinose [...] non avevano avuto altro effetto che di lasciarmi sul braccio il loro marchio visibile “ (p. 72)

“I fasti verbali del suo candore vizioso facevano trasalire dentro di me [...] non si sa quali seduzioni d'empietà impossibili” (p. 79)

“Era meglio se tu mi abortivi [...] piuttosto che nutrirmi e crescermi col tuo amore infido, come una bestiola allevata per il macello” (p. 100)

“Io fui pronto a servirla, ammirato della sua bruttezza meravigliosa<sup>25</sup>” (p. 253)

“mentre la sua bocca smaniava in un richiamo untuoso e plorante, di una intimità repulsiva ai miei sensi” (p. 301)

---

<sup>23</sup> E già ad esempio ne LIdA, ma con altri esiti, è presente la corrispondenza della dimensione spaziale con la dimensione temporale.

<sup>24</sup> Troviamo inoltre: “candore acceso dei sentimenti” p. 44, “pallore furente” p. 49, “solenni pisciate” p. 54, “supplizio irrisorio” p. 141, “giubilo muto”, p. 208, “piccolo diluvio” p. 287.

<sup>25</sup> Cfr. modello binario, aggettivazione ossimorica, “bruttezza orrida e meravigliosa”, nel presente capitolo.

“forse mia sorella che nella sua scatola di bambola scendeva dal funebre stellato galleggiando sul buio?” (p. 211)

Ma anche la sinestesia<sup>26</sup>:

“ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva” (p. 10)

“Anche l'Eccellenza (signore massiccio e atletico, dallo sguardo opaco<sup>27</sup>)” (p. 31)

“e la bocca scarlatta, ridotta in forma imprecisa di cuore, lasciava scoperte, agli angoli, le labbra cartacee<sup>28</sup>” (p. 84)

“Così oggi, nel mio stato di esaltazione quasi elettrica<sup>29</sup>, ho interpretato quel fumetto del disegno come un messaggio segreto della mia Andalusia” (p. 126)

“finché, in uno strido arido, il suo corpo s'irrigidisce” (p. 238)

“La voce, strappata<sup>30</sup>, mista di risa cortissime, somiglia a un rantolo futile di animale” (p. 307)

“e io mi domandavo se anche lo sporco odore che stagnava nell'appartamento [...] non provenisse da lui” (p. 323)

La tipica tendenza morantiana alla personificazione si modula attraverso l'aggettivazione semplice, come mostrano i seguenti brani:

“ho avvertito il suo fiato ancora di bambina, come un velo di tepore ingenuo sulle mie palpebre invecchiate” (p. 10)

“essa portava la sua verginità senza amarezze e serenamente, quasi felice nella sua solitudine casta” (p. 33)

“e avrei voluto dichiararle il mio sentimento, mentre da me non sortiva altra risposta che, di nuovo, quelle mie sperse risatine di pudore ansioso<sup>31</sup>” (p. 68)

“Io me ne andai dalla sua bottega, in un silenzio scontroso” (p. 73)

---

<sup>26</sup> Si rimanda a P.V. Mengaldo e le sue dittologie aggettivali divaricate, scrive il linguista: “riconosciamo la Morante di sempre [...] nelle geniali dittologie aggettivali «divaricate» (astratto con concreto o morale con fisico, campi semantici lontani se non opposti ecc.)”, SpAL, p. 32. Cfr. B. Pischetta, “*Aracoeli*” o *l'apocalisse del cristianesimo*, op. cit., p. 398.

<sup>27</sup> Ed inoltre: “e lei, girando nel vuoto quel suo sguardo nuovo, opaco e imbambolato, mi aveva risposto” (p. 197).

<sup>28</sup> Proprio questa iunctura viene segnalata da P. V. Mengaldo, SpAL, p. 35, come esempio, accanto a “facce metalizzate da pupazzo meccanico” [A., p. 164] del processo di oggettualizzazione del corpo, presente nel romanzo. Cfr. capitolo VIII.

<sup>29</sup> Troviamo inoltre: “mi dava la sensazione elettrica di un'avventura clandestina” (p. 320). Rimandiamo al capitolo VIII.

<sup>30</sup> Già in M&S a p. 863.

<sup>31</sup> Iunctura presente già in M&S, p. 39.

“E in lui si avverti, stavolta, una sorta di biasimo imbronciato” (p. 90)

“E io non so che cosa dirle, benché il sollievo dell'incontro mi accenda di un'ansia loquace” (p. 248)

“Ma il mio cuore pavido, naturalmente, me lo vietava” (p. 279)

“E quando l'oggettuccio smarrito riaffiorò alle sue pupille, queste mi salutarono con un tremolio simpatico” (p. 322)

“Alla mia pavida scampanellata, la porta oggi si aprì” (p. 49)

Ed è generata inoltre dal presentarsi costante di alcuni participi presenti in funzione aggettivale come “festante”<sup>32</sup>, “scherzante” ed altri:

“E nella sua faccia china sui lavori tremolava un amore festante” (p. 189)

“Essa le mischia con certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti” (p. 13)

“E Aracoeli, nella sua impazienza, talora pretendeva addirittura d'insegnarglielo, tirandole i labbri con dita scherzanti d'estrema delicatezza” (p. 203)

“Fino al traguardo glorioso dell'applauso e delle risa e dei baci e degli occhi di stella e delle mammelle trepidanti” (p. 40)

“Un immenso maremoto scuoteva i fondi del mare singhiozzante e l'arenile e la scogliera” (p. 70)

“io venivo svegliato dalla voce ridente di Aracoeli che mi solleticava sotto il mento” (p. 118)

“E mia madre lo consolava con un sorriso parlante rivolto a lui solo” (p. 227)

“Mi aveva preso, difatti, una debolezza ansante, per cui mi venne meno ogni volontà di interpellare qualcuno” (p. 325)

L'aggettivazione binaria (per lo più secondo il modello s+a+a), come prima il modello semplice, giunge ad amplificazione iperbolica come nei seguenti brani dove gli aggettivi possono essere uniti dalla congiunzione coordinata o avversativa o essere in asindeto:

---

<sup>32</sup> Già in M&S a p. 563 “umore festante”, a p. 609 “voci delicate o festanti”.

“come a festeggiare un ritorno di stupori celesti, che tuttavia mi provocavano un rigurgito atroce e purulento” (p. 79)

“Dovunque io vada, invero, mi ritrovo sempre in una Milano feriale e irreparabile” (p. 127)

“e le sue nudità scoperte provocano a vederle la stessa vergogna misera e irrimediabile che ci fa torcere lo sguardo dai corpi degli animali scuoiati” (p. 130)

“finché le voci si ridussero a rantoli d'agonia, dai quali, ultimo, eruppe un urlo straziato e atroce, da mattatoio” (p. 161)

“Fu un avvertimento inaudito e sensazionale, che mi vibrò nei nervi quasi me lo trasmettesse un'antenna di là da un'artide diaccia” (p. 174)

“Il suo peso può imitare quello schiacciante e vertiginoso di una macchina, o quello incantato e imponderabile di una mano che dipinge lo spazio dell'Assunzione” (p. 186)

“mentre già io fuggivo alla traversata del corridoio, verso un pozzo di luce meridiana, terribile e accecante” (p. 209)

“Così, l' ho vista marciare fuori dalla latteria, figura immensa e funebre, la testa curva sulla sua forte schiena gibbosa” (p. 254)

“Dopo il nostro agghiacciante distacco delle ultime ore, questo invito inaspettato da parte sua mi riconsegnava a una schiavitù totale; anzi infinita” (p. 267)

“e almeno trecento trombe inneggianti all'unisono, quali un solo, immenso organo di cattedrale!” (p. 44)

“a cominciare dal «ballo angelico» nel suo ossessivo, terribile ritmo, fino al culmine urlato” (p. 85)<sup>33</sup>

Troviamo poi nel romanzo coppie di aggettivi in ossimoro, frutto di quella “duplicità senza soluzione”<sup>34</sup> alla base dell'agire umano e del reale<sup>35</sup> ed alla sensibilità “schizofrenica” del narratore:

“Sono loro, per la massima parte, la milizia di questa *rivoluzione*, che mi vede fuggire atterrito e insieme furiosamente avvinto, come un ilota scacciato dalla sua patria<sup>36</sup>” (p. 15)

“Fu, anche, quella di lei, come quella di lui, una passione ardita e improvvisa, ma coniugale e definitiva” (p. 44)

---

<sup>33</sup> Ma anche: “commiato liberatorio e irreparabile” p. 14; “mese eroico e spaventoso” p. 49; “vie distorte e innominabili” p. 78; “avvertimento inaudito e sensazionale” p. 174; “singhiozzi rumorosi e terribili” p. 262; “trista irreparabile miseria” p. 283.

<sup>34</sup> Cfr. *Introduzione. La lingua*, nota 261.

<sup>35</sup> Cfr. i versi tratti dalla Genesi Polinesiana a p. 200, cfr. capitolo VI.

<sup>36</sup> Cfr. capitolo VIII.

“io ne subivo una fascinazione sacrale, eppure laida” (p. 79)

“E un'altra fortuna, come constatai, fu di aver salvato, nella caduta, gli occhiali, coi quali rividi il cielo bituminoso ma stranamente chiaro, come da un incendio” (p. 164)

“Finché, di grado in grado, si arriva alla porta del nero, e di qui, spogliati, alla porta infima ossia suprema: la porta del vuoto” (p. 166)<sup>37</sup>

“Essa mi appare, s'intende, secondo l'immagine che le avevo dato io nella mia visione: ossia gigantesca, magica, di bruttezza orrida e meravigliosa” (p. 255; anche val. iperbolico)

Gli aggettivi in coppia uniti ad un sostantivo possono essere in sinestesia:

“e anche l' istinto subitaneo di rivolta, che allora mi strappava di là, mi si mescolava di una deserta, irrimediabile malinconia” (p. 65)

“Senza mia sorpresa, mi è corso per i sensi un tepore solare, morbido” (p. 97)

“La notte era una macchina di supplizi, contro la mia piccolezza sola e nuda” (p. 211)

“Una contesa, tuttavia, pareva ingaggiata fra questa Aracoeli e l'altra: e la casa ne risentiva il disordine monco e basso” (p. 235)

“mi pervengono, da dietro l'uscio chiuso della sua camera, certi suoni strani e desertici della sua voce sfigurata” (p. 237)

“Si udì, al tempo stesso, dall'interno, quella voce di bambina ripetere Daniele Daniele fra altre note confuse, in uno sperpero ingordo e delirante” (p. 260)

“Aveva viaggiato la notte, e la sua faccia era stanca e spiegazzata<sup>38</sup>” (p. 296)

“mentre la sua bocca smaniava in un richiamo untuoso e plorante, di una intimità repulsiva ai miei sensi”(p. 301)

“In quel momento, dal fondo della spiaggia s'avanzò un vivace, crudo strepito di voci” (p. 66)

“E me ne viene una vile, stravagante nostalgia” (p. 105)

“come s'incolpasse di aver sottoposto, per necessità, il proprio amore a una odiosa, frigida violenza” (p. 195)<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Ma anche; “altare praticabile e precluso” p. 276, “giardino fosco e abbagliante” p. 277.

<sup>38</sup> Sempre in questo capitolo la voce “labbra cartacee”.

<sup>39</sup> Oltre agli esempi citati, troviamo: “sapore dolcigno e tiepido” p. 12, “fischio sottile e raschiante” p. 98, “pallore opaco, nerastro” p. 124, “voce umida e calda” p. 180, “sorriso reticente e storpio” p. 231, “pelosità calda e luminosa” p. 243, “vetro opaco e sordo” p. 247, “apprensioni fantastiche e nere” p. 248, “pace rigida e distante” p. 287.

Ed anche alla base del modello binario, come prima dell'aggettivazione semplice, è la personificazione, come nei seguenti passi<sup>40</sup>:

“Non appena parlava del fratello -anche solo a nominarlo -la sua voce vibrava di note festanti e sacrali, fra di girotondo e di alleluia” (p. 5)

“Il mio basso rendimento certo non poteva sfuggire, nemmeno agli sguardi affaccendati e sbrigativi del mio laconico Boss” (p. 8)

“ne mai si liberava, in sua presenza, di un'armatura di superbia fosca e irsuta” (p. 180)

“Una speranza incredibile e giuliva, svolando come una rondine un po' matta<sup>41</sup>, fece due o tre giri intorno alla mia testa” (p. 224)

“L'amore le giocava nelle iridi, allegro e ingenuo di nuovo, come un messaggero infantile della prima Aracoeli” (p. 241)

“Al mio moto istintivo di scansarmi, rispose, dall'alto, una risatina bonaria e saltellante” (p. 282)

L'aggettivazione si articola inoltre in catene a ritmo ternario, come nei seguenti brani, dove troviamo tonalità iperbolica:

“Il sorvegliante, figura gigantesca, ratta ed elastica” (p. 88)

“quando laggiù in quel punto risuona un urlo femminile atroce, laido e tragico<sup>42</sup>” (p. 100)

“E in quel punto il tempo si è fermato, rendendomi a un senso indicibile, unico e totale, al quale oggi potrei dare un nome: ETERNITA'” (p. 202)

“Era bello, e nei suoi occhi gravi e malinconici io leggevo una tale, precoce maturità e sapienza, che mi risolvetti a confidargli quelle mie due remote, sole e fatali imprese” (p. 95)

Il modello ternario genera ossimoro con le tipiche congiunzioni avversative (ma, eppure):

“Era un segno universale grandissimo, ma delicato” (p. 116)

“Per quanto non l'avessi mai veduta, di colpo la ravvisai, quasi la sua forma rispondesse a un mio presagio, recente e inavvertito, ma sicuro” (p. 256)

---

<sup>40</sup> Troviamo inoltre: “accenni diffidenti e avari” p. 3, “nemesi torve e maliziosa” p. 15, “folla torva e rumorosa” p. 27, “urgenza esilarata e chiassosa” p. 66, “brillantezza avveduta e sobria” p. 96, “sguardo adorante e assonnato” p. 97, “delizia adorante e assonnata” p. 110, “discrezione esitante e confusa” p. 134, “maniere miti e scherzose” p. 143, “coscienza [...] denutrita e rachitica” p. 146, “esigenza dura e ansiosa” p. 194, “stupore fiducioso e ingenuo” p. 218, “gratitudine timida e senza febbre” p. 241.

<sup>41</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>42</sup> Anche valore sinestetico.

“Indi si protese a domandargli con una voce sfatta, leziosa eppure aggressiva” (p. 258)

“«Hai le mani sporche! Hai le mani sporche! » lei si accanì a ripetere, con una voce strana, piccola ma urlata, in un tumulto vorticoso dei nervi” (p. 266)

“Difatti, alle notizie della bambinetta, io senza parola avevo mosso in giro gli occhi sgranati, in una interrogazione attonita e dubbiosa, ma quasi credula” (p. 280)

“mentre le sue labbra tremolavano in un sorriso povero e sgraziato, ma suasivo, di coscienziosa umiltà” (p. 318)

O è costituito da aggettivi provenienti da campi semantici differenti:

“traendone con la sua manina il mio sesso ancora molle, per accostarlo alla sua piccola vulva aperta fra le due alucce piumose, umidette e calde<sup>43</sup>, che palpitavano impazienti incontro a me” (p. 68)

“Anzi una volta in quell'estate io ne avevo chiesto a mia madre; e lei, girando nel vuoto quel suo sguardo nuovo, opaco e imbambolato” (p. 197)

“Allora io penetravo in una sorta di sfera liquida, rossastra e calda” (p. 164)

“Fra l'altro sono senza occhiali (li ho lasciati coi vestiti nella nostra cesta, dietro la siepe) e vedo lo spazio marino spalancarsi in una dismisura vorace, confusa e rutilante” (p. 243)

“E proferì con un'altra voce, indurita, piatta e sconciata come da un'operazione feroce di restauro” (p. 268)

O produce personificazione:

“Non è la vegetazione ardente, florida e allegra, che cresce sui volti coloriti dei giovani bagnanti o marinai” (p. 73)

“E l'attendente riprese a girare il macinino, donde per me sortiva una canzonetta immaginaria, saltellante e fatata” (p. 224)

“E Aracoeli le rispondeva appena a monosillabi, con una apprensione quasi afona ma intenta e aspettante<sup>44</sup>” (p. 254)

“Essi avevano portato questa croce con riserbo costante altero e muto, tenendosi in disparte e senza dare spettacolo” (p. 287)

“Allora, la mia nostalgia compressa, inconsolata e sola «in terra straniera» mi uscì in un lagno misero: «Ma-ma! ma-ma! »” (p. 293)

“E forse, il nostro corpo intero, straziato dalle nostre proprie forbici, all'ultimo ci si farà incontro dalla croce spaziale, carnivoro balzano e sconosciuto” (p. 291)

---

<sup>43</sup> Cfr. capitolo V.

<sup>44</sup> Cfr. nel presente capitolo “nido aspettante” p. 183; in M&S a p. 556 “volto acceso, misterioso e aspettante”.

Più in generale il modulo ternario è modulo di accumulazione verbale che permette straordinarie iuncturae callidae quali:

“È assai verisimile che, nelle sue licenze, mio padre -in incognito -salisse a Totetaco: suo approdo incantato, scandaloso e difficile” (p. 120)

“La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e di malinconia” (p. 177)

“Le giornate di Aracoeli -si era, circa, nel marzo 1938- presero un ritmo naturale, libero e illegale” (pp. 186-187)

“«Màndala via, quella», prese a ripetergli in un tono supplichevole, spaurito e maniacale” (p. 206)

“ma il commento di Aracoeli fu solo un piccolo «sì» irrilevante, vacuo e sperso” (p. 254)

“E l'ultimo sentimento che provai nel vederlo sparire, fu una stravagante pietà di lui -repulsiva, sciagurata e tragica” (p. 283)

“E qui dalla stanzetta una voce irriconoscibile, stonata e monca, finalmente rispose” (p. 261)

Troviamo poi aggettivi disposti a occhiale, in iperbole, come nei seguenti esempi<sup>45</sup>:

“Si assicurava che il Caudillo, ridotto a un'infima esistenza vegetativa, ormai giaceva in uno stato preagonico” (p. 19)

“Io solo salpo verso El Almendral: estrema punta stellare della Genesi” (p. 20)

“Questo tale son io, dunque, sbarcato alla prima tappa del mio leggendario ESTERO<sup>46</sup> materno” (p. 22)

“il suo rossore non tradiva vergogna o imbarazzo; ma piuttosto uno straordinario candore interno che, scoprendosi agli altri, quasi li consolava” (p. 39)

“La mia memoria si rifiutava di riconoscere quel terribile ritmo oscillante” (p. 69)

“Dove certo la sua fastosità congenita gli allestiva scenari di un supremo lusso postribolare” (p. 77)

“E lui la mirava con un piccolo riso indicibile, quasi incredulo” (p. 134)

“Fra l'uno e l'altro marciapiede, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze” (p. 175)

“Supposi che la Donna-cammello vi abitasse, e la stimai senz'altro una dimora di eleganza fastosa e di stupendi misteri femminili” (p. 256)

---

<sup>45</sup> Oltre ai passi citati anche: “l'estrema sensazione inebriante” p. 74, “unica violenza proteiforme” p. 175, “infinita memoria carnale” p. 177, “ultima ubbidienza interdotta” p. 236.

<sup>46</sup> Cfr. capitolo IX.

In ossimoro:

“E io sto là [...] sforzandomi per ogni nervo d'imprimere nel centro del mio essere [...] la sua sordida stanzettina adorata” (p. 48)

“musiche meccaniche e televisioni vociferanti mi prorompono contro in uno scoppio al mio primo affacciarmi sulle entrate: come un'unica, piccola orda ostile che mi nega ogni ingresso” (p. 55)

“Poi, movendo pavido fin oltre la soglia, d'un tratto emise un piccolo urlo bestiale, da scimmia o da gatto selvaggio” (p. 260)

“mentre oggi mi chiedo se quella nuova, piccola belva sanguinaria, perfetta gemella dell'altra, non fosse per caso una sua messaggera postuma” (p. 328)

Personificazioni:

“e mi festeggia, nella sua balzante gonnella fiorata sventolando la sua manina” (p. 97)

“Da un lato all'altro, vi si rincorrono le sue [di Aracoeli] piccole voci implumi<sup>47</sup>” (p. 124)

“Una volta, le multiple luci vociferanti del lunapark s'erano spente” (p. 291)

“La mia stessa, pallida bruttezza occhialuta, credo, mi preservò da certi facili rischi” (p. 309)

L'aggettivazione ad occhiale, come prima il modello semplice, vede il ripresentarsi costante in prima posizione di alcuni aggettivi, quali “misero” e “piccolo”<sup>48</sup>; per il primo rimandiamo al capitolo VIII, il secondo è utilizzato con la medesima funzione affettiva dell'alterazione diminutiva<sup>49</sup>:

“se ripenso, che, nella mia fanciullezza, questo misero vecchio panzone fu il mio Nemico<sup>50</sup>” (p. 15)

“ARACOELI È MORTA! E fisso la mia vista mentale sullo stato presente di mia madre: non più cadavere, forse nemmeno più ossa; nient' altro che un misero avanzo incenerito” (p. 25)

“Il suo misero odore degradante generava, dal ribrezzo stesso, una tenerezza struggente e un pudore sovrumano” (p. 64)

---

<sup>47</sup>Cfr. capitolo VIII.

<sup>48</sup> Oltre alle occorrenze citate: “piccoli anni immaturi” p. 19, “piccola società romana” p. 26, “povera grazia disarmata” p. 34, “piccolo basso continuo” p. 56, “piccolo globo lanuginoso” p. 89, “piccolo feudo comune” p. 178, “piccole risa estatiche” p. 227

<sup>49</sup> Cfr. capitolo V.

<sup>50</sup> Ibidem.

“E sentii da dietro l'uscio lei che in camera si lagnava: ah ah ah, con quella misera voce bestiale<sup>51</sup> che io riconoscevo” (p. 268)

“In realtà, sul mio misero sentierino spento, ancora vagolava la speranza, come un vèrme luminoso” (p. 290)

“Questa, e altre simili canzoncine del medesimo repertorio, compagne della mia piccola età felice” (p. 3)

“Al di là della sua piccola cenere dispersa, essa non ha lasciato ne corte, ne eredità, ne famiglia” (p. 25)

“e somigliava, nella sua piccola figura striminzita e occhialuta, a uno spennacchiato passerotto d'inverno<sup>52</sup>” (p. 31)

“E io mi son detto che forse altri, al mio posto, adesso batterebbe queste viuzze, in cerca, almeno, per compagnia, di qualche povera marchetta digiuna” (p. 63)

“Era la prima volta che baciavo una ragazza, e intanto seguitavo a ridere di quel mio piccolo riso sperduto” (p. 68)

“poiché gli rispondeva con certe sue piccole voci di delizia, ploranti e ingorde, come un infante” (p. 69)

“Invece, nello stagno acquoso dei miei occhi, io non ho scorto altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo” (p. 107)

“erano i tuoi occhi, Aracoeli, che m'incoronavano re di bellezza nelle loro piccole pozze incantate” (p. 107)

“«Mettila via! » mi disse lei, scansandola, con un piccolo strido smanioso” (p. 198)

“fra le note irriconoscibili di lei, torna sempre a riecheggiare, da ogni punto delle stanze, quella piccola risposta inesauribile” (p. 239)

---

<sup>51</sup> Cfr. capitolo VIII, in particolare il paragrafo sullo zoomorfismo.

<sup>52</sup> Cfr. capitolo V e VIII.

Abbiamo poi vere e proprie catene aggettivali<sup>53</sup>:

“Il bambino Manuele -superdotato e subnormale -precoce e ritardato -brutto e narciso [...] era sbattuto fra il terrore e il desiderio” (p. 292)

“La loro severità era formalistica laida metodica austera implacabile maschia e agghiacciante” (p. 306)

Come già illustrato dall'esemplificazione aggettivale, la figura retorica dell'ossimoro ossia l'espressione linguistica della coesistenza dei contrari è accanto alla tensione iperbolica, centrale nella prosa di A. Ma l'ossimoro non informa solo l'aggettivazione come illustrano i seguenti passi dove compaiono le espressioni “mescolato di”, “misto di”, “mischiato di”:

“Il suo misero odore degradante generava, dal ribrezzo stesso, una tenerezza struggente e un pudore sovrumano” (p. 64)

“In un tumulto di terrore e di esultanza, mi trovai a correre come dentro una nebulosa, per mano a lei che si sfrenava con le sue gambucce” (pp. 67-68)

“«Sì! Sì! Vieni!» e il giovane prorompe in una bestemmia comune, con una esclamazione che sapeva di sommossa, eppure di ringraziamento” (p. 70)

“Perfino in assenza di mio padre, io non potevo passarne la soglia se non con un riguardo speciale, misto d'insicurezza e di ardimento, alla maniera di uno che avanza verso un trono” (p. 136)

---

<sup>53</sup> Ma anche catene nominali (che vedono il susseguirsi di tre o quattro sostantivi): “Per quanto stravolto da un'aria di fantasmi, di fuga e di delitto, il palazzo, in sogno, mi si mostra intatto e immutato” (p. 27); “Ma da Mariuccio ho imparato a praticare il sonno come sperpero, sciopero e sabotaggio” (p. 51) “Rannicchiati nel buio sotto le lenzuola, in fine si è latitanti, in una anarchia senza forme, né anamnesi, né identità” (p. 109); “Questa attesa, che fino da ieri sera, e poi nel corso della notte, mi si era decomposta in una bassa materia di noia, fatica e impostura” (p. 123); “a El Almendral (seppure esiste) al posto della cuccia materna mi aspetti presentemente un sobborgo industriale di frastuono catene e fumo” (p. 127); “e sempre io vi svolgevo la parte di un escluso, o ributtato, o scacciato, o intoccabile” (p. 209); “Per me, in quella stagione, Aracoeli era negazione – ripudio – vendetta – oblio” (p. 327). Ma anche vere e proprie catene nominali a cinque o sei costituenti come in: “E gli anni delle bombe e delle sommosse, e sequestri e terremoti e genocidi, scandali, mafie, processi” (p. 51); “La prima sensazione che mi colpì allo stomaco fu l'odore del luogo: un miscuglio di fiati notturni, petrolio bruciato, biancheria sudicia, urina, lievito e cipria” (p. 82); “Buffone, per il tuo gioco spettrale, dei bullettini notturni stradaiole: soggetto ai loro dileggi, ribrezzi, ricatti, percosse e linciaggi (p. 107); “Da Napoleone, a Lenin e a Stalin, all'ultima battona, al bambino mongoloide, a Greta Garbo e a Picasso e al cane randagio, questa in realtà è l'unica perpetua domanda di ogni vivente agli altri viventi: «vi paio bello? io che a lei parevo il più bello?» E ciascuno, allora, si dà a esibire le proprie bellezze: donde si spiegano le nostre vanità disperate. Le smanie pubblicitarie delle divette, e le grinte dei generalissimi, e i poteri, e le finanze, e i kamikaze, e gli scalatori, e i funamboli; e ogni traguardo raggiunto, ogni primato [...] Orfani e mai svezzati, tutti i viventi si propongono, come gente di marciapiede, a un segno altrui d'amore. Una corona o un titolo, o un applauso, o una maledizione, o un'elemosina, o una marchetta. Tu mi paghi, e dunque accetti il mio corpo. Tu mi ammazzi, e dunque ti danni per me. Sempre per la stessa domanda, o millanteria, o pretesa, ci si consegna alla strage e alla croce e al sadismo e all'alcolagnia e al saccheggio e alle macerie (p. 108); “Pastora. Idalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina” (p. 124; gradinata di frasi monoverbali asindetice e ossimoriche); “Anche quell'estraneo balbettio, col suo sapore di rabbia e di rantolo -e d'infanzia imbrattata e di sevizie -e di miseria e di litanie” (p. 238); “mi permane fissa, di quell'avventura, la sensazione continua che il mondo intero fosse ridotto a un'apocalisse di macerie, crolli, motori sibilanti, frastuoni, fumo e polvere cieca” (p. 311); “Perché piange Cristo a Getsemani? E Achille, dopo il furto della schiava? E la bambina, che vorrebbe un vestito nuovo? E l'amante tradito? E l'assassino? Ogni risposta possibile a tali domande sarebbe -anche se verace -sempre insufficiente e approssimativa” (p. 327).

“La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e di malinconia”(p. 177)

“mentre che lei, dopo il cieco intervallo ora consumato, presentemente quasi lo scaccia, con una brutalità mescolata di stupefazione e di terrore” (p. 249)

“E immediatamente lo stesso incantesimo della Donna-cammello -misto di seduzione e di vago orrore- la rivesti ai miei occhi trasognati” (p. 256)

Questa figura di pensiero è anche alla base di un particolare procedimento espressivo, tipico morantiano (fra di ... e ... di/fra ... e ...) per cui rimandiamo all'analisi ed alla esemplificazione di G. Rosa a cui aggiungiamo i seguenti passi<sup>54</sup>:

“E quell'ibrida creatura si torceva in una smania forsennata, fra il tripudio e l'agonia” (p. 166)

“Nella sua protesta, impigliata fra la timidezza e la passione, fiatava un'autentica, furente ferocia” (p. 174)

“E la odo, a un certo punto, brontolare per conto suo, con la voce che le ride, fra intristita e umoristica” (p. 177)

“«Ecco che ricomincia», mormorò, in accento ibrido, fra di sordo rigetto e di viltà cedevole (p. 286)

Più in generale rimandiamo ai seguenti “cortocircuiti” semantici:

“È il punto estremo del futuro. Una sorta di mezzogiorno accecante, o di mezzanotte cieca” (p. 7)

“sforzandomi per ogni nervo d'imprimere nel centro del mio essere [...] quel suo pallore senile su faccia di bambino” (p. 48)

“E nel mio bisogno di amore, io godevo del suo gesto assassino come di una confidenza totale, una tenerezza” (p. 76)

---

<sup>54</sup> Scrive G. Rosa in “*Aracoeli*”: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta*, op. cit., p. 318: “Spia sintomatica dei processi dissociativi patiti dall'io narrante è il trattamento cui è sottoposto uno dei tropi più cari allo stile morantiano. La figura dell'ossimoro qui viene nel contempo esaltata e distrutta nell'esplicita divaricazione dei due termini: la “duplicità senza soluzione” viene sì ribadita pagina dopo pagina, ma la scrittura, in sintonia con i lineamenti schizofrenici di Manuel, tende a convertire il principio di reversibilità in una sorta di moto pendolare “fra” campi semantici prossimi o lontani”. E riporta le seguenti occorrenze: “Altrimenti, la sua è la fisionomia intatta della natura: fra la fiducia e la difesa, la curiosità e la scontrosità” (p. 12), “le poche volte che mi capitò di penetrare nei loro templi -al seguito di mia madre e della zia Monda -ne oltrepassai le soglie abbacinato, fra palpiti d'estasi e d'indegnità” (p. 180), “E questa partenza, essa pure, fino a oggi, per me è rimasta confusa fra la Storia e la leggenda” (p. 44), “e di quelle poche ore mi torna solo qualche parvenza fuggitiva, dubbiosa fra la veglia e il semi-delirio” (p. 209), “Così dicendo, essa si è rannicchiata in un angolo dell'ascensore, con una espressione miserabile fra la ruffianeria e l'abbruttimento” (p. 247), “Pure nel suo semplice dire: «andiamo andiamo» essa aveva ostentato un tono bizzarro, fra di capriccio e di bestemmia, o addirittura di delitto” (p. 269) “Il bambino Manuele [...] era sbattuto fra il terrore e il desiderio” (p. 292), “Allora lei mi fece un piccolo sorriso sdentato, fra di familiarità e di pudore” (p. 299). Ma già nel *Diario 1938*, op. cit., a p. 26 [1° febbraio 1938] troviamo: “Le bambine mi volgono visi aggraziati, minuti, con graziosissimi occhietti rotondi, fra di uccello e di bambola, di un colore viola-blu, nei visi rosa”.

“Però quella sassaia nasconde -invisibile ad occhi estranei- il mio giardino d'amore” (p. 123)

“Di continuo, mi riappariva Aracoeli; anzi non proprio lei, ma l'oscuro suo corpo di carne, quale una caverna di stupendi misteri e di tenebre cruento” (p. 215)

“«Si. Ma che fatica raggiungerti -raccattare quell'ultimo infimo residuo d'energia viva nella mia poca polvere -e produrla in questa forma senza forma<sup>55</sup>- che poi dovrò pagarla - ogni forma è una merce che costa»” (p. 307)

---

<sup>55</sup> Cfr. P.V.Mengaldo, SpAL, p. 29.

## Capitolo VIII

### Similitudini e campi semantici

#### Introduzione

Scrivono Franco Fortini, recensendo l'ultimo libro della Morante: "la martellante figura di linguaggio di queste pagine è la similitudine o paragone", "[c]ome in certi edifici musulmani, ogni spanna di parete è decorata". Il critico interpreta la "ridondanza [...] minacciosa e irrespirabile" come frutto del continuo "interfolia[re]" "sogni, immaginazioni, fantasticherie, premonizioni, allucinazioni, *déjà vu* e simili" da una parte, e dall'altra, "come cerimoniale d'una vestizione", "dispone per addizioni successive a penetrare nell'Altra Parte, reame dei morti e dell'eterna ripetizione"<sup>1</sup>.

Le similitudini in A., come nella produzione precedente, attingono i figuranti prevalentemente dal mondo degli animali, dal campo semantico mistico-religioso e da quello mitico-fiabesco. Nell'ultimo romanzo ad essi si aggiungono "i campi semantici del brutto", "del febbrile", "dell'ulceroso, purulento ecc."; e su tutti domina "l'elemento disforico, fantasmatico, crudele"<sup>2</sup>. Così lo zoomorfismo per esempio, che vede un continuo accostamento fra l'uomo, le sue azioni, i suoi moti e le parti del suo corpo e il mondo animale con la sua gestualità, si caratterizza nel romanzo, rispetto alla produzione precedente, per un incupimento<sup>3</sup> (ad esempio a p. 85: "Non avevo ancora mai veduto, esposto ai miei occhi così da vicino, un sesso di femmina; e questo, che oggi mi si svelava, mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato"). Così in A. il secondo termine di paragone è spesso attinto dai campi semantici della medicina, della biologia, della psicologia, ed in particolare dalle aree lessicali legate alla malattia virale, alla peste, alla malattia mentale e a tutto ciò che veicola disfacimento e corruzione del corpo e della natura.

---

<sup>1</sup> F. Fortini, "Aracoeli", op. cit., pp. 241-242.

<sup>2</sup> P.V. Mengaldo, EM, p. 167; Idem, SpAL, pp. 33-34.

<sup>3</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 34: "gli accostamenti fra l'umano e l'animale, caratteristici della Morante e del suo sentimento di fratellanza di tutto ciò che è vivente, in *Aracoeli* cambiano molto spesso di segno, quasi che la scrittrice non senta più la vicinanza dei due mondi, ma la loro lontananza, e la degradazione anche di quello animale, sicché riaccostarli nella fantasia poetante significa suggerire plasticamente dolore e corruzione dell'uomo".

Accanto ai paragoni con il mondo animale, ed accanto ai figuranti tipici della narrativa morantiana, tutti però, come afferma Fortini “virati ad un ultravioletto di orrore”<sup>4</sup>, nel romanzo troviamo il campo semantico del cinema (e del teatro) che informa non solo il livello linguistico e retorico ma anche il piano narratologico e concettuale<sup>5</sup>; abbiamo poi l’accostamento dell’uomo alla macchina (“il corpo si oggettualizza” secondo P.V. Mengaldo<sup>6</sup>) ma altrettanto la corporeità “prende la rivincita sui”<sup>7</sup> “sinistri”<sup>8</sup> meccanismi della modernità.

Le similitudini, che si caratterizzano prevalentemente per la particella “come”, ma troviamo anche altri nessi quali “a somiglianza di”, “pari a”, “simile a”, ecc., sono in gran numero e di diversi tipi.

I continui paragoni che amplificano ed approfondiscono il dettato sono frutto ed espressione della visionarietà, dell’onorismo, della tensione fantastica e trasfigurante, dell’esasperata sensibilità percettiva che caratterizza il narratore<sup>9</sup>, “il termine di confronto della realtà diurna e [...] lo specchio che altera o svela l’ordigno ermeneutico”<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> F. Fortini, *Aracoeli*, op. cit., p. 240. Così anche G. Rosa, *«Aracoeli»: i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 293-294: “Pagina dopo pagina, il libro esibisce i temi e i motivi cari alla fantasia morantiana, ma capovolgendone, con compiacimento autopersecutorio, la lucente ironia o il fulgore limpido in orrore vertiginoso”.

<sup>5</sup> Cfr. G. Rosa, *I frammenti di pellicola, «Aracoeli»: i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., pp. 301-305 e G. Turchetta, *«Aracoeli»: il cinema della memoria*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>6</sup> P.V. Mengaldo, *SpAL*, p. 35.

<sup>7</sup> G. Rosa, *«Aracoeli»: i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 323-325.

<sup>8</sup> A., p. 19.

<sup>9</sup> S. Noè nel saggio *Parabola narrativa di Elsa Morante*, op. cit., pp. 26-27, scrive: “il metaforico procedere attraverso il combinato coinvolgimento di codici molteplici (letteratura, filosofia, religioni orientali, cristianesimo, mitologia, medicina, astronomia ecc.) ci avverte di una necessaria lettura a distanza, controluce di questo testo, per meglio coglierne la segreta filigrana”, e prosegue poi analizzando i tratti distintivi che il testo fornisce nella caratterizzazione del protagonista Emanuele: “la consuetudine alle immagini mitiche ed eroiche, espressa come codice interno dell’universo personale dell’io narrante (Ulisse, gli eroi del Valalla, Gulliver, Goffredo da Buglione, Achille) [...] il linguaggio fiabesco congeniale all’ottica straniata del protagonista bambino [...] i tratti del dolore, del disadattamento, dell’incapacità di vivere”.

<sup>10</sup> F. Fortini, “*Aracoeli*”, op. cit., p. 242.

## Analisi

L'ultimo testo della Morante è caratterizzato dalla presenza di numerose similitudini che attingono il secondo termine di paragone dal mondo degli animali<sup>11</sup>; troviamo infatti numerosi paragoni che accostano uomini (ma anche entità astratte) ad animali. Seguendo la casistica offerta da C. D'Angeli, possiamo suddividere, grosso modo, questo tipo di paragoni in similitudini funzionali alla comunicazione "di moti di pietà o di tenerezza", similitudini espressionistiche e similitudini tese a "comunicare l'orrore"<sup>12</sup>. Abbiamo poi similitudini

---

<sup>11</sup> Diversamente dai romanzi precedenti (in particolare ne *L'IdA* e *LS*) in A. mancano personaggi colti dal mondo animale ad eccezione del cane "pezente e abusivo" "Balletto" alle p. 141, 142, 147, 161, 170 (qui paragonato al "tìo" che incontra ad El Almendral), 171, 317 e 327 e alla disperata immagine del "perro" che "È tifico per fame, e pazzo di terrore. Si crede rincorso da una pignatta sfondata che gli hanno legato alla coda per una cordicella" alle pp 308-309 (quasi metafora di Emanuele come si può ricavare dai seguenti brani paralleli: "è un cane, che galoppa, buttato a una fuga senza scampo in tutte le direzioni, portandosi dietro uno strepito di ferracci" p. 308 e "In quest'autunno nebbioso, io da qualche giorno sono tentato a inseguire la mia ragazza Aracoeli in tutte le direzioni dello spazio e del tempo, fuorché una a cui non credo: il futuro" p. 7).

<sup>12</sup> C. D'Angeli nel saggio *L'addio di Elsa Morante: "Aracoeli"*, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 40-41, rileva che i paragoni, "tratto stilistico principale" dell'opera, che introducono la presenza animale nell'ultimo romanzo sono utilizzati, come ne *L'IdA* o ne *LS*, "per comunicare moti di pietà o di tenerezza" [e la critica riporta brani colti dalle pp.: 9 "aveva un'aria disperata e spersa, come un cagnetto lanciato in un razzo sulla luna", 90 "Il mio stato era proprio quello di un animale bastardo, che appena cucciolo portarono via dal suo covo, dentro un sacco, scaricandolo, per disfarsene, sul margine di una carraia" e 109 "Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimangiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa"], con "funzione espressionista" [e la critica riporta i brani delle pp.: 61 "E la Signora della cassa mantiene sempre la stessa posa, con le labbra serrate e gli occhi fermi, impettita come le leonesse sulla porta delle cattedrali", 139 "Chi sa in quale altra mia biografia, già una volta mi sono avvia in questa direzione, preceduto da questi due vecchi, simili a uccelli nel loro profilo semitico" e 324 "rovesciata sul dorso, là per terra, agitando i suoi miseri braccini e le gambucce, come una tartaruga capovolta" ] o "ancora più spesso" per "mostrare l'orrore" e questo genere di paragoni, "[c]on il procedere della narrazione", "si infittisce, fino a divenire assolutamente dominante" [e la D'Angeli cita numerosi brani, fra i quali: p. 85 "Non avevo ancora mai veduto, esposto ai miei occhi così da vicino, un sesso di femmina; e questo, che oggi mi si svelava, mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato", p. 130 "le sue nudità scoperte provocano a vederle la stessa vergogna misera e irrimediabile che ci fa torcere lo sguardo dai corpi degli animali scuoiati", p. 203 "Pareva, all'udirla da fuori, un'invasione di cani rabbiosi o di belve, e lo spettacolo che se ne aveva era terribile. Essa cadeva e si rialzava e ricadeva, trascinandosi sulle mani e sui piedi come una bestia", ecc.] per concludere infine con l'allegoria della morte a p. 235: "s'era introdotta nella nostra casa una presenza animalesca, invisibile, che di giorno in giorno se ne impadroniva [...] se ne accusava l'odore, come un fiato dolciastro e fermentante. E un oscuro allarme quasi ne suggeriva la sagoma, sinuosa, rintanata negli angoli a spiarci, o vagante col suo passo inquieto e molle fra i nostri piedi. Sembrava addirittura di avvistare la sua pelle maculata, e il suo muso vorace che si affacciava di sotto i mobili. E io [...] ne avvertivo la specie indistinta, quale un'intrusione ferina, innominata, che magicamente (a intervalli sempre meno radi) s'incorporava in Aracoeli"; e la trasformazione finale di Aracoeli a p. 267: "E nelle sue pupille dilatate ardeva una linea scintillante, verticale, quale nell'occhio di certe creature subumane quando esplorano il buio". Sempre della D'Angeli si legga il saggio «*Soltanto l'animale è veramente innocente*». *Gli animali ne «La Storia»*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., pp. 66-72, poi ampliato in «*Soltanto l'animale è veramente innocente*». *Gli animali nella «Storia» di Elsa Morante*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp. 104-118, dove la critica delinea tre categorie di analisi della presenza animale nel romanzo del '74, dando maggiore rilevanza alla terza categoria ossia "l'animalità come metafora"(p. 67 nel saggio dell'87; p. 108 nella rielaborazione del 2003).

descrittive, in particolare legate alla caratterizzazione dei tratti fisici dei personaggi o alla illustrazione suggestiva di entità astratte.

Le similitudini si caratterizzano per la presenza della particella “come” ed elemento di attrazione dei paragoni è prevalentemente un verbo o un sostantivo.

Anche il paragone con il mondo animale, così come altri stilemi tipici della scrittrice, è sottoposto nel nuovo romanzo, conformemente ai contenuti, ad “un ribaltamento”<sup>13</sup>. Si leggano ad esempio i seguenti brani in cui il narratore utilizza paragoni con il mondo animale per caratterizzare il proprio disagio esistenziale:

“ma andarmene via di qui, dietro le tracce del suo antico passaggio, come un animale sbandato va dietro agli odori della propria tana” (p. 9)

“Ho preso a grattarmi il petto sotto la maglia, come un cane di strada assillato dalle zecche” (p. 61)

“E qua rimango, fermo in piedi a masticare la noia, infiacchito e costretto come un cavallaccio<sup>14</sup> fra le stanghe” (p. 127)

“Esiliato nel Convitto su la collina, io ero come un uccello di passo dalle ali rotte, inetto alla migrazione, e in balia della solitaria natura” (p. 141)

“E me ne stavo in un angolo, come una scimmietta legata alla catena, solo e muto con la mia voglia di morire”<sup>15</sup> (p. 144)

“Era questo digiuno a rendermi sempre sospettoso nella mia muta mendicizia: finchè al caso mi buttavo tutto in una volta, con fiducia invasata, a un fischio di richiamo, come un cucciolo famelico e idiota” (p. 146)

“E io, senza osare di rannicchiarmi in lei, mi strusciavo al suo fianco appena appena, come un gattaccio di strada che oscilla fra l'invito delle fusa e il timore di offese già sofferte” (p. 227)

Fino a raggiungere tinte kafkiane nel seguente passo:

“Io sono un animale schiacciato sulla schiena da una grossa pietra. Con le zampe disperate raspo la terra, e scorgo al di sopra, mezzo cieco, degli azzurri vapori. Non so perché sono incollato alla terra. Non so

---

<sup>13</sup> Cfr. *Introduzione* al presente capitolo, note 3 e 4. Così agli animali morantiani si aggiungono anche le “blatte” e le “mignatte” (rispettivamente alle pp. 252 e 283).

<sup>14</sup> Cfr. la voce nel capitolo V.

<sup>15</sup> Ma anche a p. 159: “E me ne stavo là, come uno di quei somarelli bendati costretti a girare una macchina della quale ignorano il fine e la funzione”.

quale sostanza siano quei vapori. Non so chi mi ha scaricato addosso la pietra. Non so che animale sono” (pp. 142-143)<sup>16</sup>

E più in generale si rimanda ai brani tesi a descrivere l'orrore come:

“E a questo nuovo colpo inatteso, la mia schiavitù- come quegli infimi invertebrati che, a spaccarli, ricrescono sui loro tronconi -tornò a strisciarle davanti, mendicandone un'occhiata, una sillaba” (p. 265)

“Era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani alla nascita, piuttosto che nutrirmi e crescermi col tuo amore infido, come una bestiola allevata per il macello” (p. 100)

“Anche nel suo comando, serpeggiava quella dolcezza di malaugurio simile alle secrezioni salivari di certi crotali, che coagulano il sangue” (pp. 160-161)

“finché le voci si ridussero a rantoli d'agonia, dai quali, ultimo, eruppe un urlo straziato e atroce, da mattatoio” (p. 161)

“dove quei caratteri neri, pullulanti nei fogli a migliaia, solo a vederli mi danno la nausea: come eserciti di formiche su un corpo decomposto<sup>17</sup>” (p. 178)

“da cui le prorompeva d'un tratto, a volte, uno strido quasi sguaiato, come di uccello notturno che sbatte disperso fra muri di cemento” (p. 205)

---

<sup>16</sup> Ma anche: “ragazzino brutto e ripulito nei suoi pantaloni nuovi e blusa americana, che zampetta sui selci malconnessi di San Lorenzo, piangendo in pubblico senza ritegno né conforto” (p. 326). Si leggano i seguenti brani: “La natura, in generale, fornisce agli animali di terra, d'acqua e d'aria, gli strumenti sensibili per orientarsi nel loro mezzo proprio. Dunque è naturale, per un rondinotto cresciuto, seguire il volo collettivo verso l'Africa, o per una giovane anguilla risalire, con le altre, dal Mar dei Sargassi il corso dei fiumi. L'istinto primario di ogni creatura è di eguagliare -o emulare -i suoi simili della stessa specie, orientandosi nel mezzo comune coi propri strumenti conformi. Però se questi vengono alterati da un germe misterioso, il cucciolo, ignorante delle cause e degli effetti, se ne avvisa a stento e in ritardo. E intanto, senza convincersi, brancola dietro allo stormo già distante da lui: dibattendosi agli incroci e incapace di leggere i segnali” (p. 64) e “Nessuno può sfuggire alla condanna della nascita: che in un tempo solo ti strappa dall'utero e ti incolla alla tetta. E chi, già ospitato in quel nido e nutrito da quel frutto gratuito, potrà adattarsi al territorio comune, dove gli si contende ogni cibo e ogni riparo? [...] Anche le bestie randage chiedono, più ancora del cibo, le carezze: viziati essi pure dalla madre che li leccava, cuccioli, e di giorno e di notte, e di sotto e di sopra. Per la sua tetta e la sua lingua, non si richiedevano titoli. Ne servivano addobbi, per piacere a lei” (p. 108).

<sup>17</sup> Cfr. la voce nel presente capitolo.

Nel romanzo dell'82 abbiamo tuttavia la presenza di similitudini (ma non solo) che esprimono tenerezza o "moti di pietà", in particolare legate ad Aracoeli<sup>18</sup>, a Pennati, ed altri personaggi, ma anche al narratore stesso:

"Piuttosto, io mi ero trasformato in una animalessa (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana" (p. 92)

"Difatti, a riguardarmi indietro, là ragazzino su quella spiaggia ligure o nella stanza della vecchia meretrice, io mi ero sempre visto come un oggetto di pietà: una sorta di animaluccio vulnerabile e senza colpa, gettato inerme, dal Caso incomprensibile, alle offese estreme" (p. 95)

"La notte, io dormivo annidato<sup>19</sup> fra le sue braccia, godendo le sue morbidezze e i suoi tepori come un pulcino gode le piume della cova" (p. 119)

"In simili circostanze, io venivo attaccato, per contagio, dalla stessa totale allegria che invade i cani domestici: i quali, se in famiglia si balla, pure loro si mettono a ballare" (p. 183)

"Essa resisteva disperatamente alla richiesta di svestirsi e quando il medico la toccava, tremava come una povera coniglia" (p. 195)

"Nella sua passività assente, immune dalla noia e dal corso del tempo, essa imitava una bestia caduta in letargo nell'attesa del risveglio equinoziale" (p. 196)

"E a casa ci rincorrevamo, giocavamo insieme come due cuccioli" (p. 234)

"E io mi stringevo a lei come un vitellino alla mucca, per lui sempre odorante del suo latte divino" (p. 249)

"Il solo mio simile che mi si offrirebbe a modello, se ora volessi descrivermi nelle mia nuova parte di nipote, sarebbe un animaluccio: il coniglio" (p. 285)

---

<sup>18</sup> La figura di Aracoeli, come già espresso alla nota 11, riportando il brano di p. 235, è costantemente descritta con paragoni animaleschi: "Tutte le tue cellule ormai lavoravano alla mia nascita, il tuo ventre ne pullulava come un alveare" (p. 103), "e lei lo [corpo] difendeva dagli altri, come una cagna, per quanto cucciola inesperta, difende la proprietà del padrone" (p. 173), "ma davanti agli esercizi del pensiero astratto, si rifugiava in una zona di stupore e di assenza, al modo di un piccolo animale a cui venga offerta in pasto una materia non commestibile" (p. 179), "La teneva, però, sempre a distanza, schivandola addirittura da una stanza all'altra con le stesse manovre di una gatta forastica" (p. 180), "E di colpo si accucciò sul pavimento, come un animale sfiaccato da un troppo peso" (p. 214), "A ricercarne la traccia, mi si fa innanzi per primo una sorta di fotogramma, dove Aracoeli si accascia intormentita ma senza riposo, come dentro una nube d'insetti assillanti [...] Anzi, mia madre scansava ogni imprevisto, riducendosi, in certi casi, alla timidezza di una coniglia che vede su di sé l'ombra di una lama" (p. 237), "Qui fece una sosta, respirando male; e con l'accanimento di un randagio che fruga nelle immondezze si dette a rimestare nella borsa cavandone un foglietto di carta spiegazzato" (p. 255), "E la vidi fissarsi verso la *quinta* con gli occhi tondi, la faccia quasi gonfia nel pallore: nell'attitudine spaurita di una passera che veda calare un avvoltoio" (p. 257), "La voce, strappata, mista di risa cortissime, somiglia a un rantolo futile di animale" (p. 307).

<sup>19</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce "nido" e derivati.

Nel testo accanto al nesso “come” troviamo similitudini animalesche introdotte da altri nessi, come nei seguenti brani:

“Senza dubbio, la folla degli altri bambini doveva apparirle uno sciame di grigi passerotti ordinari intorno a un unico, portentoso uccello del Paradiso: e questo ero io” (p. 172)

“E allora si udiva la voce di Aracoeli salutarla con parole d’invenzione, che parevano cantate nella lingua degli uccelli” (p. 203)

“I quali [piedi], per essere corti, rozzi e piuttosto malformati, a volte si ritraevano sotto la sedia, con l'aria di due poveri animalucci di terra, stanati e vergognosi di sé” (p. 196)

“anzi, la ostentava sforzando le vertebre del dorso, e sguardava in direzione dell'altare con la protervia di una gatta che si arruffa contro un cane immenso” (p. 270)

“e somigliava, nella sua piccola figura striminzita e occhialuta, a uno spennacchiato passerotto d'inverno, dalla testa calva, e nuda, che saltella da un ramo all'altro” (p. 31)

“Essendo lui represso da sempre nella natura, i suoi moti festanti somigliavano a quelli, maldestri, di certi cuccioli di cane” (p. 40)

“Era una creaturina quieta, che piangeva di rado e senza grande strepito, con voci somiglianti a belati” (p. 202)

Abbiamo poi similitudini che caratterizzano i personaggi<sup>20</sup>:

“Il suo sorriso è semplice e luminoso, e gli occhi marrone, grandi su tutta la fronte come quelli dei cavalli” (p. 58)

“Se rialzo gli occhi, incontro il suo sguardo aperto da cane ilare” (p. 60)

“Il sorvegliante, figura gigantesca, ratta ed elastica, a motivo del suo naso grandissimo e ricurvo somigliava a un'aquila” (p. 88)

“«Basta», decise, rabuffandosi come un gallinaceo, «rimettiamoci in marcia, io me ne vado all'asciutto»” (p. 152)

“Mi stupiva la bianchezza della sua carne e l'attuale magrezza del suo torso, da cui sporgevano le costole, come a certi cavalli denutriti” (p. 275)

“e nella propria padronanza riconquistata muoveva il suo sedere per le nostre stanze, gonfiandosi come una faraona” (p. 281)

---

<sup>20</sup> Nel capitolo sulla formazione delle parole abbiamo già visto i brani legati alla “donna-cammello, come quello di p. 252, all’ “uomo-cane” a p. 164, all’ “uomo-gatto” a p. 241, e sotto la voce “grigio-azzurino” p. 249.

“Smangiata dalla magrezza, fra gli zigomi prominenti e il mento minuscolo, somigliava al muso triangolare di una bestiola<sup>21</sup>. E al pari delle bestiole inselvaticate quando cadono inferme, sembrava assente a tutto l'universo fuorché al proprio male” (p. 298)

E similitudini frutto ed espressione delle allucinazioni, degli incubi e dei deliri del narratore:

“Per esempio i caratteri di stampa, là sotto il mio naso, diventavano tignole a miriadi, che sciamavano dai fogli riducendoli in una polvere bianca” (p. 8)

“Avevano diverse facce [...] con orridi nasi fatti a uncino bistorto, o a proboscide; e lingue scattanti, cilindriche, lunghissime, piatte (simili a quelle dei formichieri) oppure tagliate a forbice” (p. 164)

“e tutto all'intorno, forse, dei piccoli fantasmi aleggianti, simili a libellule spettrali” (p. 191)

“Un occulto lavoro di tecnica spettrale aveva trasformato i vetri dei miei occhiali in piccoli prismi ottici: attraverso i quali la luce mi si scompondeva in filamenti convulsi e mutanti, dal violetto, al purpureo, all'oro cupo. Tutta l'aria ne vibrava, dentro il recinto, in un battito innumerevole di antenne o alucce filiformi, come una colonia d'insetti moltiplicata dai troppi soli in quel giardino fosco e abbagliante” (p. 277)

Abbiamo poi similitudini che paragonano entità astratte al mondo animale, come nei seguenti brani<sup>22</sup>:

“Talora ne arrivavano dei vocii, di cui si udiva il suono senza le parole; sembravano lamentele di gru erranti, sbattute e confuse, in stravolgimento delle stagioni terrestri” (p. 143)

“Sulla mia testa passò una ventata, come un fruscio d'ali; e io mi figurai che fosse un'aquila delle vette” (p. 148)

“mentre il crepitio della pioggia sul tetto aveva preso, ai mie orecchi, un ritmo musicale, e da qualche orizzonte estremo si rincorrevano fughe di tuoni, come mandrie distanti, e non feroci” (pp. 159-160)

“Però le sue frasi abusate, alla traversata verso Aracoeli, mettevano buffamente le ali, mutate in gridi d'amore; e sbattendo e palpitando come al primo volo, andavano a posarsi sul loro nido aspettante” (p. 183) “Una speranza incredibile e giuliva, svolando come una rondine un po' matta, fece due o tre giri intorno alla mia testa” (p. 224)

---

<sup>21</sup> “La faccia, da tonda, le si era fatta quasi triangolare, rassomigliando al muso di una bestiola selvatica” (p. 207).

<sup>22</sup> Ma anche: “Come un frullo d'ali impazzite [la sentenza del falso “partigiano”] mi sbatte nella testa” (p. 160); “La sua presenza fra noi m'incuriosiva, e talvolta pretendeva di udirmi certe vocine, quasi il pispiglio di un canarino nascosto” (p. 189); “Erano chiamate quasi clandestine, di così poco fiato da valere quanto il suono di una zanzara” (p. 212); “Certe impressioni primitive sono un passaggio di migratori che senza traccia s'inabissano in un cielo bianco per tornare indietro alla stagione dei nidi” (p. 241).

“Però, ancora irretite nei suoi affanni recenti, queste sue risa, ogni tanto, parevano impigliarsi e dibattersi come ali gracili in una ragnatela” (p. 227)

“Fu [la visione del Verano ed il ricordo della frase della zia Monda] come una zampata di tigre che mi colpisse alla gola”<sup>23</sup> (p. 325)

Troviamo nel romanzo la presenza di sostantivi e aggettivi colti dal campo semantico animale<sup>24</sup>.

In particolare si riportano i passi relativi ai sostantivi “cuccia”, “nido”<sup>25</sup>, “tana” e derivati<sup>26</sup>:

“Così l’ ho visto filare via sprezzante, col suo passo slegato fra di marionetta e di cucciolo” (p. 49)

“Era un cucciolo di scarto, di quelli da eliminare nel numero” (p. 50)

“ho pensato alla sorte dei «normali», simili al camionista di Malaga e al suo compagno, i quali forse, a quest’ora, giacevano in qualche cuccia dei dintorni, con le due ragazze prostitute” (p. 63)

“E lui, prima di accucciarsi definitivamente, provvide, con una certa forza, a tirarmi giù sul cuscino” (p. 89)

---

<sup>23</sup> Ma anche a p. 327 (e poi 328): “Uscivo appena dal Caffè con la mia focaccia, che avvertii, nella mia carne, una trafittura acutissima, quale di un pungiglione di vespa gigante che dal collo mi penetrasse fino in fondo alla gola”.

<sup>24</sup> Tutto il paragrafo è ampliamento esemplificativo delle note di M. Ferrecchia, “*L’isola di Arturo*” e “*Aracoeli*” di E. Morante, op. cit., pp. 596-599, a cui rimandiamo per le citazioni tratte da LIdA.

<sup>25</sup> Si rimanda alle occorrenze rilevate da M. Ferrecchia, “*L’isola di Arturo*” e “*Aracoeli*” di E. Morante, op. cit., p. 597, che sottolinea la presenza nel testo della coppia nido-voragine/precipizio/frana [ cfr. le voci nel presente capitolo], si leggano due brani di Aracoeli esemplari in questo senso: “Nessuno può sfuggire alla condanna della nascita: che in un tempo solo ti strappa dall’utero e ti incolla alla tetta. E chi, già ospitato in quel nido e nutrito da quel frutto gratuito, potrà adattarsi al territorio comune, dove gli si contende ogni cibo e ogni riparo?” (p. 108) e “Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimàngiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa” (p. 109).

<sup>26</sup> Ma si legga inoltre l’esemplificazione delle seguenti voci: **animale** “Tutte le sue [di Aracoeli] fibre animali, dopo il suo ritorno dalla campagna, vibravano nel fervore della sua violenta e strana rifioritura” (p. 233) [numerosi sono i paragoni fra la madre andalusa e gli animali, cfr. la lunga citazione di p. 235 e di p. 267 riportate nella nota 12 e i brani alla nota 18; **bestiale** “Poi, movendo pavido fin oltre la soglia, d’un tratto emise un piccolo urlo bestiale, da scimmia o da gatto selvaggio” (p. 260), “E sentii da dietro l’uscio lei che in camera si lagnava: ah ah ah, con quella misera voce bestiale che io riconoscevo, ormai” (p. 266), “Ancora, io non sapevo perdonargli quell’urlo bestiale e quella porta sbattuta, all’abbietto richiamo di Aracoeli” (p. 302); **cova e derivati** “Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l’ hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro” (p. 100) [di minore interesse, come: “E là stavano accovacciate in attesa, sempre a guardia delle loro borse” (p. 77), “senonché in fondo alle orbite, come sotto ogni linea del viso, gli covava, invece, una turbolenza nervosa, che fra l’altro lo rendeva maestro nel mutare maschera a capriccio” (p. 146), “Aracoeli s’è accovacciata (o inginocchiata?) ora, davanti a mio padre, nell’atto di una pellegrina fanatica” (p. 240), “Ma la sua bocca prognata sdegnava ogni discorso, e i suoi brucianti occhi fissi covavano una cupa negazione” (p. 265), “Stava sempre là, in quel vano sgombro del marciapiede, pari a una mendicante, ma s’era adesso accovacciata e raccolta, le mani affondate nel grembo” (p. 269)]; **selvatico** “E allora io, stretto da un pudore selvatico, stornai le pupille da lei, volgendole in alto, verso il soffitto” (p. 83), “Se per caso qualcuno si presentava alla nostra porta mentre lei, di là, si vestiva, essa dava in certi gridi selvatici di tremenda minaccia” (p. 119) [nel presente capitolo i brani di p. 207 e 298 citati nel paragrafo sulle similitudini animalesche per caratterizzare i personaggi] .

“Il suo fiatino e i miei respiri scaldavano insieme la nostra cuccia” (p. 91)

“E me ne viene il dubbio che in El Almendral (seppure esiste) al posto della cuccia materna mi aspetti presentemente un sobborgo industriale di frastuono catene e fumo” (p. 127)

“Se pensavo a Aracoeli e a Balletto, il luogo della morte mi si offriva quale una cuccia dolcissima dove ci si abbraccia stretti insieme” (p. 142)<sup>27</sup>

“lei si ostina a riapparirmi nell'atto di tenere me infante fra le braccia: allo stesso modo, fra le sue braccia, essa vuole riportarmi finalmente al suo proprio nido”(p. 13)

“e che lei pure sta insediata in ogni mio tempo, schernendo la mia ridicola pretesa di ricostruirmi, di là da lei, un nido *normale*” (p. 25)

“L'obbligo misterioso, che a casa nostra imponeva il riserbo sulle mie ascendenze materne, si offriva a me bambino come una base di possibili voli verso nidi leggendari” (pp. 25-26)

“Di sicuro, dietro i muri di queste viuzze, si annidavano le famose meretrici dei porti, di cui mi era nota solo la leggenda” (p. 63)

“Non passò molto che le sue mani mi si aggrapparono al collo, mentre il suo capo mi si annidava in petto” (p. 91)

“E forse proprio quella era l'urgenza che faceva lievitare le tue sise e spuntare i ricetti sul tuo nido di sangue [...] ma perché, a tua stessa insaputa, da quel seme gettato dentro il tuo nido spunterebbe viva la tua muñeca” (p. 103)

“Il mio corpo asciuga, col suo calore, i lenzuoli umidicci dell' albergo, e si scava un nido nel materasso duro e storto” (p. 109)

“In questo intervallo, i miei sensi furono inghiottiti non so dove; e con essi Manuel e i suoi Valalla superni, e Aracoeli e Balletto e il loro nido sotterraneo” (p. 161)

“Rannicchiarmi dentro di lei, nell'unica mia tana, persa oramai chi sa dove, in quale strapiombo” (p. 18)

“E in loro presenza disimparavo non soltanto a parlare, ma addirittura a camminare, procedendo a piccoli sobbalzi inquieti, nell'ansia di ripararmi in qualche tana sulla mia misura, e dunque troppo piccola per dare ingresso alle loro grandezze” (p. 285)

“Ormai non le serve più nido<sup>28</sup>, ne tana da ripararsi, a El Almendral” (p. 308)

---

<sup>27</sup> Cfr. nel presente capitolo ad esemplificazione del paragone animale che determina moti di tenerezza o pietà, il brano di p. 234.

<sup>28</sup> Cfr. la voce nel presente paragrafo.

Il lessico di A. è ricco di voci e di similitudini che attingono i loro figuranti dai campi semantici classici della narrativa della scrittrice, quali quello mistico-religioso e quello mitico-fiabesco (frutto dei tipici riferimenti culturali degli “alibi” morantiani, a partire da M&S<sup>29</sup>).

Il corpus esemplificativo è sterminato per entrambi<sup>30</sup>. Per il primo<sup>31</sup> riportiamo le seguenti similitudini:

“E muovo in giro il mio sguardo occhialuto, nel dubbio che gli astanti siano complici del camionista, e vadano macchinando di espellermi dal paese, come il capro scacciato dalle terre d’Israele<sup>32</sup>” (p. 61)

“E quella rivelazione, per lui, era stata una sorta di Damasco<sup>33</sup>” (p. 77)

“Così via via mi sentivo crescere fin quasi alla statura del grande Manuel; affrettandomi dietro alle sue tracce come il valoroso Tobia d’Israele portato dall’arcano Azaria verso l’ignoto<sup>34</sup>” (p. 153)

---

<sup>29</sup> M&S, pp. 21-22, dove Elisa illustra la propria biblioteca.

<sup>30</sup> Cfr. capitolo I, capitolo IV e capitolo VI, passim.

<sup>31</sup> G. Turchetta, “*Aracoeli*”: *il cinema della memoria*, op. cit., p. 35: “Il paragone religioso è un segnale da non perdere: l’ambivalenza di *Aracoeli* è infatti la stessa dei testi dei mistici, anche se laicizzata, sottoposta ad una torsione che fa coincidere visceralità e trascendenza, utero e divinità, in una circolarità senza incrinature dove «l’ultimo Altro», l’estraneità assoluta, finisce per identificarsi con «l’unico e vero Sestesso». In altre parole *Aracoeli* disegna una sorta di teologia senza Dio, in cui luogo indicibile dell’Essere assoluto è «unio mystica, insieme concretissima e impossibile dell’io e del corpo materno, di quella madre cioè che, proprio come la divinità della tradizione mistica, si caratterizza come compresenza di termini opposti polarmente, come «coincidentia oppositorum». Fra i brani che attingono voci e termini di paragone da questo campo semantico ricordiamo: “E quale gioco era questo, di ripudiare una femmina infame, nell’atto stesso in cui, come un martire, le si getta ai piedi la propria vita ?” (p. 24), “Come un orfanello di campagna, io vado raccontando a me stesso favolette parrocchiali” (p. 24), “Certi pregiudizi, a quei tempi, godevano ancora di qualche importanza nel nostro piccolo mondo: senza contare il valore codificato – di qualità addirittura sacerdotale – che avevano per la casta militare marittima a cui mio padre apparteneva” (p. 26); “Piuttosto, mi aveva scosso il timbro della sua voce, che ancora non mi s’era fatta udire, e che era forte, ma faticosa, come di un grande organo di chiesa, cupo e scordato” (p. 83); “quando, sul vetro della finestra, incominciò a svolgersi come viva, una piccola scena in movimento, simile nelle tinte alle miniature, o alle vetrate delle cattedrali” (p. 140); “Manuel per me era una Fede, e dunque, le sue fedi erano anche le mie” (p. 142); “Col passaggio dell’infanzia, sempre più lo sposo di *Aracoeli*, invece d’incarnare, per me, la specie paterna, mi rappresentava un culto” (p. 183); “Per me, quelle promesse rimanevano misteri, di là dalla mia piccola sfera profana” (p. 254); “Prima di varcare l’ingresso, essa si fermò a tergersi un poco il sudore, di cui grondava; e lo fece con gesti violenti delle mani, a strappi, come andasse ributtando da sé un’acqua battesimale, che ormai le ripugnava come un’acqua sporca [...] Ma lei, pure avendo portato con sé un velo che seguitava a cianciare fra le dita, rimase a capo scoperto, come un’eretica” (p. 270).

<sup>32</sup> Cfr. il tema della vittima nel romanzo in C. D’Angeli, *L’addio di Elsa Morante: “Aracoeli”, Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 8.

<sup>33</sup> La scrittrice si riferisce alla rivelazione di Cristo a S. Paolo e alla sua conversione sulla strada di Damasco -Atti degli Apostoli 9, 1-19; 22, 6-16; 26, 12-18-, qui il nome della città biblica diviene una sorta di metonimia per “rivelazione”.

<sup>34</sup> La similitudine fa riferimento al Libro di Tobia dell’Antico Testamento, capitoli 5 e 6, in cui Tobia è guidato nella Media dall’angelo Raffaele che si chiama Azaria “aiuto di Dio”.

“Essa li esaminava con la diligenza accigliata e un poco forzosa di un piccolo zelante ebreo chino sul Talmud o sulla Torah” (p. 179)

“L’esultanza che mi contagiava era una religione, paragonabile a quella dei paesani al passaggio della Statua, o degli Ebrei nella presenza dell’Arca. Ora, la Statua, e l’Arca, nel caso, era mio padre” (p. 183)

“Essa, a riceverle, si colorava tutta di freschezza e di gaudio, tale che nemmeno la regina di Saba, se ascoltava il Cantico dei Cantici recitato da re Salomone<sup>35</sup>” (p. 183)

“Ma da quella sacra clausura nuziale mi si propagava, adesso, un presentimento di disordine, simile a un soffio temporalesco che agiti il velario dell’Arca” (p. 239)

Ed anche i riferimenti mistici-religiosi, come del resto molti temi e concetti che la Morante riprende nell’ultimo romanzo dalla produzione precedente, vengono parodizzati<sup>36</sup>, ribaltati<sup>37</sup> e trascinati dall’“ultravioletto di orrore”<sup>38</sup>, si leggano i seguenti brani<sup>39</sup>:

“Alla fine di quel mese eroico e spaventoso, non ricevendo più notizia dalla stanzuccia, non mi restò che affrontare ancora quella infernale scala di Giacobbe<sup>40</sup>” (p. 49)

“Così torna a lusingarmi senza fine il mito orientale della scala cromatica [... ] Ma la mia scala è storta, zoppa e lunatica. A ogni tratto, un sasso che mi fa inciampare; un intoppo che mi blocca; uno scalino rotto che mi fa rotolare in una frana; un incrocio o un segnale falso o un tranello che mi imbrogliano, mi

---

<sup>35</sup> In M&S troviamo a p. 568: “Un’altra lo paragonava al re Salomone quando s’incontra con la regina di Saba” e a p. 94: “E’ un fatto che re Salomone non volse alla regina di Saba neppure la decima parte dei complimenti che questo adoratore fanatico volge alla grazia sua propria”. Nella lirica *Su Nerina*, p. 81, troviamo: “Lei, nel vestito nuovo/pari alla regina di Saba”.

<sup>36</sup> Cfr. C. D’Angeli, La parodia in *L’addio di Elsa: «Aracoeli»*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, pp. 32-39.

<sup>37</sup> Cfr. nota 13.

<sup>38</sup> Cfr. nota 4.

<sup>39</sup> Cfr. la voce “Alto-parlante” capitolo V, e “voci, lampi e tuoni” nel capitolo VI.

<sup>40</sup> La scrittrice si riferisce alla scala di Giacobbe di cui alla Genesi 28, 10-22. Si rimanda a M&S a p. 543 “mi venne, il sospetto che in qualche parte del cimitero si levasse la scala di cui racconta la Bibbia nel libro di Giacobbe; e le invisibili anime dei morti salissero e scendessero, lungo quella scala”. Ma anche ne IMSR, *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, p. 125, “Lo so/che all’adolescenza piace di fare in corsa tutte le rampe fino in ci/ma, fosse pure su per la scala di Giacobbe] e doversi trascinare invece/arrancati su due stampelle/è straziante e idiota”.

sviano, mi rimandano indietro. Indietro e avanti e di nuovo indietro, senza regola né direzione. E infine mi ritrovo in capo alla scala, sulla bocca del suo pozzo vertiginoso” (pp. 166-167)<sup>41</sup>

Troviamo poi nel testo il ripetersi di termini attinti da questo campo semantico. Abbiamo così l’”adorazione radicata, di qualità catechistica” che la zia Raimonda manifesta per il fratello Eugenio (p. 38)<sup>42</sup> o “la medesima adorazione atterrita di un pellegrino devoto che incontra due santi del calendario” che muove Emanuele bambino verso i due “falsi partigiani” (p. 149); la trasfigurazione del carrettino dei gelati “quasi che, su quattro ruote, ci si presentasse un altare” (p. 131), ma anche la “Quinta” che per Emanuele bambino, in quanto legata al mistero della “leggenda-madre”<sup>43</sup>, è vista “come un altare praticabile e precluso” (p. 276) ed il protagonista nelle vicinanze di essa è in “pellegrinaggio”<sup>44</sup> (p. 278 e 282), così come “pellegrinaggio maniaco” è il viaggio in Andalusia alla ricerca delle radici materne (p.227). E “l’azione erotica rituale” è definita “«ballo angelico»” (p. 85 e 240-241), e la voce della vecchia prostituta “voce liturgica”<sup>45</sup> (p. 86) e prima ancora le avventure erotiche del Siciliano fanno di

---

<sup>41</sup> Si legga il saggio di C. D’Angeli, *L’addio di Elsa: «Aracoeli»*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, alle pp. 8 e 30 e *La serata a Colono*, nello stesso testo, p. 138, dove si sottolinea l’interesse della scrittrice per le filosofie e letterature orientali, in particolare dell’area buddista, a cui l’immagine fa riferimento. La scala cromatica, come afferma la critica, è già presente ne IMSR, nella *Serata a Colono* (alle pp. 93-96 “CORO [...] ... Ecco. – Ecco./ S’apre la scala colorata delle sette porte! [...] Sette degradazioni e sette addii sono il prezzo del mio passaggio”) percorsa da Edipo morente, “dove ogni porta è tappa di un percorso esistenziale significativo e la discesa lungo la rampa equivale a un’esperienza di apprendimento di saggezza che, pur portando al vuoto, non scardina il senso del percorso e soprattutto lo individua come collettivo e condiviso”, mentre in A. è parodizzata, e si presenta “storta, zoppa e lunatica” e “può riferirsi solo a un destino privato, infelice anche per totale mancanza di senso”. Il concetto è, come altri, ricavato ancora da S. Weil dei *Cahiers*: “«E’ quasi certo che questa doppia immagine della nudità e della morte come simbolo della salvezza spirituale viene dalle tradizioni e dai culti segreti che gli antichi chiamavano i misteri. Testo babilonese di Istar agli inferi. Sette porte: “Ad ogni ognuna ci si spoglia di qualcosa”», ed arricchito dall’apporto della poesia beat.

<sup>42</sup> Già in M&S alle pp. 20, 21 “adoratori e monaci della menzogna”, 101 “adorazione dei santi”, 135, 145, 151, 174 “E mentre con le pupille sgranate e adoranti contemplava i frivoli atteggiamenti del cugino, ella somigliava a uno sciagurato destinato alla pena eterna, il quale, durante l’ultima agonia, fissa lo sguardo su un meraviglioso dipinto sacro”, ecc.

<sup>43</sup> A., p. 246.

<sup>44</sup> “Allora, simile a un balordo bigotto in pellegrinaggio verso il Santuario del Miracolo, ho teso i miei nervi, in uno spasmo, fino oltre l’invisibile stratosfera” (p. 20); “Questa doveva essere l’ultima mia visione di lui. Per vari giorni ancora non ho fatto altro che pellegrinare nei suoi paraggi, costeggiare il suo casamento e appostarmi all’agguato dietro ai cantoni “ (p. 49); “Aracoeli s’è accovacciata [...] ora, davanti a mio padre, nell’atto di una pellegrina fanatica” (p. 240); “mentre il suo sguardo amante e sperso pellegrinava intorno a mio padre, sostando ogni tanto a mirarlo con una acutezza acerba e disperata, come l’unica stazione del suo cuore” (p. 265). In M&S alle pp. 311, 389, 466 “e contemplava mio padre con l’atto di una pellegrina devota”, ..., 706 nel “Canto per il gatto Alvaro”.

<sup>45</sup> Cfr. capitolo sull’aggettivazione e stilistica. Ma anche: “Ancora oggi, simili voci mi rievocano porte intime e segrete, dietro le quali un eliso negato ai maschi celebra i suoi fasti liturgici, esclusivamente femminili (p. 186).

lui il conoscitore “dei mondi abitati e dei «Palazzi belli» e dei Misteri «dolorosi e gaudiosi»<sup>46</sup>” (p. 79). Troviamo poi l’”Arcano” (p. 26 “un piccolo *scheletro nell’armadio*”<sup>47</sup>), le voci “divino” e tutti i suoi derivati<sup>48</sup>, “estasi” però “ottusa” e “convulsa”<sup>49</sup>, l’aggettivo

---

<sup>46</sup> Ma si leggano anche i seguenti brani: “Certe sere, tutti gli interni erano occultati dalle tende, come cappelle alle cerimonie dei Misteri” (p. 78); “La fantasia mi figurava le grandi Sorelle della Moda quali appartenenti tutte a una specie di Ordine misterico e le poche volte che mi capitò di penetrare nei loro templi” (p. 180). In *Alibi*, op. cit., a p. 73 ritroviamo l’espressione: “Solo a chi ama il Diverso accende i suoi splendori/ e gli apre la casa dei due misteri:/ il mistero doloroso e il mistero gaudioso”. L’espressione riecheggia i misteri del rosario dolorosi, gaudiosi, luminosi e gloriosi.

<sup>47</sup> G. Rosa, *Palinodia*, in «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit., pp. 293-295.

<sup>48</sup> “E su di me la decisione di questa partenza dirompeva in un sentimento estremo di rischio e di follia; ma anche di un ignoto *entusiasmo* (*enthusiasmòs* = invasione divina)” (p. 8); “E il mio orrore era di specie così selvaggia da snaturare la terra e spalancare il cielo: poiché in quel cadavere io paventavo di riconoscere un volto adorato e divino, che nella sua dissoluzione stessa mi si rendeva ancora più sacro” (p. 64); “ma il suo cuore amoroso gli prestava una sorta di divinazione propizia” (p. 183); “L’esca divina mi tenta coi suoi giochi radiosi” (p. 210); “Spesso mi stringeva e mi baciava, vezzeggiandomi con un suo linguaggio divino, mischiato d’italiano e di spagnolo” (p. 234); “E io mi stringevo a lei come un vitellino alla mucca, per lui sempre odorante del suo latte divino” (p. 249); “E io, vedendola confrontare, dal foglietto, le targhe successive delle vie, mi persuasi -in un subito fervore di sapienza divinatoria -che andava seguendo un qualche tracciato della donna-cammello” (p. 256).

<sup>49</sup> “Talora, in cospetto del fratello, essa lo rimirava col sorrisino privilegiato di chi, sdoppiandosi in un’estasi, assista alla propria trasfigurazione” (p. 38); “Vi fu un tonfo, e un voltamento di corpi rovesciati fra rotolii di metalli, con voci irrecognoscibili che balbettavano fra loro, in una sorta di estasi convulsa” (p. 161); “E mio padre, grato di rivederla in salute, la festeggiava col palpito devoto dei suoi occhioni e le sue solite, piccole risa estatiche” (p. 227); “finché si appoggia allo scoglio e ci si adagia sopra, supina, ansando nella sua posa estatica” (p. 244); “E s’era data a un febbrile moto oscillante che accompagnava con un dondolio meccanico della testa, come assorta in un’estasi ottusa” (p. 269).

“celeste”<sup>50</sup>, i “monaci oranti”<sup>51</sup> ed i “negromanti”<sup>52</sup>, gli “sciamani”<sup>53</sup> e, nell’importante affermazione del narratore al determinarsi del “subdolo cambiamento”<sup>54</sup>: “È, piuttosto, una sorta di vaticinio all’inverso, che oggi me le fa scorrere davanti in trasparenza. E io, chino su di esse, tento di leggere il passato come un indovino legge il futuro sulla sua sfera di cristallo” (p. 192).

---

<sup>50</sup> “La mia staffetta celeste, frattanto, s’è dissolta” (p. 22 e p. 41); “Per quanto maldisposto agli argomenti del Siciliano, io ne subivo una fascinazione sacrale, eppure laida: come a festeggiare un ritorno di stupori celesti, che tuttavia mi provocavano un rigurgito atroce e purulento” (p. 79); “E lui la mirava con un piccolo riso indicibile, quasi incredulo: come un’anima che, alla risurrezione dei corpi, ritrova in Paradiso, insieme con la letizia celeste, anche quella carnale” (p. 134); “Era un luogo di cerimonie e sonni misteriosi, certamente di ordine celeste” (p. 136); “E quasi ero sul punto di sturbarmi, allorché vidi galleggiare su quel mondo atroce (pari a un cestino di rose calato da un davanzale celeste) la testina di Aracoeli che titubando planava verso di me” (p. 176); “La chiarezza celeste si snuda, intatta e luminosa, al di sopra della nuvolaglia informe. E nell’anima che la respira splende fissa, come in una eternità. Non importa che sia notte e inverno” (p. 250). Aggettivo morantiano da M&S a p. 7, 20, ..., 31, 66, 109, 214 “corte celeste”, 215 “schiere celesti”, ... p. 706.

<sup>51</sup> “E come succede a certi monaci oranti nei mercati, meravigliosamente il baccano estraneo, sbarrando ai miei sensi le voci prossime e facendomi, anzi, da scudo, mi ha ristretto nella clausura appartata della mia fiaba estrema” (p. 128). E già in M&S troviamo similitudini simili: a p. 17 “come un monaco meditativo”, p. 18 “una sorta di monaca romita, indemoniata e pazza”, p. 77 “come una monaca di clausura”, ecc..

<sup>52</sup> “Essa pareva sospettare quel personaggio negromantico in camicie bianco (p. 174); “Secondo certi negromanti, gli specchi sarebbero delle voragini senza fondo” (p. 11). Cfr. M&S a p. 285 “Egli era come un negromante, che abbia costruito uno specchio stregato, e nel guardare in esso [...] trema a quegli inganni”.

<sup>53</sup> “E per quanto, ovviamente, mi sia noto che questo, oramai, è ovunque un comune mezzo di trasporto, nel montare sull’apparecchio ho conosciuto la sensazione che forse prova lo sciamano nel sonno magico” (p. 20).

<sup>54</sup> Cfr. *Introduzione, Le opere*, nota 208.

Ed ancora “limbo”<sup>55</sup>, “Genesi”<sup>56</sup>, “resurrezione”<sup>57</sup>, “visioni gaudiose”<sup>58</sup>, “sacro” e derivati<sup>59</sup>, “santo”: “La massima grazia che potevano, essi, concedermi, era di lasciarsi succhiare da me. A pagamento. Loro, simili a statue regali. Io, come fossero santi, in ginocchio ai loro piedi. E la mia pupilla al berli, si velava, nello sguardo adorante e assonnato che ha l’infante allattato dalla madre” (p. 18) e “Pastora. Idalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina” (p. 124).

---

<sup>55</sup> “E io, partito dietro al miraggio dei felici amanti, somigliavo a un pedone del limbo, che andando protende il collo verso gli sciami aerei del Paradiso” (p. 67).

<sup>56</sup> “Io solo salpo verso El Almendral: estrema punta stellare della Genesi, che rompe l’orizzonte degli eventi per inghiottire ogni mia trama nelle gole vertiginose” (p. 20); “Essa non rispondeva a nessuna ora reale, né diurna né notturna; ma piuttosto rievocava il primo capitolo della Genesi biblica, in quel punto [...] che precede la creazione dei grandi astri” (p. 111).

<sup>57</sup> “E là in quella zona si avvera [...] la resurrezione carnale dei morti” (p. 10); “Avverto nella gola, difatti, l’arsione della morte, però già confusa nel tremolio gorgogliante della resurrezione” (p. 110); “E lui la mirava con un piccolo riso indicibile, quasi incredulo: come un’anima che, alla risurrezione dei corpi, ritrova in Paradiso, insieme con la letizia celeste, anche quella carnale” (p. 134); “Nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l’atto miracoloso, alla resurrezione dei corpi” (p. 239).

<sup>58</sup> “La loro fisionomia straordinaria agiva, su di me, con una astrusa doppiezza: come (a detta dei testi domenicali) certe visioni gaudiose che, estasiando, producono delle stimate” (p. 111). Cfr. capitolo I.

<sup>59</sup> “Non appena parlava del fratello -anche solo a nominarlo -la sua voce vibrava di note festanti e sacrali, fra di girotondo e di alleluia” (p. 5); “E poi scappava di corsa, per mano a me, fuori dal portone; a rifugiarsi dietro l’angolo del palazzo dove incominciava a ridere, fra l’ilarità e un timore sacro, come fossimo due ladruncoli” (p. 32); “tenacemente convinta che le differenze di classe fossero una sorta di ordine sacro, e confutarle significasse non solo demenza, ma, peggio ancora, sacrilegio” (pp. 34-35); “E forse era questa sorta di sdoppiamento sacrale che le inibiva di prestare al suo futuro Principe Azzurro le sembianze del fratello” (p. 38); “E il mio orrore era di specie così selvaggia da snaturare la terra e spalancare il cielo: poiché in quel cadavere io paventavo di riconoscere un volto adorato e divino, che nella sua dissoluzione stessa mi si rendeva ancora più sacro” (p. 64); “Per quanto maldisposto agli argomenti del Siciliano, io ne subivo una fascinazione sacrale, eppure laida” (p. 79); “Essa era intoccabile dai miei sensi, non tanto- adesso -perché repulsiva, ma piuttosto perché sacra” (p. 85); “Per me, il segreto del suo corpo era quasi un sacramento, che la decorava di un titolo regale” (p. 119); “La notizia che la «camera matrimoniale» era a noi comandata da Dio, distinse quel vano, ai miei occhi, da tutto il resto della nostra casa, come un’investitura sacra” (p. 136); “Fra noi due, si percepiva un’ombra di sacralità nel nostro doppio segreto” (p. 198); “Il suo era un reame virile e paterno, negato alle madri: stella altrui, proprietà e sacrario dei padri, chiusa perfino al mio desiderio, tanto il suo accesso mi era impossibile!” (p. 229); “Di qui si nutriva da sempre il fulgore dei suoi grandi aloni concentrici, dove ogni senso presente mi si sperdeva, e ogni atto e moto suo -perfino le sue crisi oscene -trovava per me una destinazione sacra” (p. 249); “ma, come è noto, non occorre proprio nessuna minaccia per obbligarci a non tradire i suoi segreti (a me sacri)” (p. 258); “L’incantesimo che, a distanza, me la rappresentava adesso remota e irraggiungibile [...] me ne aumentava in vicinanza il prestigio sacrale e grave di terrori indecifrabili” (pp. 278-279); “Ma invero ogni qualsiasi oggetto di appartenenza maschile che essa incontrava per la camera [...] si levava, nelle sue mani, a una rara sacralità, come fosse un calice d’altare” (p. 315)

Per il campo semantico mitico-fiabesco<sup>60</sup> riportiamo le seguenti similitudini in cui i termini di paragone possono essere tratti dalla storia antica o dalla letteratura classica e dalla mitologia greca e latina (e nordica<sup>61</sup>):

“Sono loro, per la massima parte, la milizia di questa *rivoluzione*, che mi vede fuggire atterrito e insieme furiosamente avvinto, come un ilota<sup>62</sup> scacciato dalla sua patria” (p. 15)

“Tale ultima frase la sussurravano fra loro i due “Capi”: i quali adesso erano due guerrieri bellissimi, armati d’asta e di scudo, che abbracciati insieme come Achille<sup>63</sup> e Patroclo scendevano con calma giù per il bosco. Essi non mi vedevano nemmeno; mentre io dietro a loro, a distanza di due o tre passi, li inseguivo di corsa, ma senza mai raggiungerli, secondo la legge greca della tartaruga, scoperta dal filosofo Zenone” (p. 165)

“Forse, una nebbia simile avrà circonfuso, agli occhi degli Aztechi, i primi bianchi sbarcati nel loro regno [...] Di questa io vedevo, in lui [Eugenio], il campione adulto: e la VIRILITA’ adulta, già fino da allora, a

---

<sup>60</sup> Oltre ai brani citati nel paragrafo si aggiungano: “E sarebbe stato, dunque, vano tentare una traduzione terrestre di quanto io portavo, congenito, dentro di me, già stampato nel proprio codice favoloso” (pp. 4-5); “E intanto il filtro stregato che tu impastavi giorno e notte nella mia carne, era proprio questo: il tuo falso eccessivo amore, a cui mi rendesti assuefatto, come a un vizio incurabile “ (p. 100); “Ma siccome, di proposito, volevo istupidirmi, la succhiai di furia tutta quanta, bruciandola in una sola cartina; e il suo effetto impreveduto fu che ne saltò fuori uno spirito dell’aria come dalle ampolle dei maghi” (p. 140); “Però si assisteva al caso che questi baci innocenti, simili a un filtro di streghe, risvegliassero *quell'altra* Aracoeli” (p. 241); “E a momenti un tale spettacolo sostituiva, per me, il paesaggio non visto con un altro, così esotico da distrarmi, addirittura, da certe difficoltà del cammino, quasi che il mio corpo trascorresse su un veicolo favoloso” (p. 154); “Ma poco importa quello che potei vedere in realtà, se il mio senso era intriso degli amati succhi materni, allucinanti quanto l’erba magica: per cui tutte le parvenze attuali di là da quel cancello mi si assunsero con violenza a un regno d’altra natura” (p. 277); “Sui miei sensi stregati e stupidi, quelle inaudite voci erano balzate dai fondi ignoti della *Quinta* come da una gola barbara, di tenebrosa minaccia” (p. 279); “E quando mi ritrovai, coi miei piedi, fra i suoi monumenti intatti, e palazzoni e ministeri, mi sentii quale una specie di argonauta, che sbarca in una metropoli miracolosa vigilata da un drago” (p. 311).

<sup>61</sup> Rimandiamo alle numerose occorrenze della voce “Valalla”: “Il Valalla serrano della mia invenzione mi spalancava le sue luci oltremarine” (p. 145); “La loro cabala era troppa astrusa per il mio giudizio, e stravolgente per la mia fede, che li aveva riconosciuti a prima vista per araldi del mio Valalla” (pp. 157-158); “In questo intervallo, i miei sensi furono inghiottiti non so dove; e con essi Manuel e i suoi Valalla superni, e Aracoeli e Balletto e il loro nido sotterraneo” (p. 161); “Solo questo mio sosia fantastico, il mio zio ragazzo del Valalla, poteva riscattare col suo splendore incantato il nostro disonore e la mia bruttezza” (p. 302). Si legga inoltre il seguente passo: “Una di quelle sere, la zia Monda mi fece sentire, al grammofono, la Cavalcata delle Valchirie. Wagner era, a quei tempi, di grande moda (da parte sua la zia Monda abbinava curiosamente, nella propria predilezione, Wagner e Puccini, senza contare le romanze o le canzonette) e sul mio gusto puerile quella musica riuscì a un effetto superumano. La stessa notte, io sognai Manuel che cavalcava in immensa foga, al pari delle Valchirie; però, a differenza di quelle opulente ragazzone, lui nel sogno era piccolo, circa della mia misura” (p. 198).

<sup>62</sup> Ma anche: “Il suo comportamento, in simili circostanze, poteva sembrare uno stoicismo eroico, degno delle mogli spartane; mentre la sua, piuttosto, era una supina obbedienza alla Necessità” (pp. 185-186).

<sup>63</sup> Ed ancora Achille nel brano di p. 327: “Perché piange Cristo a Getsemani? E Achille, dopo il furto della schiava?”. Si legga inoltre il seguente passo: “Nella persona dei miei due “partigiani”, i miei occhi, senza nessun sospetto, vedevano incarnato il ceto altissimo degli Eroi” (p. 151). Già in M&S troviamo Achille come figurante in similitudine, in riferimento a Francesco: a p. 308 “perfino Achille evocò lacrimando sua madre, affinché, dalle sue stanze in fondo al mare, salisse a consolarlo in una occasione non troppo diversa da quella che ci interessa”.

me provocava un senso di separazione forzosa: come a un piccolo Giudeo del Primo Secolo la persona di un Romano” (p. 184)<sup>64</sup>

“Ancora oggi, simili voci mi rievocano porte intime e segrete, dietro le quali un eliso negato ai maschi celebra i suoi fasti liturgici<sup>65</sup>, esclusivamente femminili, e vegliati dalle grandi, anziane Sorelle, simili a Parche” (p. 186)

“Ma nella sua grande barba nera [...] e nella maestà della struttura atletica somiglia piuttosto al famoso capitano dei Crociati Goffredo di Buglione, da me visto in qualche figura” (pp. 246-247)

“essa [zia Monda] riapparve, strapazzata e quasi alticcia dallo sgomento, come una povera menade spaurita” (p. 274)

“Alla sua spiegazione, io lo rimirai tonto e incantato, come un povero barbaro forestiero dinanzi a un oracolo di Apollo delfico: poiché nella mia lingua la voce *puttane* non esisteva ancora” (p. 280)<sup>66</sup>

“L’Europa attuale mi si rappresentava come un sito remoto e straniero, non meno che la Gerusalemme dei Crociati” (p. 296)<sup>67</sup>

Ma anche dalla tradizione (ispano-)arabo-islamica:

“Però sempre, in quei pianeti inesplorati, della mia ignoranza, mia madre poteva discendere da una stirpe di gitani o di mendicanti o di toreri o di banditi o di Grandi Idalghi<sup>68</sup> (forse, avrà avuto dimora in un Castello inaccessibile? Forse in qualche alhambra o alcázar?)” (p. 26)<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 348: “E’ come se nell’opera finale la Morante portasse a compimento l’iniziale progetto di riscrivere l’ultimo romanzo possibile e, in una sorta di autosberleffo parodico, ribaltasse la legge costitutiva del «romanzo familiare dei nevrotici»: non è la fantasia del figlio umiliato a operare la trasfigurazione leggendaria di un oscuro papà piccoloborghese, ma l’apologia di un coro che celebra nel genitore un combattente glorioso”.

<sup>65</sup> Cfr. paragrafo sulle voci del campo di significato mistico-religioso.

<sup>66</sup> “Mi prende il capogiro se ripenso alla promessa di avventura e di smania di esplorazioni e sorprese che una volta veniva a me dalle pagine ancora intonse dei volumi [...] e alla continua rivelazione (realtà cifrata, oracoli o enigmi stupendi) che mi significavano quelle parole in fila” (p. 178).

<sup>67</sup> E si legga anche il seguente passo: “Questi, erano per lui, materia di fede, quale il simbolo della Croce per un cavaliere del Santo Sepolcro” (p. 38).

<sup>68</sup> E già in M&S abbiamo a p. 24: “Solo le mie maschere, queste Hidalghe generose”, p. 367, ecc.

<sup>69</sup> Si rimanda a LS p. 122: “Quel mondo e quella popolazione, poveri, affannosi e deformati dalla smorfia della guerra, si spiegavano agli occhi di Giuseppe come una multipla e unica fantasmagoria, di cui nemmeno una descrizione dell’Alhambra di Granada o degli orti di Shiraz, né forse perfino del Paradiso Terrestre potrebbe rendere una somiglianza”. Ma già in *Diario 1938*, op. cit., alle pp. 55-56 [22 aprile 1938] leggiamo: “Si sale per gradinate strette ma solenni, di pietra, a ricami barocchi di portici, a saloni sontuosi, a piazzette e cortili, in una specie di Alhambra”. O nel racconto *Donna Amalia*, ne *Lo scialle andaluso*, op. cit., alle pp. 154-155: “E se una cosa di cui s’era invaghito non si poteva avere assolutamente (come per esempio l’Alhambra o i tesori dell’Imperatore cinese [...]) Le era odioso il pensiero che [...] ella non avrebbe potuto mai [...] passeggiare da padrona in quei bei cortili dell’Alhambra”.

“La prima è un’antica veduta della Porta di Almeria (la puerta de oro) disegno da Mille e una notte<sup>70</sup>, stampato in un colore ocra solare” (p. 41)

“E io mi son chiesto se non fosse per caso la proiezione onirica di qualche mia vecchia, mirifica lettura: il giardino di Armida? gli orti delle Esperidi? o forse l’Alhambra?” (p. 111)

“Tutti i momenti di quell’infanzia, vivi e incolumi nella loro fioritura, ne fanno un giardino di là dai sensi esterni, non meno ricco e colorato degli orti di Shiraz o dell’Alhambra” (p. 123)

“Forse, l’interno è sprofondato. Né pareti, né pavimenti, né soffitti. Il tetto è aperto al vuoto. Così, nelle città asiatiche, le Torri del Silenzio, dove, sul fondo nudo, vengono esposti i morti, nuda e libera preda agli uccelli cannibali del cielo (p. 192)

E dalle fiabe:

“Il suo sorriso incantevole [Dio] mi si trasformò in una smorfia, per dileguare poi nel nulla, come il ghigno famoso del Gatto nella favola di Alice<sup>71</sup>” (p. 72)

“L’incantesimo di Manuel – che mi accompagnava, si può dire, fino dalla nascita – in quel punto si allacciò stretto al mio proprio corpo, attaccandomi la sua febbre pulsante (come, nella fola<sup>72</sup> dei Cavalieri, l’invisibile cinto d’oro)” (p. 145)

“Solo a un nostro risveglio definitivo scopriremmo, forse – come Gulliver a Lilliput<sup>73</sup> – i fili che annodano i nostri corpi impaniati” (p. 171)

“Poi tutto finì in una sorta di tonfo smisurato, ovvero un tuffo alla rovescia nel profondo cielo; e questo significò senz’altro che scoccava mezzanotte, dato che a mezzanotte, - più o meno come succede nella storia di Cenerentola<sup>74</sup> – di regola scade il permesso della Dulce Compañia” (p. 273)

“Avrei voluto possedere l’ago fatato della matrigna di Biancaneve per iniettare il sonno a Zaira” (p. 276)

“Dunque lei [Aracoeli morta “una sorta di minuscolo sacco d’ombra “, p. 307, nell’incontro ad El Almendral con il figlio] pure come Cenerentola” (p. 308)

Così come per l’ambito mistico-religioso anche il paragone con il mitico è sottoposto a parodia:

---

<sup>70</sup> La lirica *Sherazade* in *Alibi*, op. cit., p. 47. Ma già in M&S a p. 559 “i genî delle *Mille e una notte*”, p. 592.

<sup>71</sup> Si leggano inoltre le parole del saggio di Anna Maria Zampolini, «*Aracoeli*»: *Morte di Narciso*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., p. 56: “I viaggio nella memoria di Emanuele ha inizio come ha inizio l’avventura di Alice attraverso lo specchio, con l’entrare dentro una cornice dai pesanti ornamenti dorati per incontrarsi, al di là, con la propria immagine riflessa”.

<sup>72</sup> Cfr. la voce “fola” nel capitolo sui termini letterari.

<sup>73</sup> Cfr. la voce “lillipuziano” nel paragrafo sui termini letterari.

<sup>74</sup> In M&S a p. 577.

“A questo punto, i fragori dell'altoparlante<sup>75</sup>, che fin qui respingevo dal mio piccolo spazio d'aria -come avessi gli orecchi tappati con la cera -in uno scoppio subitaneo si sono rovesciati su di me, pari a un branco di sirene storpie e rabbiose cacciate via dai mari. E ancora io mi sono rivisto: un finto Ulisse di terra, viaggiante fra finti vivi incantati da finte musiche verso colonne d'Ercole anch'esse finte, poiché immancabilmente se ne tornerà indietro” (p. 130)

Abbiamo poi numerose voci tratte dal campo semantico mitico-fiabesco che si affollano nel romanzo. Esempari per l'illustrazione di questo fenomeno sono i brani sull'“Epoca delle Sorelle” (pp. 180-183)<sup>76</sup>, e, come già prima per il campo di significato mistico-religioso, la “Quinta” (“chimera ladra”<sup>77</sup>), e la protagonista principale<sup>78</sup> (“figura immensa e funebre”<sup>79</sup>) dei “fatui figuranti della [...] leggenda-madre”<sup>80</sup> (p. 252 e sgg.). Così nel primo brano troviamo: “prestigio mirifico” (p. 180), “sarte officianti” (p. 181), “formule cifrate” (p. 181), “vestimenti fastosi (degni delle Fate e Regine dei racconti, o perfino delle Semprevergini Macarene)” (p. 181), “i tesori delle Sorelle” (p. 182), “gergo [...] esotico” (p. 182; cfr. cap. III), ecc.; la “donna-cammello” irradia sul protagonista bambino<sup>81</sup> “un potere d'incantesimo” (p. 253), apparentandosi “non solo ai cammelli [...] ma pure alle maghe e a certe illustrazioni tenebrose di profetesse” (p. 253), ha “qualità di Sirena” (p. 253), e la sua sigaretta è “un oggetto raro e fatato” e lo scatolino che la contiene “mirifico” (p. 253); così la “*quinta d' alta classe*”, si riveste agli occhi “trasognati” del giovane protagonista “infestato dal solito bacillo visionario” del medesimo “incantesimo della Donna-cammello” (pp. 256-257) divenendo “pari ai castelli delle fate sorgenti dai vapori” (p. 275). “Avanzando verso il cancello allo scoperto, tremavo come se il terreno secco sotto i miei piedi fosse la schiena di un drago” (p. 276), “Il cancello mi si

---

<sup>75</sup> Cfr. la voce nel capitolo V.

<sup>76</sup> Per l'analisi di questo passo cfr. nel presente capitolo il brano di p. 186 ad esemplificazione delle similitudini tratte dal campo di significato mistico-religioso e i capitoli III e V.

<sup>77</sup> A., p. 281.

<sup>78</sup> Cfr. la voce “donna-cammello” analizzata nel capitolo V.

<sup>79</sup> A., p. 254.

<sup>80</sup> A., p. 246.

<sup>81</sup> Significativo è tal proposito il brano di p. 255: “Spesso, nella testa dei bambini, si accampa un genio della trasfigurazione e dell'arbitrio; e io non so davvero quale mio estro mentale abbia prestato un simile fasto imperituro alla baba-cammello della latteria”.

accendeva al sole come un candelabro ritorto, coi suoi nodi e convolvoli verniciati d'oro cupo” (p. 276), “io non osai lasciare il riparo del muretto, permettendomi a fatica di sogguardare, di là dietro, le magnificenze irreali di quella magione vaneggiante” (p. 277); e l’apparizione di una “sagoma di donna” dal villino romano fa fuggire Emanuele bambino “come fossi rincorso da una torma feroce di Chimere<sup>82</sup>” (p. 280), “Quale sorta di patrizie stupende potevano essere queste Señoras della *Quinta*? Principesse reali? Sorelle della Moda? [...] Fate?” (p. 281). E così tutto ciò che è legato ad Aracoeli è sottoposto dal narratore a trasfigurazione, a partire dal “tesoro esotico del quale io [Emanuele] rinunciavo a ricercare la chiave nascosta”<sup>83</sup> (p. 4) per approdare alla “tua misteriosa ambiguità, Aracoeli, che mi ti ha resa immortale” (p. 289) perché: “In verità -come insegna una legge antica –l’intelligenza contamina i misteri: violentarli è un lavoro disgraziato, che si conclude nel guasto e nella degradazione”<sup>84</sup> (p. 289).

---

<sup>82</sup> Cfr. la voce “chimera” nel capitolo I.

<sup>83</sup> “Per me, quello schermo aveva rappresentato (e almeno in parte rappresenta tuttora) una specie di porta magica” (p. 25)

<sup>84</sup> Cfr. l’analisi dei campi semantici successivi dove troviamo rappresentata la “degradazione”.

Nel romanzo dell'82 troviamo poi voci e similitudini attinte dai campi semantici della medicina e della psicologia<sup>85</sup>.

Abbiamo la consistente presenza del verbo "amputare"<sup>86</sup> e dei suoi derivati, del sostantivo "mutilo" con i suoi derivati<sup>87</sup>, e poi ancora "infettare" e "infezione"<sup>88</sup>, "lebbra" e "lebbroso"<sup>89</sup>,

---

<sup>85</sup> Accanto alle occorrenze citate, ricordiamo inoltre: "Addirittura, anzi, io direi che formano la sostanza stessa del mio protoplasma, e disegnano la mia forma visibile, che mi denuncia al mondo" (pp. 14-15); "allorché simile a un bisturi l'ultima grande mia notizia liberatoria m'ha attraversato la carne" (p. 18); "Si assicurava che il Caudillo, ridotto a un'infima esistenza vegetativa, ormai giaceva in uno stato preagonico, il quale gli veniva prolungato forzatamente per mezzo di punture drogate e correnti elettriche" (p. 19); "Súbito al mio primo ingresso nella cabina, m'ha fasciato una sorta di narcosi, che mi isola dai fenomeni ordinari e dalla gente [...] Non ho notato il tempo della mia "narcosi"; né mi sono accorto che frattanto l'aereo chi sa da quando, ha intrapreso la grande traversata degli spazi" (pp. 20-21); "Anzi, in proposito, io mi domando perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia tentare un'ultima, sballata terapia per guarire da lei" (p. 23); "Era un ripudio irrazionale – simile a quel fenomeno che i dottori definiscono di rigetto, e tale che la vista di colui pareva rivoltarla" (p. 29); "Ora questo mi cacciava giù in terra supino, a dibattermi in una convulsione, la quale [...] più che al piacere somigliava a un attacco di mal caduco" (p. 71); "Fra i due lembi di povera carne floscia, nuda e grigiastra [...] mi si lasciò intravedere appena una sorta di ferita sanguigna, dagli orli più scuri" (p. 85); "La favola mammarola è stantia, ovvio reperto da seduta psicanalitica, o tema da canzonetta edificante" (p. 107); "Gradualmente, nella consumazione dell'attesa, i discreti movimenti della mattina festiva [...] hanno assunto uno spessore esagerato, ingrossandosi su di me come una enfiagione del mio corpo" (p. 127); "Sarà effetto, forse, di un fluido chimico illusionista che la retina secerne, al caso, per impulsi endogeni?" (p. 151); "«Colonnello, sei grande! » lo vantò a questo punto il Vice, con un breve riso stertoroso, ma sinceramente ammirativo" (p. 152); "E lei, mentre a questo modo si faceva servire, abbassava i cigli in una immobilità cupa e tesa, che somigliava a uno spasmo" (p. 180); "Certi casi fortuiti si caricano – con l'avanzare dell'età – di una mistica esaltata e arbitraria, che rode fuori tempo un tessuto già corroso, come fa il morbillo con un organismo adulto" (p. 198); "Dal pallore del suo viso si sarebbe detto che sotto la pelle oggi, in luogo del sangue gli scorreva un plasma grigiastro" (p. 257); "Forse, a questo punto, lui nemmeno vedeva i presenti [...] quasi che sui grossi occhioni spalancati gli fosse calata una doppia cataratta" (p. 284); "lasciandomi là atterrato, e per sempre disadatto alle cavalcate maestre, come da una lesione alla spina dorsale" (p. 306).

<sup>86</sup> All'esemplificazione citata si aggiunga: "quando, in un'ora di oscuro malefizio, io d'un tratto, col senso tragico di un'amputazione, mi strappai dal collo la catenina con tutti i suoi ciondoli [...] Non c'è dubbio che la mia intenzione, in quel gesto, era di rinnegare Aracoeli, e di amputarmi di lei, e del mio troppo amore" (p. 24); "La tua morte tempestiva, nell'amputarmi di te, ha sbarrato la mia crescita, affinché la mia-tua invenzione bambina si serbasse immune eternamente dalla ragione" (p. 289).

<sup>87</sup> Oltre ai passi citati: "Scorgo, difatti, sulle sue superfici, la stampa di strane membra mutilate" (p. 128); "I nostri organi di senso, in realtà, sono delle mutilazioni" (p. 199) "quel mio sospetto doveva, in séguito, portarmi a una seconda congettura: che Aracoeli, sotto i coltelli della clinica, avesse subito chi sa quali sfregi o mutilazioni" (p. 218); "essa rassomigliava a certi marmi meravigliosi, risaliti dai fondi marini a qualche litorale, dove approdano con le membra mutilate e cosparse di detriti, conchiglie e flore acquatiche" (p. 235).

<sup>88</sup> Oltre l'esemplificazione data, anche: "Oggi credo di spiegarmi la sua parlantina per un'eruzione febbrile dell'angoscia cronica, simile a un'infezione, che già da vari anni, immagino, s'era attaccata ai suoi organi interni" (pp. 286-287). Ed anche "intossicare" e derivati: "Così, mi sorprendevo inebetito a bamboleggiare, a imitazione di te [...] e, intossicato per sempre dal tuo latte" (p. 107); "E – la stagione del Regio – il telegramma dell'Ammiraglio – la fillossera dell'anno scorso – [...] mi si macinavano commisti in una materia brulicante, che mi ribolliva dentro il cervello, intossicandolo coi suoi fumi" (p. 289). Cfr. nel presente capitolo la voce "febbrile" e derivati.

<sup>89</sup> Si aggiungano le seguenti occorrenze: "E qui, con la bassa invadenza di un lebbroso a caccia di elemosine, gli offre la discesa in ascensore precedendolo dentro la cabina" (p. 247); "Mi sviai per certe strade limitrofe, dove ancora, in ogni tratto, i fabbricati esibivano i loro squarci, piaghe e tronconi, come lebbrosi in una contrada indiana" (p. 326).

“morbo”<sup>90</sup>, “pestilenza”<sup>91</sup>, “protesi”<sup>92</sup>, “sepsi”<sup>93</sup>, “rigurgito”, “ulcera” “ulcerazione” “ulceroso” e “ulcerato”,<sup>94</sup> “ustione” e “ustionare”<sup>95</sup>, “virus” e “virulenza”, ecc.:

“e se lo strappa [il cappello] di testa repentinamente, come si amputasse”<sup>96</sup> (p. 17)

“né rinvento le sequenze dei nostri ritorni a casa (dei quali tuttavia mi permane una forma di dolore fitto simile a quella che sussiste nel luogo degli arti amputati)” (p. 237)

“Era uno di quei casamenti, già palazzi, che all’esterno avevano serbato l’antica facciata imponente, per quanto mutilata e lesa; mentre all’interno, trasformandosi in dormitori e colonie di fuggiaschi e senz’altro, si sviluppano in una proliferazione degenera, simile a una concrenza<sup>97</sup> della natura” (p. 81)

“E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba” (p. 291)

“Aracoeli regina dei ricordi si strappava via da me, come una mutilazione” (p. 300)

“Io capisco, difatti, che secondo il suo Codice, non solo esse [voci] infettavano, alla mia presenza, la sua maternità” (p. 172)

---

<sup>90</sup> Per questa voce si rimanda ai seguenti passi: “La memoria, in certi stati morbosi, è un corpo malmenato e livido (p. 57) [Esempio di fisicizzazione di un’entità astratta, tipico in A.]; “La nina in quei momenti mi pareva un brutto morbo, colpevole di sevizare Aracoeli” (p. 189); “Il suo morbo ossessivo tanto più doveva straziarla perché inconfessabile” (p. 249).

<sup>91</sup> “Quell’ultima estate mi riappare adesso come una pestilenza: dove la serie ossessiva dei fenomeni si accumula, a riesumarla, in una concrenza pullulante in cui si accampa qualche scena singola, che tende a figurare in sé la serie intera” (p. 237).

<sup>92</sup> “E levandone gli occhi, ho incontrato il mio volto: oggetto a me fin troppo noto, nella sua quotidianità persecutoria; e che pure mi torna sempre estraneo, come fosse una protesi” (p. 106) .

<sup>93</sup> “Per l’altro una lenta necrosi senile, che gli stacca la vita pezzo a pezzo, come una fasciatura incollata voracemente alla propria sepsi” (p. 16).

<sup>94</sup> “Ah, amore! amore! Quali unguenti o rimedi fantastici tu sei capace d’inventare, per medicare le piaghe del male ulceroso che tu stesso hai, coi tuoi aghi, inoculato” (p. 176); “E forse, come certe ulcere immaginarie, erano solo formazioni della mia mente inquieta” (p. 218).

<sup>95</sup> Ma anche “bruciatura”: “Il loro colore mi appariva più bruno, e abitualmente erano piuttosto pallide; ma qualche volta fiorivano di un rossore opaco, somigliante a una bruciatura” (p. 283); “La faccia le si copri di un rossore denso che alla poca luce di un altarino là presso pareva una larga bruciatura violacea”.

<sup>96</sup> Similitudine ripresa poi a p. 316: “Essa ebbe, allora, una strana risata a strappi, simile a un verso di gallina, e si tolse il cappello piano piano, come in una lenta amputazione”.

<sup>97</sup> Per questa voce si leggano inoltre i seguenti brani: “Questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all’esterno, dev’essere una formazione aberrante, concrenziata per maleficio sopra al mio corpo reale” (p. 106); “Chiaramente, la piccola scena fra me e mia madre, nella camera dalla luce azzurrastra, era stata reale [...] e a momenti io supponevo che quella scena appartenesse al mondo delle ombre, e non dei corpi; così come alle sue concrenze oniriche prestavo la natura dei corpi materiali” (p. 210).

“Nel teatro infetto e convulso di quella ultima stagione, dove ancora le loro due voci s’incrociano” (p. 239)

“L’oggetto a me più vicino era la faccia del “Vice”, che mi parve in aspetto di grugno piatto, di un colore purpureo maculato di nero, e senza naso, come smangiato dalla lebbra” (p. 162)

“E in altri momenti, mi si straniava in una forma incognita, senza baci né carezze, smemorata e ignorante di tutto: ridotta a oggetto di una qualche violazione cieca da parte del caso, e minata da una lebbra della natura” (p. 235)

“E súbito dopo mia madre è sopravvenuta sull’ingresso, facendosi incontro a colui con quelle mosse e voci smaniose fino all’indecenza – che si spiegano ormai per un sintomo<sup>98</sup> della sua lebbra nascosta” (p. 248)

“Mentre il suo occhio intorbidato – come affetto da un morbo – si torceva via dalla cartolina, come da una cosa di rigetto o di minaccia” (p. 198)

“Là dentro germinavano occhi, mani e capelli, vi abitavano pupi e reginelle prigioniere, ne sgorgavano latte zuccherato e sangue ... Era un focolaio di morbi?” (pp. 215-216)

“Per quanto maldisposto agli argomenti del Siciliano, io ne subivo una fascinazione sacrale, eppure laida: come a festeggiare un ritorno di stupori celesti, che tuttavia mi provocavano un rigurgito atroce e purulento” (p. 79)

“Allora, in un rigurgito, mi torna alla gola, e fin dentro la testa, il mio squallido malessere ordinario, a me troppo noto” (p. 129)

“La voce magra taceva, e la voce grassa si faceva udire solo a intervalli con qualche gorgoglio o rigurgito vinoso” (p. 154)

“Però, da vicino, sulla loro superficie non si legge niente: quelle, che mi erano parse impronte di strani corpi, sono solo le crepe e deformità della materia, la quale mi si scopre, sui blocchi più prossimi, tutta ulcerata, e malata di una sorta di scabbia secca” (p. 129)

“E c’era, in quel suo richiamo, una querula snervante, ulcerata, insieme a una promessa di delizia irresistibile” (p. 239)

“E che su ogni altro senso, come un’ultima ulcerazione al centro della sua materia, in lui prevaleva un pudore atroce” (p. 324)

---

<sup>98</sup> Per la voce “sintomo” si legga inoltre: “Non era la sua voce vera, l’unica e familiare di tutto il nostro passato; ma l’altra, la nuova, che mi si denunciava, ormai, quale un oscuro sintomo” (p. 259).

“Ma esse non si curavano neppure di guardarmi; e la loro lucentezza non era che un’ustione febbrile<sup>99</sup>, fra ceneri di noia estrema, d’atroce indifferenza<sup>100</sup> e d’astio” (p. 84)

“ma anche se una tale domanda [d’amore], in realtà, non cessava di ustionarmi alla radice, essa non toccava mai la sessualità” (p. 87)

“Giorno dopo giorno, frattanto – come un processo virulento fomentato dai primi caldi – la sua mutazione si accelerava con l’estate” (p. 242)

“Ma dopo il nostro triplice sbarco in Piemonte, le pulsioni in conflitto della nonna eccitarono il suo virus interiore dell’angoscia, fatto più maligno dalla mia presenza” (p. 288)<sup>101</sup>

E si susseguono nella prosa del romanzo le voci “allucinazione”<sup>102</sup> e “allucinato”, “delirio” e “delirare”<sup>103</sup>, “febbre” “febbrile” e “febbroso”<sup>104</sup>, “ipnosi” e “ipnotico”<sup>105</sup>, “isterico”<sup>106</sup>:

---

<sup>99</sup> Cfr. la voce nel paragrafo successivo.

<sup>100</sup> Cfr. capitolo VII, l’aggettivazione iperbolica.

<sup>101</sup> A p. 73 “Certo non era il caso di spiegargli che il mio io personale la barba era una deturpazione, uno sfregio, peggio del vaiolo”.

<sup>102</sup> Il termine è presente nei seguenti esempi: “e faceva la propaganda a un grosso partito della Mezza Destra Moderata, favorito dalla borghesia. Io dubitai che costui fosse un sosia del mio Maestrino, o una mia allucinazione” (p. 96); “Guardavo allucinato, a poca distanza da me, quasi ai miei piedi, una piccola massa di carne sanguinolenta, di cui non riconoscevo la natura” (p. 162); “In una bizzarra allucinazione auditiva, sentii la voce del prete recitare, in luogo delle litanie, certe brutture idiote” (p. 271).

<sup>103</sup> Cfr. capitolo V la voce “semi-delirio”. E si aggiungano le seguenti occorrenze: “ciascuno, fino dall’indomani, avrà ripreso a battersi per la propria esistenza, secondo il solito, senza spiegarsi il perché di certi pruriti, sfoghi o malesseri che lo fanno delirare” (p. 45); “strepitò ancora fremendo, quasi in un accesso di fastidio delirante” (p. 163).

<sup>104</sup> Cfr. capitolo VII. Il termine ha numerose occorrenze fra le altre ricordiamo: “Un vento senza più forza corre basso e febbrile” (p. 124); “Pure sotto le deformazioni oniriche o febbrili del suo sdoppiamento confuso, tuttavia la camera ci si fa riconoscere” (p. 128); “Così, non saprei se fu vero o illusorio il tocco di una manina fresca e magra che mi lisciava la faccia febbrile” (p. 209); “E s’era data a un febbrile moto oscillante che accompagnava con un dondolio meccanico della testa, come assorta in un’estasi ottusa” (p. 269); “Bisognava forse accusarne quella continua sudorazione, che dava alla sua pelle un lustro febbrile, quasi infetto” (p. 323); “E a sua volta lui si rimise in piedi con un balzo febbrile quasi inconscio -per istinto di ubbidienza (io m’immagino) ai suoi scontati cerimoniali dell’ospitalità” (p. 324).

<sup>105</sup> “E nel séguito, per un lungo tratto ho dimenticato di servirmene, immemore perfino della mia deficienza visiva: tale è l’ipnotica monotonia del territorio” (p. 128); “Rincantucciato in fondo a un divano, in un silenzio riverente, io soggiacevo all’assillo della nobile voce senile come a un’azione d’ipnosi” (p. 289).

<sup>106</sup> “E questi suoi timbri isterici e sregolati, simili a getti di rancore impulsivo [...] mi sbigottivano di qua dalle sue parole” (p. 157); “mentre la zia Monda non cessava il suo parlottio, quasi perduta, senza freni, dietro a una sua confabulazione isterica” (p. 274).

“E alla mia mente frastornata l'aeroporto di Madrid, con le voci irreali dei suoi altoparlanti, i suoi passeggeri febbrili e i suoi chioschi di giornali e di «ricordi», è solo una copia allucinata dell'aeroporto di Milano” (p. 22)

“E così è cominciata la ridda finale, di cui, secondo il solito, alcune sequenze e figure -scivolate allora come ombre effimere sul mio senso -oggi mi si proiettano davanti con la forza delle allucinazioni, precisandosi fino in certe minuzie, ammicchi, smorfie” (p. 242)

“Credetti, anzi, in una allucinazione auditiva, di avvertire dall'interno di quei muri, una voce di vecchia gridante: «Cielina! Cielina! Cielina! » con un timbro di oboe contralto”<sup>107</sup> (p. 257)

“Capitava pure che quei sopori mi portassero dei sogni, o meglio deliri passeggeri, futili<sup>108</sup> e tetri” (p. 8)

“Il tuo corpo si è disciolto, senza più occhi né latte né mestruo né saliva. E' rigettato dallo spazio, niente altro che un infimo delirio” (p. 107)

“Si udì, al tempo stesso, dall'interno, quella voce di bambina ripetere Daniele Daniele fra altre note confuse, in uno sperpero ingordo e delirante” (p. 260)

“io fino dalle prime sorsate ne ho risentito un effetto di straniamento e di smania, come sotto certe febbri basse che vengono alla sera” (p. 58)

“Dall'uscio sbattuto poco prima alle mie spalle, mi pungevano dei fili d'aria fredda, ma, di fronte, un fuoco di legna fiammeggiava, regalandomi un calore febbrile” (p. 157)

“Simile ad una spirale d'aria calda, la avvolge un eccitamento febbrile” (p. 247)

“Ora, la sua pretesa poteva mostrarsi perfino comica, non fosse stato quel suo terribile rossore, febbrile e dolorante come un esantema” (p. 270)

“e riconosco la voce dell'ascensore, che nello staccarsi dai piani emetteva un lamento tormentoso, un poco isterico” (p. 28)

“poi, di là dalla porta chiusa, mi ha risposto uno strano grido isterico e sguaiato, quasi di rigetto viscerale” (p. 49)

---

<sup>107</sup> Ma anche a p. 277: “Ma questa di oggi- ne fui persuaso -non era un'allucinazione acustica”.

<sup>108</sup> Cfr. capitolo sui termini letterari alla voce “risibile”.

Termini caratteristici della visione allucinata del protagonista di A., espressione “dell’elemento disforico, fantasmatico, crudele”, dell’”ultravioletto di orrore”<sup>109</sup> che domina l’ultimo romanzo,

---

<sup>109</sup> Per entrambe le citazioni si rimanda all’*Introduzione* al paragrafo. Esemplare della visione deformata e deformante di Emanuele è il seguente passo: “Ma il peggio mi aspettava fuori dalla bottega: dove la strada affollata, rutilante di neon e di fanali, m’investì col suo mai veduto spettacolo di orrore. Gli aspetti del mondo avevano preso, ai miei occhi, una chiarezza e un rilievo inusitati, che me li accusavano come un’unica violenza proteiforme. Non m’ero accorto mai, prima, di quanto fossero duri e brutali i segni sulle facce umane. Le loro pelli sembravano tutte conciate, e ostentavano rughe feroci, simili a sfregi incruditi con la sgorbia e anneriti con catrami. Fra l’uno e l’altro marciapiede, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze, spaventosi occhioni bistrati e bocche tinte a sangue di macello. Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte. E sul marciapiedi di fronte, le vetrine esponevano busti decollati, lame bifide, cotenne capellute, forbici e coltelli, giacche gesticolanti senza mani, gambe tagliate, cinti erniari, ventriere e denti” (p. 175). Accanto ad esso significativi sono i brani delle pp. 23 all’aeroporto di Madrid [“brulicame acquoso ... filamenti elettrici si attorcigliano fra i passi della gente ... signora obesa con due teste ... individui che al posto della faccia hanno la proboscide”], 40, 54 al porto di Almeria, 61 all’osteria di Almeria, 99 il sogno dello svelamento della statua [“e sul petto una quantità di decorazioni nastriformi, che si torcono come vive”], 128 sulla corriera per Gergal [“crosta di ceneri giallicce ... regione desertica e rovinosa ... necropoli fossile di tempi preumani ... una mandibola gigantesca ... un dorso scaglioso simile a creste aguzze ... Una coda di rettile ... valle di fanghi diluviali pietrificati”], 164 [cfr. paragrafo su oggettualizzazione e paragone uomo-animale], 230 [“rimembranze ... galleggiano rotte e sfocate sui fondi della mia realtà come salme su una palude caliginosa”], 244 la gita al mare e l’uomo-gatto [“lo spazio marino ... dismisura vorace, confusa e rutilante ... Vi si aggrovigliano stelle filanti ... vi galleggiano occhi di annegati, putrescente iridate”], 284 [“lazzaretto del mondo fermentante stragi e sudore”], 292 la “fornace planetaria” del cielo, 305 il brano sulla “*Casa della beata Fratellanza*”. La voce “orrore” ed i suoi derivati hanno numerose occorrenze fra cui: “Io ne stornavo i sensi, come davanti a un lenzuolo che si ha orrore di sollevare, perché copre un cadavere” (p. 64), “E questo fu il miraggio che tu mi fabbricasti all’origine, proiettandolo su tutti i miei Sahara futuri, di là dai tuoi orrori e dalla tua morte” (p. 107), “Io non so misurarmi con l’orrore della morte. La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager [...]. E dunque si rimane dentro il carcere senza uscita, murati fra due orrori: la sopravvivenza e la morte, l’una e l’altra impossibili” (pp. 168-169), “e i miei occhi, subitamente sbarrati, s’incontrarono coi suoi, che dilatavano le pupille fissandomi in un orrore impietrito, come si vedessero davanti un brutto animale” (p. 209), “Né gli ardui silenzi di lei, certo, rispondevano a una comune accortezza di moglie adultera, ma piuttosto a un rispetto ultimo e meraviglioso: per proteggere l’amato da certi orrori inconcepibili” (p. 250).

sono poi le voci “aberrante”, “decomposto” e “decomposizione”<sup>110</sup>, “informe”, “laido”<sup>111</sup>, “misero” e “miserabile”<sup>112</sup>, “putrido”<sup>113</sup>, “sordido”<sup>114</sup>, “spettrale”<sup>115</sup>, “storpio”<sup>116</sup>:

“Questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all'esterno, dev'essere una formazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale” (p. 106)<sup>117</sup>

“Come a Milano, anche qui vengono offerte, prima del decollo, quelle solite ineluttabili “musicchette” prefabbricate e supernazionali, che sembrano l'eco meccanica di un mondo decomposto” (p. 40)

“Questa attesa, che fino da ieri sera, e poi nel corso della notte, mi si era decomposta in una bassa materia di noia, fatica e impostura” (p. 123)

---

<sup>110</sup> Oltre ai brani citati si aggiunga: “Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte” (p. 175); “dove quei caratteri neri, pullulanti nei fogli a migliaia, solo a vederli mi danno la nausea: come eserciti di formiche su un corpo decomposto” (p. 178); “Amore di chi? Di Aracoeli, lasciata indietro sola a decomorsi nell'orrido parco?” (p. 327).

<sup>111</sup> Cfr. capitolo VII. Oltre alle occorrenze citate: “Per quanto maldisposto agli argomenti del Siciliano, io ne subivo una fascinazione sacrale, eppure laida: come a festeggiare un ritorno di stupori celesti, che tuttavia mi provocavano un rigurgito atroce e purulento” (p. 79); “La sua laidezza lugubre fa schifo e paura, e tutti, al suo passaggio, scappano, come a una disgrazia” (p. 215); “(Anche questa voce laida e plorante di femmina rimane registrata nel mio corpo, e lo affolla tuttora, ma come un'altra voce mia di me stesso, alla quale non sarà data mai risposta, nemmeno dall'inferno)” (p. 239); “Poi, trattomi con sé dentro casa, chiuse l'uscio di colpo, quasi sbattendolo; e in un piccolo urlo stridulo, bizzarramente laido, tese la sua manina nel gesto delle corna contro colui” (p. 252).

<sup>112</sup> Per la voce “misero” si rimanda la capitolo VII, nel paragrafo sull'aggettivazione ad occhiale; per la voce “miserabile” ai seguenti brani: “Il sudore freddo della sua mano che si ritrae... lui fa quella specie di sorrisino miserabile...” (p. 17); “Oppure si ributtava stesa sul letto, e a lungo se ne udiva, di là dall'uscio, un lagno solitario e miserabile, simile a un rantolo” (p. 205); “Così dicendo, essa si è rannicchiata in un angolo dell'ascensore, con una espressione miserabile fra la ruffianeria e l'abbruttimento” (p. 247); “Credo che sulla mia faccia, in quel periodo, si alternassero due sole espressioni: l'una, miserabile; e l'altra, sinistra” (p. 301).

<sup>113</sup> “I cibi ingeriti di recente mi stagnavano nello stomaco al modo di braci putride; e io paventavo, di momento in momento, di vomitarli su di lei” (p. 85).

<sup>114</sup> Cfr. capitolo VII le voci “bianchezza sordida” e “sordida stanzettina adorata”.

<sup>115</sup> Cfr. nel presente capitolo il brano di p. 191 nel paragrafo sui paragoni uomo-animale. Connesso a questo termine è il campo semantico della morte con le voci ricorrenti “larve” (pp. 52, 63, 71, 84, 125, 165, 251, 291, 303, “funerario” e “funebre” (rispettivamente a p. 129 e alle pp. 211, 254, 303), “postumo” (pp. 5, 11, 13, 44, 142, 199), “necropoli” (pp. 128, 165, 244), ecc.

<sup>116</sup> Troviamo il termine, oltre che nei brani citati e nel presente capitolo nel passo di p. 130 ad esemplificazione della parodizzazione del campo semantico mitico-fiabesco, nella seguente occorrenza: “E si è vista la mia persona greve sbattere inerte e stonata fra i tumulti, per esserne presto cacciata via da quel mio noto, misero panico della materia che intreccia, tuttavia, le sue radici confuse e storpie nei luoghi della mia coscienza” (p. 14).

<sup>117</sup> Ma anche: “Forse queste, agli esordi del suo soggiorno terrestre, interferiscono ancora, simili a una lente aberrante, nelle nuove apparenze quotidiane offerte alla sua retina” (p. 111).

“Di sopra, esso mi presenta un cielo che non somiglia a una volta d’aria, ma a una crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da millennii” (p. 128)

“Escluso dal clamore delle vie centrali, questo sito suburbano, nella sua bruttezza informe senza duomi ne insegne, mi accoglie come una foce di quiete e di ristoro” (p. 14)

“Il territorio circostante, inghiottito dalle ombre, fra le sagome impietrite delle rocce e il singulto del mare, mi sembrava un approdo informe, casuale e senza nome, dove la nave dei viventi, salpando via per le sue grandi crociere, mi aveva abbandonato solo” (p. 70)

“Forse, nella sua velleità di mostrarsi logico, lui tentò qualche formulario di circostanza e di maniera, o perfino qualche ragionamento, che gli si riduceva, sulle labbra, a una sequela informe quasi idiota, finché gli si disfaceva in un impasto di suoni disarticolati e inservibili” (p. 323)<sup>118</sup>

“E corro dietro alla mia fedele madre-ragazza, e alla sua icona musicante, ricacciando come un'intrusa quell'altra Aracoeli fatta donna, che in realtà mi ha lasciato laidamente orfano ancor prima d'esser morta” (pp. 24-25; cfr. capitolo V)

“Certo, se mi presentassi a loro, anche loro mi riguarderebbero come un vecchio borghese, inutile, laido, loro sfruttatore e nemico” (p. 52)

“Io però mi rifiuto di guardare, assalito da un presagio innominabile; quando laggiù in quel punto risuona un urlo femminile atroce, laido e tragico” (p. 100)

“Anzi, era lei, per forza dovevo riconoscerla; ma ridotta a una vecchia laida, cascante e imbellettata, che si dava a mimare una frenetica indecenza” (p. 300)

“E ancora nelle sordide mie giornate del collegio, immancabilmente, all'arrivo della posta, ogni volta mi ritrovavo a sperare di ricevere una cartolina dall'America” (p. 264)

“Solo una morte prematura può escludere i corpi adorati dai sordidi sepolcreti della norma e salvare la verità dell'assurdo contro i falsi della logica” (pp. 289-290)

“Ma alla mia assenza, invece, corrispose solo una calma spettrale “ (p. 49)

“Buffone, per il tuo gioco spettrale, dei bullelli notturni stradaïoli: soggetto ai loro dileggi, ribrezzi, ricatti, percosse e linciaggi “ (p. 107; cfr. capitolo V)

---

<sup>118</sup> Si aggiungano i seguenti passi: “O insomma intravedere se a questa macchia informe della mia esistenza attuale, corrisponda, in un punto del cosmo, un qualche segno decifrabile” (p. 139); “Davanti alla doppiezza ostile di questi «Giudici» le mie risorse si raggrumavano in una diffidenza informe” (pp. 158-159); “La chiarezza celeste si snuda, intatta e luminosa, al di sopra della nuvolaglia informe. E nell'anima che la respira splende fissa, come in una eternità. Non importa che sia notte e inverno” (p. 250); “Una volta, le multiple luci vociferanti del lunapark s'erano spente. E su tutta l'area del mio incubo si stendeva un Sahara informe, debolmente illuminato dal riverbero color ocra delle sabbie che si alzavano al vento lunare” (p. 291).

“Un occulto lavoro di tecnica spettrale aveva trasformato i vetri dei miei occhiali in piccoli prismi ottici: attraverso i quali la luce mi si scomponeva in filamenti convulsi e mutanti” (p. 277)

“Stornando la faccia da me, torse le pupille in un modo che pareva strabica, nel passaggio di un sorriso reticente e storpio, che la deturpava” (p. 231)

“Un campo! un orto, se così può dirsi. Vi si scorgono chiazze regolari coltivate: poi fra queste riconosco un arancio malaticcio, un ulivo storpio, una vite nuda” (p. 308; cfr. capitolo V)

“e il mondo circostante, ai miei occhi semiciechi senza gli occhiali, si scioglie, secondo il solito, in un brulicame acquoso, corso da luci stralunate e immagini storpie” (p. 23)

“E con un sorriso storpio, e una voce quasi esausta dall'avversione, mi annuncia: «A proposito, io domani parto. Vado a Zurigo, a trovare una vera checca che mi ha promesso una Ferrari. Ti saluto»” (p. 48)

Nel romanzo come illustrano ampiamente i passi riportati domina la visionarietà e l'ultrasoggettivismo del protagonista che percepisce e registra un mondo in disfacimento; il linguaggio della patologia infatti informa anche la descrizione della natura. I paesaggi in A. hanno un “aspetto apocalittico”, “traccia simbolica dello scoppio atomico”<sup>119</sup>; in essi domina la figura della “voragine”<sup>120</sup>, esplicita nella ricorrenza delle voci “frana” e “cataclisma”, e della

---

<sup>119</sup> G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit., p. 300, che riporta il brano qui citato ad esemplificazione della voce “decomposizione” e “ucurato”.

<sup>120</sup> Cfr. nel presente capitolo la nota 25 ed il brano fondamentale di p. 233: “In verità, di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca (lo sprofondo della terra sotto i nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo. Lo si definì un sepolcro, che ci portiamo appresso; ma la tenebra del nostro corpo è più astrusa per noi delle tombe”.

“calcificazione”<sup>121</sup> (così sono anche le scenografie che fanno da sfondo alle fantasie erotiche del protagonista<sup>122</sup>):

“L'edificio del Terminal, basso e giallastro, si leva nel mezzo di un vasto terreno brullo, dalle scarse costruzioni disordinate simili a murature provvisorie alzate dopo un cataclisma” (p. 14)

“Qualche sera, i loro clienti erano più d'uno: e facevano la fila sull'orlo di quei crateri periferici, o dietro a un muro rotto” (pp. 77-78)

“Riconosco i massi già visti prima, buttati in disordine uno sull'altro, come enormi pietre tombali rovesciate da un cataclisma” (p. 129)

“Ne parte un sentiero scosceso, a saliscendi, che da un lato si affaccia su un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enorme frana della sierra soprastante Per un tratto, su questo lato, come pure su quello opposto in alto, mi accompagna il solito deserto calcareo del colore di sangue rappreso” (p. 308)

Accanto ai campi semantici della patologia, del brutto, dell'orrore, un altro importante campo di significato da cui il narratore attinge voci e figuranti (evidenziando, secondo G. Rosa, “l'assedio micidiale portato dalle invenzioni tecnologiche al mondo organico”<sup>123</sup> e determinando, come evidenzia Mengaldo, un processo di oggettualizzazione del corpo<sup>124</sup>) è quello dei “sinistri”<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> “Salvo un'allungata ombra massiccia, che mi indica il molo, e le sagome incurvate di un paio di barconi spenti, la distesa d'acqua e terra alla mia vista appare tutta un'unica superficie piatta pietrificata. Il porto è buio, e dalle nubi un chiarore scarso rimanda in basso per l'aria la stessa tinta grigia di quella immensa lastra di pietra” (p. 53); “Mi ritrovavo, infatti, di fronte al porto che, nel suo mare invisibile, mi pareva interrato” (p. 63); “Ormai calava il buio. Il territorio circostante, inghiottito dalle ombre, fra le sagome impietrite delle rocce e il singulto del mare, mi sembrava un approdo informe, casuale e senza nome, dove la nave dei viventi, salpando via per le sue grandi crociere, mi aveva abbandonato solo [...] Un immenso maremoto scuoteva i fondi del mare singhiozzante e l'arenile e la scogliera. I due prossimi faraglioni si scontravano percuotendosi come due lottatori di pietra” (p. 70). Ma anche a p. 297, parallelamente al paesaggio spagnolo descritto da Emanuele, il paesaggio sognato da Emanuele bambino in viaggio verso Aracoeli morente: “E mi pareva, anche nel sopore, di andare viaggiando; ma non per via di terra: per via di mare. Il mio bastimento navigava calmo su un oceano dalle grosse ondate; il quale poi mi si rivelò, all'affacciarmi, non uno spazio oceanico, ma un terreno rovinoso, dove le onde erano, invece, dei massi enormi e di mole diversa, fra una distesa di sassaie e di pietrame”.

<sup>122</sup> “La scenografia figurava sempre, regioni non praticate e selvagge di foreste, valloni, caverne, cupole vulcaniche: tutti soggetti fuori d'ogni mia esperienza ma che io fissavo in ogni particolare, con insistenza maniaca. E il copione -di norma, rudimentale -seguiva sempre un proprio schema calcolato in vista del solito finale necessario, che esige una furiosa devastazione. Vi interveniva, dapprima subdola, e via via più rapida, una qualche violenza cruciale della natura. E nel punto che le acque salate o fluviali -o gli alberi immaginari- o certe strane architetture turrette dei deserti -si stralvevano in un tornado, o crollavano in una erosione precipitosa- o si torcevano mangiate dal fuoco -io con un grido pervenivo all'orgasmo” (p. 71).

<sup>123</sup> «Aracoeli»: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 323.

<sup>124</sup> Cfr. Introduzione al presente capitolo nota 6.

<sup>125</sup> Cfr. nota 8.

meccanismi della modernità. Così le labbra della grottesca figura della prostituta sono “labbra cartacee” (p. 84 cfr. capitolo VII; e più avanti a p. 85 l’“ibrido, estraneo sorriso” della donna è paragonato “a una fessura causale sulla faccia di un automa”<sup>126</sup>), così, dopo l’avventura partigiana, negli incubi febbrili di Emanuele bambino, i “Capi” del “Tribunale del Campo”<sup>127</sup> assumono le fattezze di “pupazzi meccanici” dalle “facce metalizzate” (p. 164, ma prima ancora, nella visione di Emanuele bendato durante il processo, a p. 161, la scena è dominata da “pupazzi «mimetici» simili a marziani, con romboidi e triangoli al posto dei visi” e la mente del bambino è “una sorta di centrale impazzita, corsa da lampi di colore acceso”). L’accostamento uomo-pupazzo è presente anche in riferimento alla figura di Eugenio (“un grande fantoccio senza parola” p. 205, “con passo d’automata”, p. 274, “con esatte maniere di deferenza filiale, che in realtà parevano manovrate da un puparo mediante fili di ferro” p. 284, “fantoccio malinconico, sbiancato e fisso” p. 285) e del protagonista (“[c]ome un automa” p. 82, “pupazzo borghese disarmato e sfasciato, una sagoma da tiro a segno” p. 109, “come un burattino” p. 300). La memoria (cfr. il brano di p. 41 ad esemplificazione della voce “sequenza”, nel paragrafo successivo sul linguaggio del cinema, e “macchina di ricordi” p. 111) così come il corpo e la mente è una “fabbrica tenebrosa”<sup>128</sup> (“Ma tu, come una macchina idiota, eri la serva ignara della tua propria manovra. Non conoscevi i meccanismi né i fini ultimi della fabbrica”, p. 103; “Il nostro proprio corpo, difatti, è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici”<sup>129</sup>. Nessun dialogo possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo calarci nella sua fabbrica tenebrosa” p. 249; “Io sono stato sempre una fabbrica enorme di sogni” p. 291), una “macchina inquieta” (p. 11) e la vita stessa, come verrà esemplificato nel penultimo paragrafo del presente capitolo, è “là stampata su quel rullo di pellicola ... in proiezione continua”. Costante è poi la presenza della voce “elettrico” e derivati per descrivere gesti, sensazioni e

---

<sup>126</sup> Ma anche a p. 248 l’“occhiata meccanica” di Aracoeli al figlio alla notizia che “l’ascensore è matto!”.

<sup>127</sup> A., rispettivamente alle pp. 153 e 154.

<sup>128</sup> Ma anche “una stanzaccia promiscua” (cfr. capitolo V, le voci alterate) e “serra mostruosa” (p. 291).

<sup>129</sup> Cfr. il paragrafo successivo sulle voci fisico-astronomiche ed il precedente sul raffigurazione della natura in A.

caratteri dei personaggi<sup>130</sup> (per le espressioni “esaltazione quasi elettrica” e “sensazione elettrica” si rimanda al capitolo VII, troviamo poi: “E della sua faccia non distinsi nulla, se non un brillio di pupille sfuggenti e forse il colorito acceso di una guancia che si confondeva con le macchie del fazzoletto, stampate a tinte forti quasi elettriche” p. 82<sup>131</sup>, “Con effetto immediato (quasi per diretto impulso elettrico delle nostre risa) le lampade centrali del soffitto si accesero, illuminando l'intero stanzone” p. 92, “Un tale flusso di nostalgia senile mi trasmette in un bagliore, come attraverso un circuito elettrico, il segnale estremo della mia solitudine” p. 105, “Nel suo timbro squillante da banda elettrica, la voce magra faceva udire, qui, alcuni tremoli ansanti, come di trombettiere che risucchia la propria saliva” p. 160, “Si poteva allora scorgere nel suo sguardo risplendente, proprio al centro della pupilla, un punto di scintillio quasi elettrico” p. 234, “E io noto che la sua schiena, carnosa e compatta, è divisa, nel mezzo, da un profondo solco falcato, a cui sembrano convergere serpeggiando le vibrazioni del suo corpo intero, come per un flusso elettrico” p. 243, “Rivedo noi due, scagliati nel crepuscolo imminente sulla strada, verso la nostra brutta chiesa: io stretto a lei per mano, e lei che accelerava il moto, a sbalzi, come sotto una serie di scosse elettriche” p. 268).

Si accenna brevemente alla presenza nel testo di voci attinte dal campo semantico fisico-astronomico. Numerose sono le occorrenze delle voci “galassia” e “meteora”; troviamo inoltre

---

<sup>130</sup> Cfr. G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta*. Elsa Morante romanziere, op. cit., p. 323-324 e nel presente capitolo nota 7.

<sup>131</sup> Si legga inoltre il passo nella medesima pagina: “Eppure, stranamente, le mie percezioni erano lucide, tanto che diversi particolari della scena successiva, registrati allora dal mio cervello, vi permangono stampati come al neon”.

“atomi”, “binocolo”, “cannocchiale” (per entrambe cfr. nota 149 nel presente capitolo), “centri gravitazionali”, “microscopio”, “spazio-tempo” (cfr. capitolo V), “stratosfera”, “zenit”, ecc<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> “Ora, la primissima visione postuma di me stesso [...] si presenta alla mia memoria [...] riflessa dentro quella specchiera, e inquadrata nella nota cornice. È possibile che sia rimasta fissata là, nei mon-di subacquei dello specchio, per venirmi oggi restituita, ricomposta nei suoi atomi, dal vuoto?” (p. 11); “E del resto, questo ritorno, già previsto -a norma dei miei obblighi professionali -di qui a tre o quattro giorni al massimo, a me oramai balugina a malapena in una distanza fuggente, come le galassie” (p. 14); “Allora, simile a un balordo bigotto in pellegrinaggio verso il Santuario del Miracolo, ho teso i miei nervi, in uno spasmo, fin oltre l'invisibile stratosfera” (p. 20); “E la seconda cartolina è un interno di cattedrale (la Catedral-Fortaleza de Almeria) dai molti cieli a volta intrecciati di nervature; e scolpito di emblemi e simulacri in ogni suo lato, da parer tutto coperto di una vegetazione uranica” (p. 41); “La pioggia s'infittisce, scolando giù lungo il mio cappuccio; e quando rialzo le palpebre, il porto, attraverso le mie lenti rigate d'acqua, si disfa in una sorta di materia nebulare, inghiottita, a tratti, da gole d'ombra” (p. 54); “esse incarnavano ogni volta, a quanto pareva, la sua *Regina incognita*: nume unico, multiplo e coperto d'oro come una costellazione australe” (pp. 76-77); “Questa meteora notturna, col suo assedio rumoroso, violentemente mi ha riportato, di qua dai miei miti anacronistici, alla mia presente stazione d'arrivo, dentro la cameruccia casuale che mi ricovera stanotte” (p. 105); “E via via che il mondo, sotto una meteora impreveduta, s'andava offuscando e storcendo alla mia vista menomata, nel medesimo tempo l'acqua delle mie iridi s'intorbidava, smorzando i suoi lampi e capricci luminosi” (p. 175) “Essa la rendeva capace -io credo -di avvertire, negli spazi e nei tempi, presenze, movimenti e meteore negate alla nostra cognizione” (p. 177); “Il tempo -che gli uomini tentano di domare con gli orologi, fino a renderlo un automa -è per se stesso di natura vaga, imprevedibile e multiforme, tale che ognuno dei suoi punti può assumere la misura dell'atomo o dell'infinito “ (p. 186); “Tutta la luce dell'universo, dalle miniere d'oro alle galassie, si riversa liquefatta in questa piena mostruosa” (p. 243-244); “Ma lui si muoveva, attualmente, in una zona d'altre meteore, che lo riparavano, come un'armatura gentilizia, da tali esigui fenomeni mondani” (p. 251); “Era l'epilogo: e dopo questo, nel mio sogno, trascorsero molti secoli, da me avvertibili attraverso le rivoluzioni planetarie, giranti a miriadi intorno ai loro centri gravitazionali; finché tutto si concluse in un cataclisma terrestre, fragoroso, che mi ruppe il sonno” (p. 273); “L'incantesimo che, a distanza, me la rappresentava adesso remota e irraggiungibile nei suoi brulicanti fulgori -come una galassia in fuga per gli universi -me ne aumentava in vicinanza il prestigio sacrale e grave di terrori indecifrabili” (pp. 278-279); “Innumerevoli sono i meridiani e i paralleli della sfera ruotante sconfinata, fino allo zenit bianco, ultima impossibile stazione delle croci. E come rintracciare, adesso, la mia ragazza, in quell'immenso campo di croci stellari, da questa sassaia funebre?” (p. 306); “Se poi la casa ancora esista, o quali meteore ci aspettino all'arrivo, non importa domandarselo, nell'urgenza di quel demone possessore: *tornare a casa*” (p. 310); “Anche i passanti, sotto quella strana meteora, mi si deformarono in brutte bambole di carta, o sagome animate da un artificio” (p. 325); “quale un piccolo emblema muto sul frontespizio del capitolo. Ma qui ora- secondo la legge del suono che segue all'onda luminosa - con la figurina piangente mi torna la voce del suo pianto “ (p. 326); “Il microscopio è fantastico. E so già che la mia presente analisi e i suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria, del resto, è l'intera mia storia (e tutte le altre storie, o Storie, mortali o immortali)” (p. 327).

Nel romanzo dell'82 è presente, in maniera sostanziale, come rilevato ampiamente da G. Rosa, G. Turchetta e A.M. Di Pascale<sup>133</sup>, il campo semantico del cinema<sup>134</sup>.

Così troviamo nel brano sulle fantasie erotiche del protagonista, o “*cinematografi*”<sup>135</sup>, dal significativo titolo “*Film*”<sup>136</sup> (pp. 73-76), le voci: “attore” (p. 74)<sup>137</sup>, “copione (p. 74)<sup>138</sup>,

---

<sup>133</sup> Si rimanda a G. Rosa, cfr. introduzione al presente capitolo, nota 5. Scrive la critica, dopo aver illustrato i molteplici contatti fra l'opera narrativa della scrittrice (ma anche la vita) e il cinema: “ciò che rende *Aracoeli* un'opera di taglio cinematografico è soprattutto l'adozione esibita delle tecniche mutuata da quel linguaggio [...] il recupero della stagione remota si dispone secondo il ritmo sincopato di un montaggio cinematografico che allinea «visioni» e «scene»”; e così prosegue: “il significato più autentico implicito nell'uso dei procedimenti cinematografici” è “lo stato di inerzia voyeuristica in cui Manuel sempre si trova”; conclude infine: “[i]l voyeurismo, quanto più denuncia l'impotenza a vivere del personaggio, tanto più lo ancora alla dimensione della maturità adulta” e “l'atteggiamento scopofilico” è illustrato nel romanzo dal “motivo delle lenti”. G. Turchetta, cfr. introduzione al presente capitolo, nota 5: “possiamo già notare la frequenza, per certi versi sorprendente, del *cinema* come motivo presente a vari livelli del testo [...] sul piano diegetico [...] nella descrizione di personaggi minori [...] strumento conoscitivo privilegiato per il protagonista-narratore [...] luogo del sogno e della memoria [...] sostrato ontologico del mondo”. A. M. Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, op. cit., pp. 287- 293, scrive: “Il luogo in cui siamo introdotti è la mente di un uomo [...] un cinematografo dove la memoria opera fotomontaggi e si svolgono psicodrammi con dibattiti a più voci [...] il cinema, con il suo linguaggio e le sue tecniche, costituisce [...] un'importante chiave di lettura del romanzo [...] [g]li episodi della vita di Manuele costituiscono sequenze proiettate su uno schermo, che il montaggio alterna collegandole tra loro con associazioni visive o uditive [...] il film appare a Manuele il vero simbolo della vita”. Ricordiamo infine il saggio di Giuliana Nuvoli, *Le cinematografie della memoria in Elsa Morante*, in *Grafie del sé. Letterature Comparate al Femminile, Sguardo e raffigurazione*, III, a c. di Anna D'Elia, Atti del Convegno tenutosi a Bari dal 3 al 5 novembre 2000, Adriatiche Editrice, Bari, 2000, pp. 87-95, in pc. p. 94: “il lessico mutuato dal cinema si fa consistente e non viene più abbandonato”. Sulla consistenza del cinema nel romanzo sono rappresentativi i seguenti paragrafi: “*Qualche lampo all'indietro*”, pp. 17-18, che si avvale nella sua composizione del montaggio cinematografico e “*Film*”, pp. 73-76 per il rilievo contenutistico.

<sup>134</sup> E i film (p. 186) ed anche un cartone animato (p. 215) sono presenti nel testo.

<sup>135</sup> Cfr. la voce e le occorrenze riportate al capitolo IX.

<sup>136</sup> Per la voce si rimanda al capitolo III.

<sup>137</sup> “Gli attori erano sempre due soli e sempre gli stessi: lui e io”.

<sup>138</sup> “A norma del copione, io dovevo subire il dubbio dell'assenza; e la paura del- lo scontro; e la falsa tentazione della fuga; e pietà e vergogna di me stesso “. E già prima a p. 71: “E il copione -di norma, rudimentale -seguiva sempre un proprio schema calcolato in vista del solito finale necessario, che esigeva una furiosa devastazione”.

“regia” (p. 74)<sup>139</sup>, “scena” (p. 73 e 74)<sup>140</sup>, “scenario ... trama” (p. 73)<sup>141</sup>, “scenografia” (p. 73)<sup>142</sup>, “sequenza ... proiettata ... schermo ... rallentatore” (p. 74)<sup>143</sup>, “spettatore” (p. 73)<sup>144</sup>, “spettacolo cinematografico” (p. 73)<sup>145</sup>. Troviamo poi i termini: “proiettore”, ed ancora “scena”<sup>146</sup>, “sequenza” e “spettacolo”<sup>147</sup>:

---

<sup>139</sup> “certo per qualche determinata intenzione della regia, che io stesso ero incapace di motivarmi”. E già poco prima: “Però la mia regia negativa si accaniva con furori terroristici contro quella larva innominata” (p. 71).

<sup>140</sup> “Ma a poca distanza di tempo da quell'avventura, nei miei soliti *cinematografi* intervenne un mutamento: ossia l'apparizione sulla scena di personaggi umani”, “E tutti gli elementi della scena si sfocavano in una penombra confusa. All'inizio, io ero solo sulla scena: personaggio impreciso e senza faccia, rannicchiato in una aspettazione che si prolungava ad arte”.

<sup>141</sup> “All'origine, io credo, ci fu un sogno, il quale mi provocò un orgasmo, e seguitò a invadermi, poi, per alcuni giorni, sebbene -come per solito mi avveniva ai risvegli -io ne avessi dimenticato immediatamente lo scenario e la trama”. Ma già nel brano precedente: “Difatti la trama delle mie visioni, pure variante, sempre era fissa a questa legge [...] Succedeva a volte, in verità, che un' apparizione misteriosa e irriconoscibile, all' aprirsi del mio scenario, lo minacciasse dal fondo” (p. 71), e poi nel successivo: “Dove certo la sua fastosità congenita gli allestiva scenari di un supremo lusso protribolare” (p. 77).

<sup>142</sup> “Anche le scenografie non erano più le medesime”. E nel passo precedente: “La scenografia figurava sempre, regioni non praticate e selvagge di foreste, valloni, caverne , cupole vulcaniche” (p. 71)

<sup>143</sup> “E ogni minima azione di questa sequenza veniva proiettata, sul mio schermo, col rallentatore. Ciascuna mossa infinitesima dell'altro moltiplicava alla mia attesa gli istanti della propria durata, quasi a suggerirmi ambigualmente di salvarmi da colui, scavalcando l'orlo dello schermo [...] E per il mestesso reale, che smaniava sul proprio lettuccio di qua dallo schermo, questo era il momento dell'orgasmo”.

<sup>144</sup> “E questo *me* fu il primo segnale della trasformazione successiva, poiché in precedenza il mio mestesso aveva sempre assistito, quasi da spettatore esterno, alle mie scene immaginarie”.

<sup>145</sup> “però, mentre questa [seconda presenza], nel mio spettacolo cinematografico, appariva sempre di faccia, il mio mestesso, invece, mi si mostrava solo di spalle, e (per così dire) appoggiato sull'orlo inferiore dello schermo”.

<sup>146</sup> Oltre ai brani citati alle pp.: 82 “Eppure, stranamente, le mie percezioni erano lucide, tanto che diversi particolari della scena successiva, registrati allora dal mio cervello, vi permangono stampati come al neon”, 140 “quando, sul vetro della finestra, incominciò a svolgersi, come viva, una piccola scena in movimento, simile nelle tinte alle miniature, o alle vetrate delle cattedrali”, 160 “Per quanto bendato, io *vedevo* adesso la scena del «Tribunale»: luogo piatto e senza pareti, di una luce accecante, dove scattavano in serie degli enormi pupazzi «mimetici» simili a marziani, con romboidi e triangoli al posto dei visi”, 202 “In un'altra scena, rivedo Carina dentro la culla, davanti a me che la osservo incuriosito coi miei occhiali”, 240 “Ha l'aria di una scena affrettata, improvvisa [...] Ubbidendo, io corro via dalla scena che, in un attimo, è fuori dalla mia vista”, ecc.

<sup>147</sup> “Immediata, una tenda di fumo mi ha separato dalla scena qua in atto: finché lo spettacolo circostante, coi suoi pupazzi di fumo, è trapassato via via verso quella punta remota dove il giorno è notte” (p. 18); “Allora mi sono tolti gli occhiali, e ogni oggetto, intorno a me, si è disciolto come uno spettacolo d'ombre” (p. 61); “Pure nelle loro variazioni, i miei spettacoli erano sempre viziati da una fatale monotonia” (p. 71); “La cerimonia dello scoprimento si prepara, a quanto sembra, in un locale d'avanspettacolo [...] io mi avvedo che le file di panche, situate al centro del locale, sono già occupate da una folla di spettatori” (p.99)

“Però improvviso il proiettore si sposta; e una seconda reminiscenza dà il cambio alla prima, come nel teatro d'Opera giapponese, dove il dramma<sup>148</sup> si alterna con la farsa” (p. 141)<sup>149</sup>

“Nessuno doveva accorgersene, difatti, ch'io ero un topo; e dunque è stato meglio per me venire mangiato dal serpente, senza ritorno. Cambia scena. Sono a letto con Aracoeli che mi porge la mammella, come a un lattante [...] Ancora un'altra scena” (p. 209)

“Ricordo una piccola scena dove lui, coprendosi di rossore, chiedeva a lei - nell'ansia di una risposta: «Sei contenta che adesso rimango qui con te?» e lei scoppiava in pianto e gli baciava le mani” (p. 212)

“Quell'ultima estate mi riappare adesso come una pestilenza: dove la serie ossessiva dei fenomeni si accumula, a riesumarla, in una concrezione pullulante su cui si accampa qualche scena singola, che tende a figurare in sé la serie intera” (p. 237)

“Sono i soliti prodotti della mia testa in disordine: dove la miscredenza gaglioffa s'impasta con fedi superstiziose; e le opposte visioni si sovrappongono; e, nei ricordi (autentici? apocrifi?) una stampa lucida e minuziosa, da documentario o da trattato, si avvicenda a sequenze sfocate, abbagliate e mütile” (p. 41)

“Del suo tirocinio di signora, mi rimangono solo certe piccole sequenze rapide, quali spezzoni di una pellicola perduta” (p. 138)

“E così è cominciata la ridda finale, di cui, secondo il solito, alcune sequenze e figure -scivolate allora come ombre effimere sul mio senso -oggi mi si proiettano davanti con la forza delle allucinazioni, precisandosi fino in certe minuzie, ammicchi, smorfie” (p. 242)

“Però, diversamente da prima, adesso lei non si negava al proprio successo: pareva, anzi, accorsa a uno spettacolo di cui l'oggetto era il suo proprio corpo” (p. 236)

“Si capisce, invero, che a lui questa fuga valeva per una scena spiritosa, propria dello spettacolo suo personale; mentre tutt'altro, invece, era il mio spirito” (p. 279)

---

<sup>148</sup> Cfr. la voce nel presente capitolo.

<sup>149</sup> E lo stesso meccanismo per passare da un'immagine all'altra è utilizzato dal narratore con similitudini diverse, a p. 64: “Come da un cannocchiale che si è mosso, altre stelle più tarde occupano il campo, ingrandite dal tempo a dismisura: LE MIE DONNE” e a p. 166: “. Se mi riporto, cioè, alla scena del Tribunale subito dopo il verdetto, io ricordo (come fosse vero) che i miei occhi, per quanto accecati dalla benda, d'un tratto VIDERÒ la scena. Essa mi si disegnò rimpicciolita e conchiusa in un cerchio esiguo, come attraverso un binocolo rovesciato; ma abbastanza lucida e precisa, anche se bizzarra”.

Ed il cinema diviene, nell'importante riflessione del protagonista Emanuele sulla "fabbrica [...] di sogni"<sup>150</sup> e sull'esperienza vitale come "ibrido", "sostrato ontologico del mondo"<sup>151</sup>: "E se è vero che il nostro tempo finito lineare è in realtà il frammento illusorio di una curva già conclusa: dove si ruota in eterno sullo stesso circolo, senza durata né punto di partenza né direzione; e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è LA' stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando se anche i sogni si iscrivano in quel conto. E se il mio rullo, preso tutto insieme, risulterebbe un film dell'orrore, o una comica" (p. 291)<sup>152</sup>.

Accanto al campo semantico del cinema<sup>153</sup>, troviamo quello della fotografia e quello del teatro.

Per il primo si leggano i seguenti brani<sup>154</sup>:

---

<sup>150</sup> A., p. 291.

<sup>151</sup> Cfr. G. Turchetta, nota 133.

<sup>152</sup> Da M&S, p. 233: "Il passato e il futuro, infatti, sono due campi di nebbia e di vertigine, che i vivi non possono esplorare se non con la fantasia o con la memoria; ma forse fantasia e memoria sono soltanto strumenti d'illusione, e soltanto per un gioco ingannevole l'uomo crede di avere il passato alle spalle e il futuro innanzi a sé. In realtà, egli si muove sopra una sfera immobile, conclusa fin da principio, e il passato e il futuro sono tutt'uno".

<sup>153</sup> Riportiamo qui in nota i brani che fanno riferimento a questo campo non compresi nell'esemplificazione appena descritta: "Nella sua voce ancora agra di bambina qui s'infiltra, in realtà -per chi sapesse intenderla -una nota di malizia manierosa, quasi da battuta a effetto, copiata per arte dalle maliarde degli schermi" (p. 68); "Prontamente allora vengono distribuiti in giro degli occhiali di plastica verde, e con effetto immediato un grande fascio di luce si proietta verso l'angolo occupato dalla statua, mentre tutti gli spettatori si levano in piedi o addirittura montano sulle panche" (p. 99); "Proiettata dai ritmi nel mio cervello, una forma di Aracoeli balla fra la pietraia, per me solo" (p. 130); "Risultava che lei, di quelle trame, riportava una visione fantomatica, tutta sconclusionata obliqua e arbitraria, come fosse uno spettacolo proiettato in terra dalla luna" (p. 186); "Pure nella mia inesperienza, io me lo sarei figurato in testa a una divetta del cinema, o cantante del Varietà" (p. 316). Cfr. le voci "in technicolor", "texano" e "western" al capitolo III.

<sup>154</sup> In A. troviamo numerose fotografie a partire da quella dei guerriglieri baschi condannati alla garrota (p. 15), e poi le fotografie di Mussolini a casa della zia Monda (p. 34), le fotografie delle Semprevergini a Totetaco (p. 117), la fotografia del padre del protagonista nella stanza del "marinaretto" Daniele (p. 216), sino alla fotografia dello sposo della zia Monda (p. 304), del Generalissimo "furbo, trionfo e vincitore" (p. 309) e alle foto pornografiche ("donne semisvestite che esibiscono le diverse pezzature della propria carne, ostentando le cosce con la giarrettiere ben tirata sulla calza e il gonfio reggipetto di pizzo trasparente. Hanno l'abituale sorriso stolido di simili esibizioni: col quale sembrano, in fondo, mascherare un'accusa d'oltraggio insanabile") al locale di El Almendral (p. 309).

“Di tale trama subdola (eppure abbastanza chiara!) tutte le sequenze<sup>155</sup>, una a una, sono rimaste fotografate, da quell'ora, nel mio cervello. Ma in quell'ora, purtroppo, il mio cervello diminutivo non sapeva leggere le sue proprie fotografie istantanee “ (p. 150)

“La durata di Carina fu così breve, da lasciarmi di lei viva solo un paio d'immagini fisse, come scatti d'istantanee [...] In una, Aracoeli (tornata appena dalla clinica) [...] In un'altra scena<sup>156</sup>, rivedo Carina dentro la culla, davanti a me che la osservo incuriosito coi miei occhiali” (pp. 201-202)

“A sforzare la volontà in quella direzione, riesco appena a scoprirvi una reminiscenza incerta della zia Monda che giubilante espone la bandiera alla finestra, e batte le mani a un passaggio di trombe e gagliardetti nelle strade. Ma forse qua mi servo di un fotomontaggio. La scena resuscitata potrebbe riferirsi a qualche altra occasione celebrati va di conquiste, o azioni, o fasti patriottici che a quell'epoca si ripetevano frequenti” (p. 229)

“Però anche queste altre rimembranze potrebbero essere, come le prime, effetti di fotomontaggio” (p. 230)

“A ricercarne la traccia, mi si fa innanzi per primo una sorta di fotogramma, dove Aracoeli si accaccia intormentita ma senza riposo, come dentro una nube d'insetti assillanti” (p. 237)

---

<sup>155</sup> Cfr. la voce nel capitolo.

<sup>156</sup> Idem.

Per il secondo campo di significato, caratteristico della narrativa morantiana a partire dalla “commedia degli spiriti” (p. 434) di M&S, rimandiamo alle voci “commedia”<sup>157</sup>, “dramma” e “drammaturgia”, “quinta”<sup>158</sup>, “ribalta”, “teatro”<sup>159</sup>:

“E così pure gli altri personaggi della nostra commedia, grossi e piccoli, sono tutti morti” (p. 15)  
“Come l'amuleto di Aracoeli, e il carrettino dei gelati, e Totetaco, e ogni minima comparsa della commedia, così la Puerta di Manuel è immortale” (p. 199)

“Naturalmente, al cospetto del nostro dramma, l'uno e l'altra seppero tenere un contegno da veri signori: ossia impassibile” (pp. 287-288)

“Per quanto ammaliato e tonto, il mio giudizio percepiva ormai, nel nostro «interrogatorio» i segni della recita buffona; e tuttavia la recita medesima, anche buffona, da me veniva assunta a una sorta di drammaturgia iniziatica” (p. 157)

“Per ogni spazio disponibile, fino nei passaggi e sui pianerottoli, s'erano impiantati ripiani, tramezzi, scalette provvisorie e ballatoi, montati alla meglio con materiali di scarto, quasi fossero quinte o praticabili di un misero teatro” (p. 81)

---

<sup>157</sup> Troviamo inoltre le seguenti occorrenze: “E il suo era un viso di vecchia (forse di più che sessant'anni) pitturato coi colori della gioventù; però (a quanto si vedeva) senza nessuna pretesa d'illudere, anzi con una ostentazione rabbiosa della propria commedia” (p. 84); “Il corpo di cui mi vergogno mi cascherà di dosso come un travestimento da commedia, e in me, ridendo, lei riconosce l'infante di Totetaco” (p. 124); “mentre veloce, nel lampeggio di un faro, la mia fiducia si riaffacciava a suggerirmi che questa era di certo una battuta finale della commedia” (p. 160).

<sup>158</sup> Oltre ai passi citati si leggano i seguenti brani: “Ne restano in piedi due quinte scoperchiate, con gli avanzi di una scaletta di pietra semisotterranea; e il vuoto rimanente m'è apparso stranamente profondo, nero come un pozzo” (p. 56); “Anzi, in proposito, dietro le quinte si bisbigliava pure che la notte -secondo una ricetta cosmetica garantita -ella si applicava sulle guance due fette di carne cruda fresca” (p. 31); “Non so quale schermo casuale mi nasconda ai loro sguardi, incognito spettatore dietro una quinta d'ombra” (p. 240); “Costei, si sarebbe detto, figurava in tutti i numeri del programma, anche se vi appariva di straforo, o mischiata con le comparse, o fra le quinte” (p. 290).

<sup>159</sup> Ma anche: “una zingara in istrada, dopo avermi esaminato le linee della mano, dette una esclamazione teatrale di sgomento” (p. 24); “Di nuovo mi s'è aperto il teatro del sogno. Stavolta la scena è un ring” (p. 109); “Il teatro buffonesco e avverso del mio «interrogatorio» mi ripugnava prima ancora di vederlo” (p. 159); “Così detto, per quanto bolso e male in gambe, si atteggiò a grandi pose da teatro”(p. 163); “L'unica mia sensazione cosciente fu, allora, una viltà subitanea, che mi allontanò di corsa dal teatro del *ballo angelico*” (p. 241); “E per quanto si movesse con passi stenti e molli, aveva preso un'aria teatrale, da congiurata, nell'avanzare verso la chiesa al mio fianco, ma senza più tenermi la mano” (p. 269); “Questa voce bastò a precipitarmi in un pánico servile: quasi fosse la guardiana di un teatro eccelso nel quale io m'introducevo a dispetto e a sbafo” (p. 277); “L'unica rimasta in piedi, isolata dagli altri, era la bambinetta; e credetti, anzi, di vederla gesticolare bizzarramente nella mia direzione, quasi a darmi avviso, per poi buttarsi a terra vicino agli altri, con un grido teatrale” (p. 280); “I suoi movimenti facciali, già sostitutivi della parola, adesso gli erano diventati un tic ininterrotto, fuori da ogni valore lessicale o intenzione pedagogica: tanto che io, mio malgrado, m'incantavo a guardarli, come assistessi a un piccolo teatro di mimi” (pp. 304-305).

“Esse [le date storiche] allora procedevano, si sa, verso quel disastro finale, che doveva abbattere, nella sua ultima convulsione, le nostre quinte di carta, già ormai stracciate e sanguinose” (p. 192)  
“Credo che Zaira, per conto proprio, ne borbottasse dietro le quinte; ma sulla scena<sup>160</sup> non fiatava, sempre soggetta al merito del Comandante” (p. 196)

“Per un fenomeno visivo a me già noto, nel corso del viaggio le mie tenebre, sotto la benda, si accesero talora come una ribalta: animate a intermittenza da vapori di passaggio, iridati e svarianti, i quali a volte prendevano forme imprecise, come le nubi. E a momenti un tale spettacolo sostituiva, per me, il paesaggio non visto con un altro (p. 154)

“In fretta scivolai dietro l'angolo, rannicchiandomi all'ombra del muretto laterale: simile al povero, disgraziato amante di una ballerina ascesa al primato delle grandi ribalte” (p. 277)

“La mia malattia ebbe appena la durata di quel giorno restante e della sua notte; ma fu tutta un teatro di magia, senza soluzione” (p. 164)

“Ma la mia presente sfera di cristallo limita il proprio centro focale al mio teatrino privato di famiglia, dove le vicende pubbliche pervenivano al modo che le questioni adulte arrivano a una *nursery*” (pp. 192-193)

“Nel teatro infetto e convulso di quella ultima stagione, dove ancora le loro due voci s'incrociano, fra le note irriconoscibili di lei” (p. 239)

“Per tanti anni si finsero cancellate; e adesso vengono a esibirsi, quali documentari d'archivio, nel mio teatro vuoto” (p. 242)

Abbiamo infine la presenza di similitudini e di termini che appartengono ad un linguaggio definibile come inquisitorio-persecutorio<sup>161</sup>, al campo semantico della minaccia e della

---

<sup>160</sup> Cfr. la voce nel presente capitolo.

<sup>161</sup> Rimandiamo ad A., p. 19, cfr. capitolo II la voce “fregare”.

violenza<sup>162</sup>. Così si susseguono nel testo le voci “assedio” e “assediare”<sup>163</sup>, il verbo “denunciare” e derivati<sup>164</sup>, il verbo “tallonare”<sup>165</sup>. Così troviamo, attinti da questi campi di significato, i seguenti termini di paragone: “come furia acefala” (p. 14), “sembrano giocatori eccitati in un loro sport sanguinario (p. 15), “ come i passi di un esercito straniero in marcia verso i nostri confini per una devastazione inaudita” (p. 17), “come un’unica, piccola orda ostile che [...] nega ogni ingresso” (p. 55), “quale un pugno nelle costole” (p. 57), “squadacce del mio Eros adulto, già pronto con le corde” (p. 87, cfr. capitolo V), “come dopo una violenza subita” (p. 100), “come all’intrusione di un estraneo” (p. 106), “simile a una minaccia fisica” (p. 126), “al pari di una frustata” (p. 144), “come un maltrattamento fisico (p. 172), “simile al vuoto che si lascia in casa dopo un crimine” (p. 203), “come un condannato impaziente di rientrare nella propria solitudine carceraria” (p. 212), “come all’urto di una percossa interna” (p. 234), “come da un

---

<sup>162</sup> Cfr. le affermazione di C. D’Angeli nell’*Introduzione* all’opera *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., pp.8-9, sulla costante presenza nella seconda produzione della scrittrice del tema della vittima, dal caprettino Ueseppe con i suoi “pecchè” (LS, p. 500) a Davide Segre (con il suo volto corrotto, LS, p. 199) ad Edipo nella *Serata a Colono* (IMSR, p. 83) all’immagine simbolica del cane impazzito in A. (pp. 308-309), dove il protagonista Emanuele ha reso la “cupa persecuzione” “pulsione interiore” e “ossessione autolesionista”.

<sup>163</sup> “E attraverso i vari piani, l’antica struttura architettonica era tutta assediata e stravolta da un’invasione di strutture estranee, rudimentali e intricate che ne facevano un deforme, misero labirinto” (p. 81); Questa meteora notturna, col suo assedio rumoroso, violentemente mi ha riportato, di qua dai miei miti anacronistici, alla mia presente stazione d’arrivo (p. 105); “I due «Capi» o meglio «finti partigiani» (tali a me s’erano rivelati, alfine!) mi assediavano di continuo, in aspetti mutanti” (p. 164); “Nessuna scienza può esplorare le forze invisibili degli oggetti che ci assediano” (p. 171); “Dopo la sera paurosa del pipistrello, gli spaventi notturni mi assediavano” (p. 225); “Dove una *quinta*, un palazzo, un cimitero, una baracca, una veste una presenza un’assenza una sagoma una parola mi assumerebbero il corpo di quel gigante irsuto, allungandosi in una schiera nemica, a cingermi d’assedio” (p. 326).

<sup>164</sup> “Addirittura, anzi, io direi che formano la sostanza stessa del mio protoplasma, e disegnano la mia forma visibile, che mi denuncia al mondo (pp. 14-15); “E anche stamattina, lungo il mio percorso verso il Terminal fin quasi al centro, le squadre della *Rivoluzione Giovanile* si sono accanite a urlarlo in coro, quale un’aperta denuncia contro di me” (p. 18); “E lo spuntare della prima barba, in ispecie, mi angosciò, quale una denuncia flagrante dello scandalo” (p. 72); “In terra, la mia borsa, già sbarcata qua dentro prima di me, mi s’è fatta prontamente ravvisare, quasi una denuncia ammiccante e fastidiosa della mia identità irrefutabile” (p. 98); “E denuncio così (non per la prima volta) la mia natura scissa, che spesso invalida la mia testimonianza perfino al giudizio mio proprio” (p. 113).

<sup>165</sup> “e io, nella mia discesa, fui tallonato dal sospetto” (p. 49); “bersagliato puntualmente da lampeggi irosi e tallonato da strombettii di rimprovero” (p. 55); “Tuttavia l’uomo, senza arrendersi, ha seguito a tallonarmi per un tratto” (p. 62).

linciaggio” (p. 261), “pari a un imputato nella gabbia” (p. 279), “come una squadra di sbirri venuti a perquisire” (p. 315). Più in generale<sup>166</sup>:

“Spesso io mi assoggetto a simili moti coatti, quasi ricatti di minuscole potenze magiche, le quali, senza criterio ne spiegazione, in caso d'inosservanza minacciano rappresaglie (p. 53)

“Però un'ultima ipotesi (per me la più dura) m'insinua che questo camionista loquace sia una sorta di demonio vendicativo, il quale, riesumando sotto forma di farse certe piaghe mortali, intenda -simile agli attori di Amleto -rinfacciarmele subdolamente come miei propri misfatti! (Non sarebbe certo la prima volta che io mi sento imputare dei più sanguinosi misfatti mondiali: dai campi di sterminio alle guerre imperialistiche, ai genocidii, alle torture poliziesche, all'assassinio del Che Guevara, ai golpe sudamericani, alle manovre della CIA” (p. 60)

“Le trasformazioni corporee della virilità mi sgomentarono al modo di un'usurpazione oltraggiosa” (p. 72)

“Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l' hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari” (p. 100)

“Dalla concezione al parto all'allattamento alla piccola scuola dei passi e dell'alfabeto, tu non facesti altro che tendere e incrociare su di me -tendere e incrociare -i fili della tua macchinazione criminosa” (p. 100)<sup>167</sup>

“In realtà, mentre mi sorridevi coi tuoi occhi innamorati, tu ammiccavi ai tuoi mandanti” (p. 100)

“E levandone gli occhi, ho incontrato il mio volto: oggetto a me fin troppo noto, nella sua quotidianità persecutoria” (p. 106)

“E dubbi persecutori si scontravano dentro la mia testa come reclusi in una galera” (p. 288)

---

<sup>166</sup> Cfr. capitolo VII, aggettivazione iperbolica: “Uno dei nostri comuni ragazzetti di oggi, ai quali il domani terrestre si annuncia come uno stupro innominabile” (p. 50); “Ora, quelle mie civetterie sanguinose [...] non avevano avuto altro effetto che di lasciarmi sul braccio il loro marchio visibile” (p. 72); “Hanno l'abituale sorriso stolido di simili esibizioni: col quale sembrano, in fondo, mascherare un'accusa d'oltraggio insanabile” (p. 310).

<sup>167</sup> “Se tu avessi imparato le scienze positive dell'anima, potresti almeno riconoscere i tuoi crimini materni” (p. 100).

## Capitolo IX

### Il linguaggio del carattere tipografico

#### Introduzione

Partendo dall'analisi condotta da Esther Zago<sup>1</sup> sulla strategia comunicativa non verbale che stabilisce un rapporto privilegiato fra autrice e lettore, usata da Elsa Morante nella stesura del racconto *Lo scialle Andaluso*, ed in particolare sulla presenza nel testo di “parole e frasi in corsivo o in stampatello” spia delle “intenzioni saggistiche dell'autrice”<sup>2</sup>, si analizza, nel presente capitolo, l'uso significativo ed espressivo del carattere tipografico<sup>3</sup> nel romanzo dell'82.

Già in M&S compaiono, accanto al carattere tipografico tondo, il corsivo, il maiuscolo ed il maiuscoletto<sup>4</sup>(“alfabeto maiuscolo appositamente disegnato, di altezza corrispondente al minuscolo, destinato a impieghi particolari” quali “firma di articoli, di prefazioni, di epigrafi [...] nomi di personaggi di soggetti teatrali”<sup>5</sup>), ma la presenza di caratteri connotati rispetto al tondo si accentua

---

<sup>1</sup> Esther Zago, *Il carattere di stampa come segno ne “Lo scialle Andaluso” di Elsa Morante*, in <Il lettore di provincia>, XXIII (1991), pp. 33-40. Il saggio della Zago è citato in nota in G. Rosa, *Dal luogo dell'assenza in Cattedrali di carta*, op. cit., p. 202, dove viene segnalato per la presenza di “utili osservazioni sull'uso morantiano del corsivo e degli altri contrassegni grafici”.

<sup>2</sup> E. Zago, *Il carattere di stampa come segno ne “Lo scialle Andaluso” di Elsa Morante*, op. cit., p. 34.

<sup>3</sup> Accanto al saggio della Zago si è consultato anche il testo di Gérard Blanchard, *L'eredità Gutenberg. Per una semiologia della tipografia*, a c. di Luigi Cesare Maletto, Gianfranco Altieri Editore, Collegno, 1989.

<sup>4</sup> Nella lirica ad apertura del romanzo ad esempio, troviamo, a p. 7, l'uso del corsivo per la tipica espressione comune “m'ama non m'ama”, o a p. 12 “mala femmina” (l'attrice sottolinea essere questa espressione voce comune, “quel che nei nostri paesi si chiamano”), ma più interessante è la voce “bugie”, a p. 23, in cui il carattere tipografico corsivo ha funzione di connotatore semantico, in quanto il narratore così esplicita il diverso significato che egli dà al termine, rispetto a quello che persone dotate di “cervello assennato” (e diremo il lettore) attribuiscono alla voce; o a p. 63 il termine “affari” in cui il corsivo ha funzione ironica. Per l'uso del maiuscoletto si rimanda ad esempio al termine “DECREPITEZZA”, contenuto in un brano a p. 43, ultimo verso della filastrocca che le suore francesi hanno insegnato ad Elisa (cfr. capitolo VI), in cui il carattere tipografico rende l'intonazione vocale in clausola. Nel primo romanzo sembra non comparire il maiuscolo (se non come veste grafica dei titoli che scandiscono le sei parti di cui è composto il romanzo) ad eccezione delle numerose voci che presentano la maiuscola iniziale come scelta stilistica, e non propriamente grammaticale, a guisa di personificazione e per elevare nomi astratti a livello di concetti densi di significato o di valori ideali o spirituali, come ad esempio nella lirica introduttiva all'opera, *Dedica per Anna*, a p. 7, la voce “finzione” o nel romanzo a p. 63 il termine “estero” (cfr. nel presente capitolo la stessa voce in maiuscolo). A questo proposito così N. Ginzburg nell'articolo *Menzogna e sortilegio*, op. cit., p. 12, scrive: “Ricordo con quanto stupore lessi i titoli dei capitoli, perché mi parve un romanzo d'un'altra epoca, e quanto mi incuriosirono alcune parole con l'iniziale maiuscola che trovavo sfogliando qua e là”.

<sup>5</sup> G. Blanchard, *L'eredità Gutenberg. Per una semiologia della tipografia*, op. cit. p. 149.

sempre di più nella produzione successiva ed in particolare con IMSR, in linea con la libertà espressiva, linguistica e grafica dell'opera del '68<sup>6</sup>.

Enrico Testa<sup>7</sup>, nell'analisi de LIdA e di A., sottolinea la presenza nei testi “di caratteri diversi dal tondo” che, accostata al particolare uso della punteggiatura, è destinata, “all'interno di un estenuante gioco di forza tra *gamma* e *phoné*, alla resa dei sopratoni della voce e delle sue sottolineature”.

Accanto a questa funzione l'uso di particolari caratteri tipografici mentre instaura un rapporto privilegiato fra voce narrante (e diremo autrice) e lettore, assolve diverse funzioni.

La Zago scrive: “a volte il carattere di stampa serve a designare parole straniere [...] termini di uso poco corrente, nomi propri o titoli di romanzi” ma altre volte esso è utilizzato “per mettere in rilievo il narcisismo, le illusioni, e le delusioni, sia di Andrea che di Giuditta”; è infatti “al carattere di stampa che viene affidato il compito di sottolineare il contrasto fra illusione e realtà” essendo “investito di un potere evocativo superiore”, e così “[l]’uso del corsivo ci permette di individuare la tematica della sessualità<sup>8</sup> che compare nel testo in modo a volte provocatorio, altre tanto sottilmente allusivo da passare quasi inosservato” e “a sottolineare l'ironia”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> A questo proposito si rimanda alle osservazioni condotte su LIdA da P.V. Mengaldo e citate nella presente analisi nel paragrafo dell'introduzione *La lingua*, a p. 39, e sempre per il romanzo del '57 alle parole di G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit., p. 318: “La consueta varietà grafica che sin dalle memorie di Arturo spezzava il ritmo del racconto”. Per IMSR a G. Venturi, «*Il mondo salvato dai ragazzini*». *Dalla crisi d'identità all'immaginazione*, in *Elsa Morante*, op. cit., p. 101. Infine per LS ancora G. Venturi [cfr. il capitolo della presente analisi *Introduzione. Le opere*, p. 26, nota 175], P.V. Mengaldo, SpAL, p. 26 (il linguista afferma: “Torna anche, nel nuovo romanzo, l'uso di caratteri diversi dal tondo normale, ma qui è altrettanto emotivo e figurativo che enfatico e didattico”) e G. Rosa, *Il decadentismo popolare della “Storia”*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit., p. 237, p. 243 e p. 265 (la critica interpreta il ricorso alla varietà tipografica, accanto ad altri elementi linguistici, in particolare nella “rappresentazione dell'universo industriale ed operaio” di cui è portatrice la figura di Davide Segre, nella traduzione espressiva dei ragionamenti, lo “sdoppiamento ragionante”, del personaggio ma anche più in generale nel dialogato, come “spi[a] stilistica che denunci[a] lo sforzo compositivo”).

<sup>7</sup>E. Testa, *Lo stile semplice*, op. cit., p. 307 e p. 331 (da cui le citazioni). In particolare per *Aracoeli*, Testa cita e riporta il diretto di Mariuccio alle pp. 47-48.

<sup>8</sup> E' interessante notare come G. Blanchard ne *L'eredità Gutenberg. Per una semiologia della tipografia*, op. cit., pp. 101-102, nel capitolo dedicato al corsivo “carattere stesso della differenziazione”, riporti le riflessioni di Philippe Dubois su *Le paysan perversi* di Restif de la Bretonne sull'uso del corsivo come marcatore del “doppio senso erotico”, e riporti inoltre le parole di Claudine Gothot-Mersch, tratte da una sua introduzione a *Bouvard et Pécuchet* di G. Flaubert, a proposito di *Madame Bovary* sull'uso del corsivo come indicatore del “discorso estraneo frammisto a quello del narratore”.

<sup>9</sup> Esther Zago, *Il carattere di stampa come segno ne “Lo scialle Andalusino” di Elsa Morante*, op. cit., pp. 34-36.

In A. possiamo dire che il carattere tipografico maiuscolo è prevalentemente legato alla resa della voce<sup>10</sup>, e alle funzioni già delineate da E. Testa. Accanto a questa funzione la Morante sembra sfruttare il carattere di visibilità proprio del maiuscolo per evidenziare determinate parole sulla pagina come in “Muñoz” o “eroe”. Inoltre tale carattere, così come accade per il corsivo, assolve il compito di evidenziare voci che vengono dotate nel testo di un significato diverso rispetto al letterale.

I termini connotati dal corsivo, così come dalle virgolette, sono per lo più propri di dialetti, paralleli a quello di Emanuele, caratteristici dei personaggi che lo circondano<sup>11</sup>. Così espressioni quali “come nasce” o “abito da mezzo pomeriggio” sono attribuibili alla “piccola società romana”<sup>12</sup>; “etere” connota il linguaggio “dannunziano-brancantiano”<sup>13</sup> del giovane Siciliano; il “diritto alla vita” è proprio dell’idioletto del Maestrino “marxistaleninista”<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Scrive Anna Maria Di Pascale nell’intervento al convegno, *Vent’anni dopo “La Storia”. Omaggio a Elsa Morante*, op. cit., *Senza i conforti della religione*, p. 287, a proposito di A.: “Lo spazio bianco interrompe frequentemente il lungo monologo interiore di Manuele, nel quale ogni tanto spiccano caratteri tipografici diversi, soprattutto le maiuscole, per far risaltare parole di cui dovremmo sentire il suono o percepire la diversa intonazione nella voce silenziosa del narratore”. Così anche P.V. Mengaldo, SpAL, p. 29: “Da essa [LS] passa nel nuovo libro [...] l’uso espressivo dei vari caratteri tipografici”.

<sup>11</sup> B. Cordati nel saggio *«Aracoeli»: il racconto e il rumore*, op. cit., pp. 9-17, compie un’analisi dell’ultima opera di Elsa Morante dimostrando che la narrazione è condotta da un “narratore molteplice” [“la molteplicità delle voci è qui ascoltata da un narratore la cui fiducia nella propria identità e nella consistenza del mondo è scomparsa, e che solo spera di restituire brandelli e frammenti di parole accostandoli in un discorso aspro e disorganico”] che attraverso gli “accostamenti” delle varie componenti dà al racconto, “in sé [...] incerto delle sue basi istituzionali”, “carattere parodico”. La Cordati scrive: “Il [...] discorso narrativo [della Morante] sembra essere continuamente consapevole di svolgersi in un ambiente non silenzioso, ma già gremito di parole” e prosegue: “la peculiarità di *Aracoeli* consiste [...] che ella [la scrittrice] non si sente al di sopra di quel caos [di parole]” ma da quel “caos di parole” attraverso “spostamenti”, “suggerimenti”, “analogie”, “controsensi” e “accostamenti” ritaglia “il discorso narrativo” e lo rende “percepibile sul magma del discorso comune”. Così abbiamo un “personaggio che dice «io», Manuele” che “è raccontato e incessantemente sospinto da un narratore altro che lo incalza” un “narratore-padrone” visibile dai numerosi passi di “commento” del testo, di cui la critica riporta a dimostrazione il brano di p. 6 (“A volte in certe solitudini estreme ...”), ma a cui si possono aggiungere, ad esempio, i brani delle pp. 5-6, 16-17, 64, 107, 111, 199, 233, 285, 327. “[L]’ultimo narratore”, portatore “[del]l’occhio” e “[del]le espressioni che esprimono giudizio”, ascolta e registra “la voce della giovane Aracoeli”, quelle della “zia Monda, Zaira” e di “altri personaggi del palazzo romano in cui Aracoeli e Manuele sono andati ad abitare” che “producono un continuo rumore di frasi fatte”. “Da questo rumore, proprio per indicarne l’autonomia e la persistente vitalità, escono le frasi di una morale completa” e “il linguaggio delle regole sociali di quest’ambiente”, “segnalato da un leggero sentore burocratico” che del resto spesso informa la lingua del narratore stesso, ed accanto alla voce segnalata dalla Cordati, “transitare” a p. 146, si potrebbe aggiungere: “adibito”, “scientifico-pratico”, “politico-sociale” e “istruttivo-mondano” a p. 7, “obblighi professionali” a p. 14, “sito suburbano” a p. 14, “aerostazione” p. 20, “utente” a p. 52, “radioantenne” p.55, ecc. Ma anche quest’ultimo narratore registra “il linguaggio delle prostitute”, “il linguaggio di Mariuccio”, “lo stile dannunziano-brancantiano dell’amico di Sicilia”, ecc.

<sup>12</sup> A., p. 26.

<sup>13</sup> B. Cordati, cfr. nota 11.

<sup>14</sup> A., p. 95.

Il carattere tipografico corsivo ha poi diverse funzioni, quali, accanto alla riproduzione della “«voce»”<sup>15</sup> dei diversi personaggi che attorniano il protagonista, sottolineare ironicamente lo iato fra la scelta di una determinata voce e la realtà di riferimento di essa nel romanzo (ad esempio nel caso della voce “servitù” dove il contiguo inciso parentetico attenua la portata semantica del termine: “in tutto rappresentata propriamente dalla sola governante Zaira”<sup>16</sup>); connotare voci provenienti da linguaggi settoriali (come in “periodo di latenza”, espressione del linguaggio psicanalitico che designa un particolare stadio della crescita psico-fisica del bambino caratterizzato da un’interruzione dello sviluppo della sessualità, qui utilizzato in riferimento alle apparizioni/sparizioni della sosia materna onirica negli incubi di Emanuele<sup>17</sup>). Il corsivo è veste grafica di termini connotati “metalinguisticamente” (si rimanda alla voce “maturità” utilizzata da Emanuele per descrivere il processo di “incivilimento” della selvaggia Aracoeli<sup>18</sup>), ed è veste grafica di voci ed unità lessicali più estese ad una loro seconda occorrenza (come per il sintagma “intriso di miele e di saliva” che compare due volte, a p. 10 e a p. 239, alla seconda occorrenza connotato tipograficamente perché nel frattempo è intervenuta la malattia di Aracoeli e la conseguente cacciata del protagonista dall’Eden dell’infanzia).

---

<sup>15</sup> G. Rosa, «Aracoeli»: *i frammenti del presente*, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, p. 337 [da cui si cita] e p. 344. La critica, analizzando il sistema attanziale del romanzo, rileva, fra le tecniche espressive adottate dalla Morante nel trattamento dei personaggi, l’uso delle parentesi, dei corsivi, delle parole virgolettate e in generale dei moduli del discorso di secondo grado, per la riproduzione della voce di essi nel discorso monologante del narratore e per la rifinitura del loro ritratto.

<sup>16</sup> A., p. 30.

<sup>17</sup> A., p. 303.

<sup>18</sup> A., p. 179.

## Analisi

Il carattere tipografico maiuscolo<sup>19</sup> è utilizzato in A. nella diegesi come veste grafica di termini propri dell'idioletto morantiano quali:

### **eroe**<sup>20</sup>

“Non esiste - io credo - in natura, un solo fanciullo o fanciulletto che non abbia, fino dalle sue prime stagioni, eletto -o meglio, riconosciuto - il proprio EROE. Venuto a lui dalle Storie, o dalle novelle, o dai miti, o dall'attualità concreta, o magari dalla pubblicità, il suo EROE potrà impersonarsi in Bonaparte, o nel Burgundo Sigfrido, o nel Cinese Mao [...] Il mio EROE fu e rimane, a tutt'oggi sempre uno: mio zio Manuel, fino dal giorno che per la prima volta ne ebbi notizia” (p. 5)

Il termine, che appartiene al primo dei numerosi brani “ di commento”<sup>21</sup> del romanzo, è una parola-chiave del lessico morantiano, legato all'ambito epico-fiabesco, che si ritrova in tutta la produzione

---

<sup>19</sup> Non si analizza l'uso del maiuscoletto che è qui usato prevalentemente per rendere graficamente testi scritti ricordati dal protagonista-narratore o da lui visti o immaginati, come alle pp. 28 (l'avviso presente nell'ascensore dei “quartieri alti”, cfr. successivi rimandi ad esso in corsivo, p. 28 e p. 246); 46 (“la prima” delle “sorti” del protagonista “cucite dentro la [...] carne”, cfr. successivo brano in corsivo p. 235, cfr. capitolo VI); 126 (il fumetto situato sopra la testa del “ladrone buono” nella miniatura presente nella chiesa di Almeria, cfr. successivo rimando in corsivo p. 306); 274 (il biglietto d'addio di Aracoeli, cfr. citazioni da esso pp. 276 e 294). Scrive G. Blanchard in *L'eredità Gutenberg. Per una semiologia della tipografia*, op. cit., pp. 145-146: “Le maiuscole sono essenzialmente lettere da iscrizione. Rispecchiano [...] un criterio di visibilità (l'aspetto dei titoli o delle targhe stradali) più che un criterio di leggibilità (l'aspetto dei titoli dei testi)”; riporta inoltre le parole di C. Gouriou, nel *Mémento typographique*, “La maiuscola caratterizza il nome proprio. Il nome proprio singolarizza, costituisce una denominazione individuale [...] Riservata ad una parola-guida, la maiuscola è lo strumento di un richiamo d'attenzione”.

<sup>20</sup> Troviamo la voce non connotata tipograficamente (se non per la maiuscola iniziale; cfr. altre voci come Paradiso, Potere, Collettivo, ecc., con la maiuscola iniziale) a p. 48 nel diretto di Mariuccio, alle pp. 121-122 in riferimento a Manuel, e a p. 151 in riferimento ai falsi “partigiani” incontrati da Emanuele bambino. Abbiamo poi l'uso della voce “eroe” e derivati nelle seguenti pagine: “eroe/i” pp. 145 e 167 ancora in riferimento all'avventura partigiana alla cui basa è presente la ricerca della morte da parte del protagonista e quindi di Aracoeli e Manuel e la constatazione della realtà della morte; “eroico” p. 27 in riferimento ad un'impresa militare di Eugenio; p. 49 in riferimento al protagonista e alla sua resistenza “eroica” al desiderio di vedere l'amato Mariuccio; p. 75 per descrivere la struttura fisica del coprotagonista delle visioni erotiche del narratore; p. 185 in riferimento ad Aracoeli; “eroismo” alla p. 153 ancora in riferimento ad Emanuele e all'avventura piemontese; p. 184 in riferimento ad Eugenio; e p. 255 in riferimento alla sette porte ognuna espressione di un valore umano, fra cui appunto quella dell'eroismo, che alle soglie dell'esistenza si presentano ad ogni uomo in fila e chiuse.

<sup>21</sup> Cfr. nota 11.

della scrittrice<sup>22</sup>. Come esemplificato alla nota 20 la voce viene ripresa con la maiuscola iniziale nel diretto di Mariuccio, e qui sembra confermare, accanto alle altre parole del giovane, la tendenza psicologica del protagonista Emanuele, anche da adulto<sup>23</sup>, ed in realtà di quasi tutti i protagonisti dei romanzi della scrittrice e della scrittrice stessa, alla trasfigurazione mitica della realtà circostante. Anche se poi, come illustrano le occorrenze del termine nel romanzo (cfr. nota 20), la voce designa personaggi “eroici” solo nell’immaginazione, illusi essi stessi o da altri elevati alla statura eroica. L’uso del maiuscolo esprime graficamente l’eccezionalità e la prosopopea che il termine veicola.

**estero**<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Da M&S dove la voce è presente, fra le numerose occorrenze, alle pp.: 22 (nel brano, in cui Elisa illustra la propria biblioteca personale composta dalle “pazze leggende dei Tedeschi”, “[d]alla fiabesca malinconia scandinava”, “[d]alle felici epopee degli antichi”, “[d]agli amori orientali” e “[dalle] numerose vite dei santi”, il termine “eroe” è affiancato da una sorta di definizione della voce stessa che così recita: “un uomo [che] possa, volendo, regnare sui fenomeni che a me fan tanta paura”); 235 (in una similitudine del discorso diretto di Edoardo che paragona appunto Francesco futuro cantante lirico su di una immaginaria ribalta “in un grande Teatro d’Opera di qualche metropoli d’Europa” ad un eroe); 308 e 314 (dove il termine “eroe” è utilizzato dal narratore per apostrofare Francesco a chiusura della descrizione di un suo disperato soliloquio sulla “[propria] disgraziata solitudine” e ancora durante la partenza di Francesco per il paese natio per la morte del “padre” Damiano); 647 (la voce è qui indirizzata a Francesco, in un discorso diretto immaginario perché frutto di un sogno di Francesco stesso, da Edoardo ormai morto), 675 (il termine, che qualifica Garibaldi, compare in una similitudine del discorso diretto di Rosaria sul “dormire magnifico degli sposi” ancora attribuito dell’aspetto di Francesco). A *Lo scialle andaluso* dove la voce con la maiuscola iniziale è presente nel brano di chiusura, a p. 213 [op. cit.], e compendia la “importuna” rappresentazione che Andrea Campese ha di sé, alla fine del racconto: “un triste, protervo Eroe/avvolto in uno scialle andaluso”. A IMSR dove troviamo la voce in maiuscolo ne *La serata a Colono* in un brano che burla le parole di che Edipoo rivolge alla suora-Giocasta, a p. 84, ecc.

<sup>23</sup> “A. «La foresta è sede classica di miti. La ipotetica foresta di Monte Sacro fornisce uno sfondo adatto alla fantasia mitomane del Soggetto»” (A., p. 115).

<sup>24</sup> A p. 8 troviamo un’occorrenza del termine non connotato tipograficamente: “Non sono mai stato, prima, all’estero”. La frase pronunciata da Emanuele è altamente significativa e non solo per il significato letterale assunto nella narrazione, ma in quanto l’ultimo “alibi”, dietro cui si cela la Morante, sottolinea con queste parole la diversità che lo connota rispetto agli “alibi” che lo hanno preceduto, Elisa, Arturo, Andrea, Ida e Ueseppe non sono infatti mai usciti dalla claustrofobica posizione spaziale iniziale se non per “interni” successivi. Scrive G. Rosa nel capitolo «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 298: “Tra i tanti personaggi morantiani che sognano l’ESTERO, da Teodoro Massia a Arturo fino a Ninnuzzo, Manuel è il primo e l’unico che davvero parte e che di questo viaggio ci illustra le tappe faticose. E’ un’ulteriore spia del disagio patito dalla Morante” muta ormai «la voce molteplice della dormiente» e offuscata la primitiva «confidenza trasognata» il narratore di A. deve appoggiarsi al supporto diegetico di un movimento reale che coinvolge tempo e spazio”.

“Questo tale son io, dunque, sbarcato alla prima tappa del mio leggendario ESTERO materno<sup>25</sup>: nient'altro che un turista spaesato fuori stagione” (p. 22)<sup>26</sup>

La voce è una delle più suggestive per la scrittrice che la introduce a partire dalla produzione giovanile: ne troviamo un'occorrenza infatti ne *La storia dei bimbi e delle stelle*<sup>27</sup>. Così come “eroe” anche questo termine, che concentra in sé magia, leggenda e finzione, può essere caratterizzato nella narrativa morantiana dalla particolare scelta grafica: la maiuscola iniziale e/o il corsivo come in M&S<sup>28</sup> o ne LIIdA<sup>29</sup>. In A. la voce, in maiuscolo, è polisemica. Accanto al significato letterale di “territorio straniero”, in quanto il paese d'origine di Aracoeli è l'Andalusia ed Emanuele compie appunto un viaggio in Spagna, abbiamo un'ulteriore significato, rinforzato dall'aggettivo, anch'esso

---

<sup>25</sup> Cfr. capitolo VII, *Aggettivazione e linguistica*, ed in particolare l'aggettivazione ad occhiale.

<sup>26</sup> Simile per la disposizione ad occhiale e per la rilevanza nel testo è la voce **ritmo** connotata dal maiuscolo alle pp. 240-241: “E fra le tragiche vibrazioni del *ballo angelico* che rapiva mio padre e mia madre a pochi passi da me -qualcuna dev'essere caduta prigioniera nei miei labirinti: per aggirarvi, spersa, fino all'ultimo silenzio. Io credo, in realtà, che proprio allora il mio cervello registrò per la prima volta quel fatale RITMO affannoso che in futuro doveva tornare per sempre a battere il mio sangue con la sua frusta convulsa e sterile. Lo registrò -senza darsene spiegazione -e là subito se ne dimenticò (secondo la legge di tutta la mia fanciullezza riguardo al sesso e ai suoi strumenti). Ma poi da adulto, sotto alle mie fustigazioni suicide io sempre ho risentito l'eco di una reminiscenza originaria”. Ma già prima, secondo la tecnica morantiana dei molteplici rimandi interni, abbiamo la voce a p. 69, a proposito dell'incontro sessuale fra la giovane “*segnorina*” ed il ragazzo “*usurpatore*”, sulla spiaggia ligure (“La mia memoria si rifiutava di riconoscere quel terribile ritmo oscillante, che pure, da un'ora antica della mia fanciullezza, non aveva mai più cessato di battere nei depositi oscuri della mia sorte”) e a p. 85 nel passo che descrive il tentativo fallimentare del protagonista di un'avventura sessuale con una prostituta (“Ma pure, per l'onore mio e suo, concepivo a lampi, nel mio cervello stralunato, l'assurdo disegno di recitare, in qualche maniera; l'azione erotica rituale: a cominciare dal «ballo angelico» nel suo ossessivo, terribile ritmo, fino al culmine urlato”). E dopo l'occorrenza in maiuscolo delle pp. 240-241, troviamo il termine in corsivo a p. 260 a proposito del tentativo di Aracoeli di sedurre il giovane Daniele (“E -certo in risposta alle sue pulsioni-tornò (da un fondo della mia memoria ignara) quel *ritmo* che i miei orecchi avevano già raccolto, non molti giorni prima, da un altro punto di questo medesimo corridoio”). Qui come già rilevato dalla Zago per *Lo scialle andaluso*, i caratteri tipografici connotati sono veste grafica di parole eufemistiche legate alla sfera sessuale.

<sup>27</sup> Contenuta ne *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie*, op. cit., p. 104: “Del resto, se questa conclusione non vi persuade abbastanza, potete scrivere, per chiedere schiarimenti, al «Giardino Meraviglioso, Piazza delle Stelle, Paese dei Sogni (Estero)».

<sup>28</sup> E così abbiamo l'“*Estero*” del padre di Anna, Teodoro, a p. 63: “Per non confondere con nomi astrusi la mente infantile dell'ascoltatrice, egli soleva raccogliere, nei suoi racconti, tutti quei paesi remoti e stranieri sotto l'unico nome di: *Estero* [...] Le città da lui descritte erano strane contaminazioni di opposte metropoli, nelle cui piazze imperiali la Leggenda e l'Utopia sedevano in mezzo a uno sciame di scherzose favole paterne”; e l'“*Estero*” del falso carteggio fra Anna ed Edoardo-Pensiero, a p. 593: “Pur figurando, come s'è visto, su diverse, e magari opposte, latitudini, le sue città si rassomigliano tutte: sì da apparir, infine, un'unica metropoli stesa su tutto il globo, voglio dire per quella parte del globo cui si dà il nome di *Estero*”, metamorfosi dell'“*estero*” dei discorsi di Edoardo, vivo, alle pp. 170-173.

<sup>29</sup> Alle pp. 184-187 il paragrafo “*L'Estero*”.

morantiano, “leggendario”, in quanto il paese materno El Almendral (“il mandorleto” p. 40)<sup>30</sup>, che è stato trasfigurato dalle fantasie infantili del protagonista in una terra lussureggiante ed esotica<sup>31</sup>, rivelandosi al fine nient’altro che una raccapricciante “sassaia deserta”<sup>32</sup>, è anche “Totetaco”: “Da un pezzo ormai so che nel quartiere di Monte Sacro a Roma sarebbe inutile cercarlo [...] Il nostro Totetaco -mio e di Aracoeli -è emigrato nel piccolo paese della Sierra da dove lei, nelle mie ultime notti milanesi, già mi chiamava [...] e dove mi aspetta oggi per l'appuntamento promesso. Da lei stessa [...] io fin da ragazzino udii che El Almendral non era un mandorleto [...] bensì una sassaia bruciata dal vento. Però quella sassaia nasconde -invisibile ad occhi estranei -il mio giardino d'amore [...] Come un'area fatata, difesa da guardiani aerei contro il passaggio successivo dei casi e delle sorti, essa deve contenere ancora, per me, i passi e i respiri di un'Aracoeli bambina. Tutti i momenti di quell'infanzia, vivi e incolumi nella loro fioritura, ne fanno un giardino di là dai sensi esterni, non meno ricco e colorato degli orti di Shiraz o dell'Alhambra” (p. 123).

---

<sup>30</sup> E' interessante riportare i seguenti passi, dove compare il nome del paese di origine della madre del protagonista, per comprendere la polisemia del termine “estero” nel romanzo: “El Almendral io non lo trovai su nessuna carta. Ma intanto quel minimo punto periferico, ignorato dalla geografia, da ultimo era diventato l'unica stazione terrestre che indicasse una direzione al mio corpo disorientato” (p. 9); “Io solo salpo verso El Almendral: estrema punta stellare della Genesi, che rompe l'orizzonte degli eventi, per inghiottire ogni mia trama nelle sue gole vertiginose” (pp. 20-21); “E scendendo, io già vedo laggiù in fondo il mio termine: El Almendral, ridotto a nient'altro che una fossa scoperchiata, senza più traccia di resti: né ossa, né cenere” (p. 40); “E adesso, dove mi porti? Forse, El Almendral non esiste. È uno dei raggiri che tu inventi per cacciarmi su piste false, dopo avermi già ingannato bambino” (p. 107); “E stanotte io dubito dell'esistenza reale di Totetaco, così come di quella di El Almendral. Forse, la mia prima Aracoeli dello specchio e di Totetaco non è esistita mai” (p. 112); “E me ne viene il dubbio che in El Almendral (seppure esiste) al posto della cuccia materna mi aspetti presentemente un sobborgo industriale di frastuono catene e fumo, simile a Sesto San Giovanni” (p. 127); “A Gergal, capitale del mondo, stazione centrale di El Almendral! Città serrana meravigliosa, piccola fossa de pizarra: da dove lo scalpiccio dei tuoi piedi nudi ribatte ancora, vibrando, di là dal muro del suono” (p. 167).

<sup>31</sup> “Ma assurdamente, tuttora, in me persiste l'ultimo miraggio di un qualche paradiso. Non so dove ne quando, ho imparato che nella lingua spagnola *almendral* significa mandorleto. E a questo nome, un giardino arboreo, dai fruttini cerulei con dolci semi candidi, m'accoglie per un istante nel suo grembo luminoso” (p. 40).

<sup>32</sup> A., p. 3. Cfr. capitolo V, la voce “malaticcio”, il saggio di A.M. Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*.

Il maiuscolo compare poi nei discorsi diretti presenti nel romanzo per rendere graficamente, come già rilevava E. Testa, l'intonazione della voce ed evidenziare parole e concetti su cui cade l'enfasi esclamativa del parlante, come nei seguenti passi<sup>33</sup>:

### **voglio stare solo ... amore ... questo**

“«Che vieni a fare? Io voglio stare solo! Lo capisci o non lo capisci? ! VOGLIO STARE SOLO! [...]E io del tuo AMORE non so che farmene. Né dell'amore tuo, né dell'amore di nessuno. O'kay? [...] Dovresti piantarla di rompere... Ossia levarmi dai piedi. Questo dovresti fare! Questo! QUESTO! [...] Perché non vai nel Vietnam? o in India? insomma, va' dove cazzo ti pare, ma di qua sgombra! SGOMBRA! Non lo vuoi capire, che mi fai schifo?»” (pp. 47-48)

Il brano, che riproduce il discorso diretto di Mariuccio, si caratterizza oltre che per la presenza di voci in maiuscolo anche per la presenza di voci in corsivo. Mentre il carattere maiuscolo è veste grafica della parole che il personaggio, immaginiamo, gridi con rabbia, il corsivo è usato per sottolineare le parole che Mariuccio riprende dal diretto di Emanuele per parodiarle (in alcuni punti sembra quasi di sentirne la voce in falsetto)<sup>34</sup>.

### **base ... assieme a noi .... marziano ...**

---

<sup>33</sup> Fra gli altri brani che esemplificano questa funzione del maiuscolo abbiamo: “Quando per poco, in casa, essa mi perdeva di vista si dava a chiamare per tutte le stanze: «Manuelito! MANUELINO! »” (p. 137); “«Allora, presentati a quell'Uno che sta là seduto, e càntagliela, al Nostro Signore: che nella sua grande settimana lavorativa, lui, giorno dopo giorno, ha fabbricato un Lager [...]» «LAG LAG. Ma che lingua parli, tu, Manuel?! E chi è el Señor ? ! »” (p. 169); “Ora essa alzò le spalle corrugandosi perché ricaduta in una sua confusione linguistica dei primi tempi, quando chiamava *largueza* la lunghezza, secondo il vocabolario spagnolo. (Esempio. Aracoeli: «Il topo tiene la coda più larga del cuerpo»). «Più LUNGHI», si corresse quindi con severità” (p. 194) “«È di Manuel! Di MANUEL! » le gridai” (p. 198); e “«Ma non capisci ? » gli disse con un accento gridato di capriccio spasmodico, «io voglio che la NIÑA nasca qui a Roma! In casa NOSTRA! ! »” (p. 200).

<sup>34</sup> “«Un momento, già! Dici *un momento*, e poi resti qua due o tre ore, col culo incollato alla sedia...» [...] «Ti saluto. Il momento è passato! » [...] «Perché sono stufo di risponderti! Soltanto a sentire la tua voce: *pronto! Mariuccio? Mariuccio?* mi si aggricia la pelle [...] Tu mi ami! E che me ne frega, a me, se tu mi ami! [...] *Tu mi ami!* E io del tuo AMORE non so che farmene”. Sempre in questa funzione sono le seguenti occorrenze corsive: **a piedi** “«Figurarsi! Uno che è venuto a piedi dal Piemonte! », con un'aria da parente, mezzo adulatoria e mezzo spiritosa, che mi urtò i nervi. «Non sono venuto *a piedi*», rettificai, corrugandomi” (p. 319); **casa** «Non è una di strada», precisò qui subito (a meglio incoraggiarmi) in una sua maniera protettiva, «riceve a casa» [...] «A *casa*... dove? Al... *casino?* » (pp. 79-80); **colpa sua** “«Ma che dici! Quale *colpa sua*, Manuelino! Lei non ha colpa di niente. È piccola, tutta dolce come un pane impastato dalla Madonna»” (p. 189); **se fosse** “Alla domanda casuale di taluno: «E se invece fosse maschio, come lo chiamereste?» essa protestava accigliata: «*Se fosse*... ma non è, vi dico! » e un giorno si rivoltò con rabbia: «*Se fosse* ...si chiamerebbe Ninguno! ... NESSUNO!» (p. 188).

“«Scusino. Possono insegnarmi. ..dove sta la BASE<sup>35</sup> ? » [...] «ASSIEME A NOI! Dici niente! », commentò il Colonnello, sarcastico [...] «Che, sei MARZIANO? » [...] «Piove», osservò, «facciamo presto, Colonnello, ché q-q-qua<sup>36</sup> ci piglia il diluvio. Io suonerei la ritirata. Dico, mi ritirerei d'urgenza alla BASE» [...] «E per QUALE SCOPO vai cercando la BASE? » [...] «Riconosci QUESTO? » mi sfidò allora il Colonnello. E sfoderò grandiosamente, togliendoselo dal collo, un fazzolettone assai sgualcito, stampato a rombi -mi parve marrone e rosa [...]«E CONTRO CHI, combattere? » «Contro il NEMICO<sup>37</sup>».«Il Nemico: ossia? Precisa il termine. Il NEMICO, chi è? » [...] «Avete udito, Signori, l'ultima novità? ! » esclamò poi la voce magra, in tono di sommo sarcasmo e disprezzo, «l'IMPUTATO<sup>38</sup> afferma di combattere contro il Generalissimo Franco! » [...]«Ah, dunque tu oseresti di smentire la scheda. Che conta la *tua* parola contro la PAROLA della scheda?! La parola della scheda è verità indiscussa»” (pp. 149-158)

Il lungo brano che riproduce il diretto di uno dei due protagonisti della “comica impresa «partigiana»”<sup>39</sup> tentata da Emanuele bambino, presenta, nei due lunghi discorsi diretti (alle pp. 150-152 e 155-158), ma non solo, varietà di caratteri tipografici con funzione espressiva. Accanto alle occorrenze maiuscole strumentali alla connotazione di voci su cui cade l’intonazione e l’enfasi dei parlanti, troviamo il corsivo che nel primo come nel secondo dialogo, è veste di proposizioni che il falso “Colonnello”, imitando il linguaggio da “*Tribunale del Campo*”<sup>40</sup>, ordina al compare di

---

<sup>35</sup> Ma già il termine è presente, in una sorta di climax tipografico, in corsivo a p. 143: “In quell'autunno del 1944, del conflitto e di qua e di là dal nostro Convento, io conoscevo le seguenti notizie [...] fino dall'anno avanti avevo udito che su per le montagne, di sopra alla collina, esistevano certe *basi* nascoste. Di là sortivano gli italiani rivoltosi, che facevano la guerra partigiana, e che i Padri, al Convento, chiamavano genericamente «i comunisti»”; con la maiuscola iniziale a p. 147: “Speravo, a ogni modo, di scoprire una qualche Base prima di notte”; e in maiuscolo a p. 148: “Mi tesi meglio in ascolto avendo afferrato la parola «attacco». E distinsi chiaramente la parola «BASE»!”.

<sup>36</sup> Questa particolare mimesi grafica del parlato compare già nel diretto di Mariuccio a p. 47 con il termine “paare”, a p. 149 con la voce “ba-ase” o ancora a p. 176 nel diretto di Aracoeli, “Manuelitooo!”.

<sup>37</sup> Cfr. la voce nel pragrafo dedicato al carattere tipografico corsivo.

<sup>38</sup> Già voce presente nel psicodramma, processo interiore allestito da Emanuele nella propria mente, alle pp. 113-118 [cfr. G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 296 che accosta il brano allo “«sdoppiamento ragionante»” di Davide ne LS], ma qui proprio della parodia del linguaggio da interrogatorio militare inscenato dai due “partigiani”.

<sup>39</sup> A., p. 165.

<sup>40</sup> A., p. 165.

“mettere a verbale” o legge dalla presunta “scheda personale” del protagonista<sup>41</sup>. L’uso dei diversi caratteri tipografici e delle voci contenute fra virgolette<sup>42</sup> ha quindi, nel passo, lo scopo di rendere esplicita la tragica “farsa” di cui è “vittima”<sup>43</sup> il piccolo Emanuele.

### **irreprensibile**

“«Quello che dovevo farti sapere -e adesso lo sai- è che tu devi rispettare la memoria della tua mamma. Perché la tua mamma fu sempre IRREPRENSIBILE, senza nessuna colpa...» (A questo, io di nuovo pensai: *non ci credo*<sup>44</sup>. E invero non ci ho mai creduto. Forse, non ci credo nemmeno adesso)” (p. 319)

In questo brano il termine eufemistico proprio del linguaggio della zia Monda (cfr. nel presente capitolo) è connotato tipograficamente perché termine su cui cade l’intonazione del parlante, ed concettualmente importante in contrapposizione all’inciso parentetico contiguo di Emanuele sull’incapacità di accettare Aracoeli “invasa”<sup>45</sup> che ha distrutto la simbiosi edenica di madre e figlio.

---

<sup>41</sup> Ad esempio alle pp. 150-158: “«Ah, questa dunque la mettiamo a verbale: *dichiara di essere marziano*» [...] “«A verbale! » notificò al suo Vice il Colonnello trionfante: «*Si presenta combattente volontario senza conoscere la parola d'ordine e nemmeno il vessillo dell'Armata!*» [...] «A verbale: *si rifiuta di declinare le proprie generalità. Procediamo: sei armato?* » [...] «Prego, Signori, favoritemi la sua scheda personale», disse a questo punto la voce magra [...] cominciò a recitare, come leggesse un documento d'ufficio: «*Cognome: Goretti. Nome: Filippo. Classe: 1910. Riformato alla visita di leva per diletto di statura [...] «Noto informatore del Nemico. Quadro del Regime. Infiltrato proveniente da Salò. Circola sotto falsi nomi. Agisce sotto svariati travestimenti, favorito dall'inferiorità fisica*» [...] «Tu ci servi minestre fredde, Capo. Anche quest'altra è notoria e sta già scritta sulla scheda: *Fermato per misure di sicurezza in Zona Sud, evade ripetutamente direzione Nord. Più volte segnalato ai confini. Indiziato di spionaggio al servizio dei Fasci*”.

<sup>42</sup> Così nelle occorrenze di “partigiano” a p. 149, 151, 153 e infine “finti parigiani” a p. 164, le virgolette indicano l’errore in cui è incorso il protagonista (ma anche le voci “giudice” a p. 158, “corte” a p. 159, ecc.).

<sup>43</sup> A., p. 141.

<sup>44</sup> Cfr. la proposizione nel presente capitolo.

<sup>45</sup> “Da quando mia madre era *invasa*, la zia Monda aveva cominciato a diradare le proprie visite, con vari pretesti di lavoro” (p. 260). Scrive B. Cordati a proposito della voce [cfr. voci in corsivo nel presente capitolo] in “*Aracoeli*”: *il racconto ed il rumore*, op. cit., pp. 11-12: “Lo stesso termine «invasata» cambia significato da *Menzogna e sortilegio* a *Aracoeli*: là è una potente eccitazione spirituale, desiderata e in ogni modo cercata per portare a termine un dono d’amore; qui è un’invasione del corpo registrata con il rifiuto e il raccapriccio; una volta il termine «invasata» è sostituito da «invasa» detto tra virgolette [?], forse per imitare la tendenza all’eufemismo del personaggio che parla: e invece ciò toglie al termine l’alone diabolico per renderlo a una realtà fisica ripugnante”. Precedenti del brano di p. 260 sono: “In quei giorni, nel piccolo corpo di Aracoeli avanzava un’invasione smisurata, di cui nessun orecchio poteva avvertire il fragore” (p. 233) e “Tornava l'estate; e intanto, s'era introdotta nella nostra casa una presenza animalesca, invisibile, che di giorno in giorno se ne impadroniva. Specie alla mattina, nell'aria greve delle camere se ne accusava l'odore, come un fiato dolciastro e fermentante. E un oscuro allarme quasi ne suggeriva la sagoma, sinuosa, rintanata negli angoli a spiarci, o vagante col suo passo inquieto e molle fra i nostri piedi. Sembrava addirittura di avvistare la sua pelle maculata, e il suo muso vorace che si affacciava di sotto i mobili. E io, sebbene inetto a percepirla, pure in qualche modo -forse attraverso i pori -ne avvertivo la specie indistinta, quale un'intrusione ferina, innominata, che magicamente (a intervalli sempre meno radi) s'incorporava in Aracoeli” (p. 235).

Il maiuscolo strumentale alla resa grafica dei sopratoni e delle sottolineature della voce e funzionale alla connotazione di voci significative, compare anche nelle zone non dialogiche del monologo di Emanuele, fra i numerosi brani citiamo<sup>46</sup>:

### **Aracoeli è morta ... mai stata**

“A modo di esorcismo, che mi liberi dalla doppia invasione, io grido a voce alta: ARACOELI È MORTA! E fisso la mia vista mentale sullo stato presente di mia madre: non più cadavere, forse nemmeno più ossa; nient'altro che un misero avanzo incenerito. E, forse, anche questo, disperso [...] MORTA: come dire MAI STATA” (p. 25)<sup>47</sup>

Nel passo il maiuscolo è utilizzato, nella prima occorrenza, in sostituzione delle virgolette ed è conseguente al verbo “gridare”, nella seconda occorrenza connota il termine “morta” e le parole che

---

<sup>46</sup> Riportiamo qui in nota gli altri: a p. 127 **altoparlante** (“A bordo della corriera mi aspetta una presenza quasi immancabile [...] un altoparlante [...] allarga sui presenti muti la sua voce lacerante, simile le diecimila trombe di Dio. ALTOPARLANTE, del resto, vale per un sinonimo di Dio. L'Alto-parlante! Presente in ogni luogo”), cfr. capitolo V; a p. 290 **mai** (“A costo di calunniarti e maledirti e rinnegarti, io non ho MAI voluto riconoscere la denunciata impossibile miseria del tuo ultimo segreto”), cfr. la voce del presente capitolo “irreprendibile”; alle pp. 302-303 **tua** (“Aracoeli! forse, non era mia quella furbizia sopradescritta di sfregiarti per difendermi dalla tua morte. Quella era una TUA furbizia: eri tu, che ti sfiguravi per difendermi dal contagio funebre”); e a p. 328 **no** (“Amore di chi? Di Aracoeli, lasciata indietro sola a decomporsi nell'orrido parco? No - impossibile. Per me, in quella stagione, Aracoeli era negazione - ripudio - vendetta - oblio. Niente amore di lei. NO. Di lei no. Amore di un altro, invece. E di chi? Di Eugenio Ottone Amedeo”); a p. 45 **odio ... invidia ... odio** (“Il coro amoroso dei baci mi ha scatenato nei nervi un accesso d'odio. ODIO, già! Come s'io non sapessi che la parola giusta, qua, invero, sarebbe: INVIDIA! E a ricacciare un'invidia impossibile, la sola arma possibile è un ODIO totale. Mia ultima difesa, e mio soccorso”); a p. 131 **vera** (“Improvvisamente, una VERA visione mi fa sobbalzare sul sedile. Lungo la rambla di massi, altissimo contro le nubi è apparso un immenso toro nero. Ma come la corriera lo ha sorpassato, esso mi si rivela per una sagoma pubblicitaria piatta, bianca sul rovescio, che porta stampata a grandi caratteri scarlatti la marca di un whisky spagnolo”), voce che si contrappone al brano che la precede a p. 130 in cui Emanuele, toltosi gli occhiali, “vede” ad opera dei “ritmi del [suo] cervello” “una forma di Aracoeli” che “balla fra la pietraia” il cui “ballo è una sconcia parodia dell'adescamento puttanesco”, e che contemporaneamente ironizza sul suo significato letterale della voce “VERA visione” in quanto poi si scopre nient'altro che “una sagoma pubblicitaria piatta”.

<sup>47</sup> Si rimanda solo per assonanza, senza analisi, a LIdA, p. 136: “Perfino mia madre [...] che, un tempo, mi veniva incontro al primo richiamo, adesso non mi soccorreva più [...] La mia miscredenza, che un tempo aveva risparmiato lei sola, adesso relegava anche lei sottoterra [...] Seppure talvolta ero tentato dalla nostalgia di lei, subito mi dicevo crudamente: «Che ci pensi a fare! Essa è MORTA»”.

ne descrivono il significato. Per il tema della morte nella produzione narrativa di E. Morante rimandiamo all'*Introduzione. Le opere*, nota 222<sup>48</sup>.

### attendibile

“A. «Basta. Un'ultima domanda, prima di sospendere l'interrogatorio. Ritieni, in definitiva, il Soggetto, che le sue memorie siano ATTENDIBILI?»” (p. 118)

All'interno del processo interiore che il protagonista allestisce per giudicare se stesso, in un dialogo di natura particolare (cfr. nota 38), il carattere tipografico maiuscolo oltre a mettere in rilievo il termine dove cade l'intonazione vocale in clausola, sottolinea, con la sua rilevanza grafica, un importante concetto tematico che percorre tutto il testo, ossia l'incertezza della ricostruzione memoriale del protagonista, dell'istanza narrativa quindi e di conseguenza della veridicità della narrazione stessa<sup>49</sup>. Il brano del fittizio processo interiore che ha una lunghezza di circa quattro pagine, vede la presenza di voci, accanto alla mimesi di un linguaggio pseudo-scientifico sia nella

---

<sup>48</sup> In A. abbiamo le seguenti immagini di morte: p. 7 (“Fino a quando sopravviene un urto enorme, ogni traffico cessa. È il punto estremo del futuro. Una sorta di mezzogiorno accecante, o di mezzanotte cieca, dove non c'è più nessuno, e nemmeno io.”); p. 16 (“Solo a quest'atto finale il disegno, che ciascuno di noi va tracciando col proprio vivere quotidiano, prenderà una forma coerente e compiuta, nella quale ogni atto precedente avrà spiegazione”); p. 72 (“un'altra paura ambigua, come la vita e anche peggio “); p. 142 (“cuccia dolcissima dove ci si abbraccia stretti insieme”); p. 161 (“E dinanzi a me, quasi ai miei piedi, stava pronta la Morte. La quale era una cosa irreale, senza faccia né mani, né materia e né figura; ma indecente, al punto che le mascelle mi battevano dallo schifo. Questo era la morte: un oggetto schifoso, che adesso brulicava rombava dentro i miei orecchi, verso il precipizio impossibile della seconda martellata”); pp. 168-169 (“«Io non so misurarmi con l'orrore della morte. La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager. Io, Manuel, resto chiuso qua nel Lager: dove ogni atto è una degradazione, e qualsiasi libertà si sconta con la frusta [...] Ma di là c'è l'orrore supremo della morte»”); p. 303 (“Ma intanto la tua furbizia, col proprio spettacolo osceno, riusciva a straniarmi dal vero scandalo impossibile. Di là dal tuo schermo, difatti, travolta in una frana d'ombra, mi si è nascosta la tua povera materia in dissoluzione: sola, dentro una piccola cassa inchiodata. Là era il tuo pudore. Là, tu non volevi essere guardata, e nemmeno intravista, da Manuelino”).

<sup>49</sup> Si rimanda alla voce “rimembranze apocriefe” nel presente capitolo e nel capitolo I. Cfr. i seguenti brani dove viene ribadita la non autorevolezza dell'istanza narrativa: “E anche questo viaggio assurdo in Andalusia [...] non è forse altro che un fantasma onirico della mia accidia” (p. 63); “E denunciò così [...] la mia natura scissa, che spesso invalida la mia testimonianza perfino al giudizio mio proprio” (p. 113); “A. (*Accusa*) «Signori! L'individuo qui esposto alla nostra osservazione è un tipico soggetto psicopatico e mitomane, affetto da confusioni patologiche della fantasia e della memoria [...] Ma il soggetto qui esposto rimonta, coi propri ricordi (presunti) fino alle sue età primissime: a cominciare dal momento della nascita» [...] D. «Effettivamente, può sembrare a volte che le memorie siano prodotte dalla fantasia; mentre in realtà sempre la fantasia è prodotta dalle memorie»” (pp. 114-118); “Di quella mia cosmogonia infantile, mi si dà, oggi, una variante autobiografica: dove questa esistenza mia presente in realtà non sarebbe che l'ultimo di una serie infinita di riflessi ingannevoli. L'unica vera mia esistenza starebbe alla sorgente, di là dagli innumerevoli specchi deformanti che me ne contraffanno la figura, come succede nelle fiere suburbane” (p. 139) e “Il microscopio è fantastico. E so già che la mia presente analisi e i suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria, del resto, è l'intera mia storia” (p. 327). Si riportano qui inoltre due similitudini parallele sull'impossibilità di decifrare il passato: “Ogni mia possibile domanda, in proposito, alla mia memoria, rimarrebbe vuota: come a certe frasi scancellate e illeggibili, che interrompono la lettura degli antichi epittaffi” (p. 120) e “Mi trastullo all'idea che tale sciarada adombri una qualche indicazione plausibile sul vero Mestesso: così come un frammento geroglifico, riaffiorato da un centimetro di sabbia, porta alla scoperta di una reggia” (p. 140).

scelta del lessico che dal punto di vista morfo-sintattico, proprie del linguaggio psicologico-psicanalitico<sup>50</sup>.

Il maiuscolo, sia nel discorso diretto (immaginario) che il protagonista intrattiene con il suo “eroe” Manuel, che nel proprio monologo è veste grafica dei seguenti deittici allusivi<sup>51</sup> del regno dei morti e della vita nell’al di là (“fornace planetaria”, A., p. 292):

### **quelli**

“«E lei? Niente puoi dirmi, di lei? di Aracoeli? » «È proprio chiaro che tu sei pazzo. Che c’è da dire più, su QUELLI? Quelli non si trovano in nessun punto, con nessun mezzo, nemmeno coi calcoli negativi. Sono scancellati pure dal conto dei morti. Ma perché fingi di non saperlo? Tu, per primo, lo sai» [...] (Manuel ride): «Che Aracoeli è finita all’inferno»” (p. 169)

### **quello**

“Gli dei non sono maciullati dalla macchina dei sensi. Sono integri. Passato presente e futuro -tenebre e luce -morte e vita - i multipli e gli addendi -i diversi e i contrari -per loro sono tutti uno. Forse il nostro traguardo è QUELLO. Né sarebbe lecito negare che il succo dell’integrità deificante possa scoprirsi in qualche semplice prodotto della terra” (p. 199)<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Troviamo quindi “soggetto psicopatico e mitomane”, “confusioni patologiche”, “induzione del Soggetto”, “comune schema edipico”, “fantasia mitomane”, ecc.

<sup>51</sup> Anche il corsivo è marcatore di termini allusivi, come nelle seguenti occorrenze nel monologo di Emanuele: **altro** “Ma poi, lasciando da parte i suoi costumi, quali fattezze potevo dargli? Quali occhi? quali guance? quali riccioli? quali *altri* riccioli? Come di regola, questo Manuel, a guardarlo, era un’Aracoeli vestita da maschio” (p. 301); **lei** “Da Napoleone, a Lenin e a Stalin [...] questa in realtà è l’unica perpetua domanda di ogni vivente agli altri viventi: «vi paio bello? io che a *lei* parevo il più bello? » [...] («Per *lei* ero io il primo di tutti»)” (p. 108); **quell’altra** “Però si assisteva al caso che questi baci innocenti, simili a un filtro di streghe, risvegliassero *quell’altra* Aracoeli” [“E corro dietro alla mia fedele madre-ragazza, e alla sua icona musicante, ricacciando come un’intrusa quell’altra Aracoeli fatta donna, che in realtà mi ha lasciato laidamente orfano ancor prima d’esser morta [...] L’una Aracoeli mi ruba l’altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano l’una nell’altra” (pp. 24-25); Una contesa, tuttavia, pareva ingaggiata fra questa Aracoeli e l’altra: e la casa ne risentiva il disordine monco e basso, come urli e risa da cantine impraticabili” (p. 235); “Non era la sua voce vera, l’unica e familiare di tutto il nostro passato; ma l’altra, la nuova, che mi si denunciava, ormai, quale un oscuro sintomo; e sempre ancora, a riudirla, mi tornava estranea” (p. 259); “E proferì con un’altra voce, indurita, piatta e sconciata come da un’operazione feroce di restauro” (p. 268); “E così le mie diverse Aracoeli s’erano date a una latitanza che pareva eterna; ma era invece, a quanto sembra, un loro gioco a nascondersi. Dopo, esse dovevano più volte affacciarsi di ritorno, ora l’una, ora l’altra, ora intrecciate insieme; ricadendo poi di nuovo nella loro frana d’ombra” (p. 303)] (p. 241); **tutti loro** “Terribile sarebbe stato sbarcare all’approdo famoso della cartolina, dentro la baia turchino-perla guardata dalla Porta d’oro, quando *tutti loro* ne sono assenti” (p. 54); **tutto** “E a dodici anni di età, mentre negli studi (specie letterari) non ero restato indietro, nella pratica del mondo, io, nonostante *tutto*, ero un ritardato, rimasto alla prima elementare” (p. 46).

<sup>52</sup> Cfr. capitolo VI, *Le citazioni*, il passo tratto dalla Genesi Polinesiana, sull’unione dei contrari.

**là**

“e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è LA’ stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua<sup>53</sup> [...] Che cosa sia poi quel LÀ fuori dai tempi e dai luoghi, la mia preghiera sarebbe di non averne mai notizia [...] L’istinto comune indica quel LÀ nel cielo [...] È qua, dalle nostre vite, che l’intero LÀ succhia tutta l’energia per i suoi moti” (pp. 291-292)

Il carattere tipografico maiuscolo è usato poi come segno grafico più adatto, proprio per la sua visibilità sulla pagina rispetto agli altri caratteri, per particolari termini come in<sup>54</sup>:

### **Muñoz**

“Per caso, i suoi genitori portavano, di nascita, l’uno e l’altra, il medesimo cognome MUÑOZ” (p. 3)<sup>55</sup>

L’uso del maiuscolo sottolinea la coincidenza del medesimo cognome dei genitori di Aracoeli e quindi del doppio cognome uguale, all’“uso spagnolo”. La coincidenza poi che madre e padre della co-protagonista del romanzo abbiano lo stesso cognome carica la figura materna di significati

---

<sup>53</sup> Cfr. M&S, p. 233: “In realtà, egli [l’uomo] si muove sopra una sfera immobile, conchiusa fin da principio, e il passato e il futuro sono un tutt’uno”. Cfr. capitolo VIII, campo semantico del cinema.

<sup>54</sup> Si riportano inoltre: **coco** (cfr. capitolo IV); **eternità** “Della poppante, non vedo altro che una cuffietta bianca e rosa; e odo l’impercettibile sbaciucchio dei suoi labbri, che Aracoeli sembra assaporare come gocce di miele. Alla stanza dorata e quieta non arriva altro rumore. E in quel punto il tempo si è fermato, rendendomi a un senso indicibile, unico e totale, al quale oggi potrei dare un nome: ETERNITA’. (È strano come l’ETERNITA’ si lasci captare piuttosto in un segmento effimero che in una continuità estesa. Ma il corpo non sostiene la prova, e torna al disordine)” (p. 202); **tornareacasa** “Su di me, allora, si precipitò all’assalto quello stesso, primo dèmone che buttava sulle strade gli scampati, i disertori, i fuggiaschi e i reduci: TORNAREACASA. Se poi la casa ancora esista, o quali meteore ci aspettino all’arrivo, non importa domandarselo, nell’urgenza di quel dèmone possessore: *tornare a casa* [...] Ma il dèmone *Tornareacasa* mi prestò, per quella eccezione, l’astuzia del serpente, la libertà dello stambecco e la nostalgia della rondine” (pp. 310-311). Nota M. Forti, riprendendo l’ultima voce in maiuscolo, in «*Aracoeli*» fra romanzo e simbolo, op. cit., p. 308: “L’esperienza psicoanalitica del libro forse troppo scoperta nella sua tematica del “tornare a casa”; ed anche G. Rosa in «*Aracoeli*»: i frammenti del presente, Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere, op. cit., pp. 356-357 nota 33, scrive, riprendendo la di p. 310, introduttiva all’ultima sequenza che chiude il romanzo [pp. 310-328]: “Occorre anche sottolineare la specularità dei due *nostos*: al ritorno al villaggio della madre si contrappone il «TORNARE A CASA» che spinge Manuel adolescente alla fuga dal collegio. Il passaggio dal passato al presente [...] e il ribaltamento della notazione spazio-temporale su cui si era aperto il romanzo [...] avvalorano il processo rifrangente”; processo avvalorato inoltre dai numerosi parallelismi, per l’illustrazione dei quali rimandiamo al saggio della critica [precipizio di Al Elmendral/devastazione del Verano; osteria andalusa/bar romano; *perro* impazzito/ricordo del cane Balletto].

<sup>55</sup> “Al primo bicchiere, senz’altro m’informo dal vecchio se per caso abbia avuto mai notizia, in questi paraggi, di una famiglia dal cognome Muñoz Muñoz. Fa di nuovo il suo sorriso svogliato, di rassegnazione ironica e d’ovvietà. Mi risponde: «Qua in giro tutta la gente porta questo cognome»” (p. 310)

simbolici e ne rileva fin dall'inizio la natura di prescelta dal destino, oltre all'osservazione che ad El Almendral: “« tutta la gente porta questo cognome»”<sup>56</sup>.

## **Dios**

“Fra le tante ariette di Aracoeli, quest'una mi ha frequentato spesso, da quando ho deciso di partire. Potrei chiamarla *del buon viaggio*. Fu la canzone dei miei primi passi. Il traguardo era Aracoeli accoccolata in terra, che mi definiva il percorso con le due braccia stese. Dios te lo manda. E traballando il niño pioniere si buttò allo sbaraglio senza le dande sotto il comando di Dio. Fino al traguardo glorioso dell'applauso e delle risa e dei baci e degli occhi di stella e delle mammelle trepidanti. DIOS. Da tempo questo Dios da filastrocca, e con esso il Theòs dei Testamenti, e Dio, Dieu, God e Gott e gli altri loro sinonimi con tutte le loro corti e le loro Vergini, per me non sono altro che notte e nebbia” (p. 40)

La voce in maiuscolo, che riprende un termine presente nella filastrocca spagnola “*anda niño anda / que Dios te lo manda*” (cfr. capitolo IV) si staglia sulla pagina ad apertura di un brano di riflessione sull'assenza di dio (“Senza i conforti della religione”).

## **paternità ... virilità**

“In realtà, fra il suo corpo e il mio si era stesa (e s'infittiva con la mia crescita) una nebbia confusa: pari a quella, appunto, che vela ai mortali le apparizioni sfavillanti dei Superni [...] La sua razza era diversa dalla nostra. E i suoi stemmi allogeni agivano su di me come esorcismi contro il peso della sua presenza fisica. Stemmi o stigmi? Uno era la PATERNITA', della quale ho già detto. E un altro era la VIRILITA'. Di questa io vedevo, in lui, il campione adulto: e la VIRILITA' adulta, già fino da allora, a me provocava un senso di separazione forzosa” (p. 184)

Le voci sono riportate in maiuscolo in quanto carattere tipografico adatto a denotare caratteristiche proprie dei “Superni”. Si rimanda al passo parallelo di p. 183: “Col passaggio dell'infanzia, sempre più lo sposo d'Aracoeli, invece d'incarnare, per me, la specie paterna, mi rappresentava un culto. Fino dalla mia nascita, per me *paternità* significava *assenza*; e si sa che l'assenza è una legge ordinaria dei numi, i quali poi, col fulgore delle loro apparizioni straordinarie, ci confermano la propria sostanza luminosa”<sup>57</sup> in cui la stessa voce “paternità” e la sua accezione per Emanuele sono caratterizzate dal corsivo.

---

<sup>56</sup> A., p. 310.

<sup>57</sup> Così ne LIdA a p. 52: “per me *madre* significava precisamente: *carezze*”.

Ma anche in funzione ironica<sup>58</sup>:

### **le mie donne**

“Come da un cannocchiale che si è mosso, altre stelle più tarde occupano il campo, ingrandite dal tempo a dismisura: LE MIE DONNE.

«Hop donc! Soyez-moi ballerines/pour un moment !»<sup>59</sup>” (p. 64)

Il maiuscolo ha qui funzione ironica, in quanto, come si leggerà nella narrazione successiva al passo citato, le donne con cui Emanuele avrà “rapporti” saranno in tutto due (una “*signorina*” e una vecchia prostituta).

### **etère**

“Dove certo la sua fastosità congenita gli allestiva scenari di un supremo lusso postribolare, con ETÈRE formose, che in lunghi adagi pornografici si denudavano dei loro merletti per lui” (p. 77)<sup>60</sup>

Con il maiuscolo il narratore sembra irridere (senza cattiveria) la verve poetica ed il linguaggio eufemistico adottato dal Siciliano per trasfigurare<sup>61</sup> le protagoniste delle sue “*fissazioni*”<sup>62</sup> erotiche. La voce riprende quella usata dal giovane studente per comporre versi alla D’Annunzio (“...il profumo di Te nelle mie stanze,/o mia divina Etèra!...” p. 77).

Abbiamo poi l’uso del maiuscolo per connotare voci che vengono utilizzate con un significato altro rispetto al comune o usate impropriamente o che generano metafore o similitudini, come nei seguenti esempi:

### **videro**

---

<sup>58</sup> Cfr. nel presente capitolo il paragrafo sui termini in corsivo, in particolare le occorrenze in cui tale carattere tipografico ha la funzione di sottolineare lo iato che separa il termine letterale della voce dalla realtà di riferimento nel romanzo.

<sup>59</sup> Cfr. capitolo VI.

<sup>60</sup> Sul linguaggio “dannunziano-brancantiano” (secondo la definizione di B. Cordati nel saggio «*Aracoeli*»: *il racconto e il rumore*, in *Lecture di Elsa Morante*, op. cit., p.15) del ragazzo siciliano si rimanda al paragrafo sui termini corsivi.

<sup>61</sup> “Poi, nella pratica, anche i lupanari di classe infima costavano troppo per i suoi mezzi” (p. 77)

<sup>62</sup> Cfr. nel presente capitolo la voce nel paragrafo dedicato al carattere tipografico corsivo.

“Se mi riporto, cioè, alla scena del Tribunale subito dopo il verdetto, io ricordo (come fosse vero) che i miei occhi, per quanto accecati dalla benda, d'un tratto VIDERÒ la scena. Essa mi si disegnò rimpicciolita e conchiusa in un cerchio esiguo, come attraverso un binocolo rovesciato; ma abbastanza lucida e precisa, anche se bizzarra” (p. 166)<sup>63</sup>

### **papa**

“Qui sopravviene una dubbia e vaga riapparizione di me stesso plaudente fra le due donne [...] in una sorta di valle fitta di corpi e fragorosa (una piazza?) cui sovrasta un grosso PAPA nero che urla da un finestrone... Però anche queste altre rimembranze potrebbero essere, come le prime, effetti di fotomontaggio<sup>64</sup>” (pp. 229-230)

Il “papa nero” è probabilmente Mussolini<sup>65</sup>.

O è usato, ma con minore frequenza rispetto al corsivo (si rimanda al paragrafo successivo), in riferimento a parole pronunciate da altri personaggi, riportate nel monologo di Emanuele, spesso generatrici di una eco interiore nel protagonista<sup>66</sup>:

### **la mas luminosa**

“Difatti lassù in cima -e la ragazza agita la mano a sinistra, verso l'altezza delle montagne -si va installando un osservatorio astronomico ispano-tedesco -el primero d'Europa -perché questa è la zona màs luminosa d'Europa.

LA MÁS LUMINOSA.

Tali parole mi accompagnano in un alto coro fino all'uscita” (p. 170)

La voce spagnola (cfr. capitolo IV), colta da Emanuele dalla voce di una ragazza spagnola incontrata alla mesquita di Gergal, è in maiuscolo in quanto rispondente alla resa della risonanza interiore (“in un alto coro”) delle parole pronunciate dalla donna nella mente del protagonista.

---

<sup>63</sup> Dello stesso tipo è l'occorrenza in corsivo: “Per quanto bendato, io *vedevo* adesso la scena del «Tribunale»: luogo piatto e senza pareti, di una luce accecante, dove scattavano in serie degli enormi pupazzi «mimetici» simili a marziani, con romboidi e triangoli al posto dei visi” (p. 161). Cfr. capitolo VIII.

<sup>64</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>65</sup> Cfr. nel romanzo la voce in corsivo “mussolini” a p. 36.

<sup>66</sup> Simile è l'uso, questa volta, del corsivo nel seguente brano: “Di lì a poco, la zia si presentò da me [...] mi disse [...] Devi venire a rivedere la tua mamma, che sta male». Queste ultime due parole *sta male* scivolarono appena sul mio cuore, come gocce d'acqua sulla buccia di una mela: tanto ero abbagliato all'idea di scapparmene per un viaggio, che aveva a destinazione Aracoeli!” (p. 296).

## **sei bruttino**

“Quest’ultimo accenno trascorse in incognito, come una figura velata, sulla mia piccola mente tarda; quando già, invece, l’attacco iniziale: *sei bruttino*, mi aveva colpito dritto in mezzo al petto. SEI BRUTTINO. Era una verità, purtroppo, non più nuova” (p. 283)

Il passaggio dal carattere tipografico corsivo nella prima occorrenza, in quanto voce di un passo riportato nel monologo di Emanuele dal discorso diretto di un personaggio, al maiuscolo, nella seconda occorrenza, sembra dar vita ad un climax, in cui la triste e pesante “verità” viene così rappresentata anche graficamente .

Il maiuscolo inoltre, insieme al corsivo, è utilizzato per creare titoletti<sup>67</sup> atipici in quanto, come già precedentemente ricordato, *Aracoeli* manca dell’attenta partitura paratestuale che sempre connota le opere della Morante, ma presenta unicamente una suddivisione in paragrafi scandita da spazi tipografici bianchi. Così abbiamo:

## **Ai Quartieri Alti**

“Quello stesso anno segnò, per me e per mia madre, l’ingresso in società. In realtà, fino allora, la nostra esistenza (mia e di Aracoeli) non era, socialmente, esistita. Essa ebbe principio e consacrazione col matrimonio legittimo dei miei genitori seguito dal nostro sollecito trasferimento (di mia madre e mio) alla nuova casa nuziale di mio padre, ai Quartieri Alti.

## **AI QUARTIERI ALTI.**

Non ho mai saputo se il nome «Quartieri Alti» designasse propriamente un’altitudine geofisica oppure sociale; ma è certo che molti cittadini romani, nel proferirlo, assumevano un’aria pomposa e quasi ghiotta di signorilità accreditata” (p. 27)

La scelta del maiuscolo sembra determinata, oltre alla funzione già evidenziata, anche dal fatto che riveste tipograficamente un termine che designa “un’altitudine geofisica [...] sociale”.

---

<sup>67</sup> Stessa funzione di marcatore di titolo ha anche il carattere tipografico corsivo alle seguenti pagine: “*Qualche lampo all’indietro*” p. 17; “*Film*” p. 73; “*Forfait*” p. 86 [per questi ultimi due cfr. capitolo III]; “*Incontro Numero Uno* [...] *Numero Due* [...] *Numero Tre*” p. 90; “*Quando ero un lettore. [...] Da quando non sono più lettore*” p. 178.

Infine sottolineiamo la presenza nel romanzo dell'82 degli usi canonici del carattere tipografico maiuscolo, ossia per designare i personaggi ed i ruoli dell'immaginario processo interiore, psicodramma, alle pp. 114-118, per le iscrizioni<sup>68</sup>, per riportare nomi, titoli e sigle<sup>69</sup>.

Il carattere tipografico corsivo<sup>70</sup> è utilizzato nel romanzo prevalentemente come veste grafica di parole che, presenti nel monologo di Emanuele, appartengono all'idioletto di un particolare personaggio o di un ambiente o più in generale ad espressioni tipiche della lingua comune (cfr. nota 11 e nota 15). Abbiamo così esempi di termini corsivi attinti dalla "comune parola"<sup>71</sup> connotati storicamente o meno e spesso metalinguisticamente introdotti dalla scrittrice mediante la specificazione "detto" o "come si usa dire" o "detto allora":

### **ponte**<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> A p. 29, ad esempio, dove vengono registrate fedelmente in maiuscolo ed in corsivo le targhette con i nomi e le cariche degli abitanti dei "Quartieri Alti". È interessante notare, come si vedrà anche nel paragrafo successivo sul carattere tipografico corsivo, come il maiuscolo sia qui utilizzato, sempre con le stesse voci designati cariche e status sociale, anche in riferimento all'atto di nomina del portiere dei "Quartieri Alti" (a p. 32, ad esempio, il gioco dell'alternanza fra caratteri tipografici segnala anche il diverso status sociale). I titoli della piccola borghesia saranno poi connotati solo dalla maiuscola iniziale nel passo che ne descriverà analiticamente, per voce della nipotina del portiere, la sorte dopo la guerra, alle pp. 312-313.

<sup>69</sup> A p. 46, i particolari "contrassegni" utilizzati dal "sarto immortale" nel suo "Elenco Universale" rimandano a IMSR ed alle sigle presenti in esso (cfr. ad esempio, *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* alle pp. 117-139).

<sup>70</sup> G. Blanchard ne *L'eredità Gutenberg. Per una semiologia della tipografia*, pp. 101-104, individua quattro funzioni fondamentali del corsivo ossia la "funzione di «facsimile» del manoscritto", "traduzione visiva [...] della missiva personale [...] codice sostitutivo della lingua parlata [...] «personalizzazione»", la "funzione di differenziazione", il corsivo come "«connotatore»" [cfr. nel presente capitolo nota 9], oltre agli "«usi codificati»", e citando Daniel Auger, *Préparation de copie et corrections des épreuves*, elenca: "titoli di opere [...] letterarie, scientifiche [...] denominazioni o ragioni sociali [...] locuzioni o espressioni [...] termini stranieri ... salvo nei casi in cui l'uso le abbia assimilate alla lingua corrente", la "funzione di sottovalutazione" e la "funzione di composizione corrente", oltre a sottolineare, utilizzando il concetto barthesiano di «lessie», che "in nessuno altro luogo meglio che nella «lessia» stampata in corsivo si coglie il leggero «collage» della citazione".

<sup>71</sup> B. Cordati, *«Aracoeli»: il racconto e il rumore*, op. cit., p. 17. Ed inoltre esempi di espressione colte dalla "comune parola" fra virgolette sono: "«alte sfere»" (p. 3); "«ricordi»" (p. 22); "«occhi come una notte stellata»" (p. 12); "«residenziale»" (p. 27); "«amante solitario»" (p. 71); "«di mensa»" (p. 76); "«sangue della salute»" (p. 103); "«attributi della virilità»" (p. 106); "«come due copie della stessa stampa»" (pp. 231-232); "«stretti di cavallo»" (p. 133). Con connotazione ironica: "«avventura di spiaggia» [...] «amori solitari»" (p. 73); "«in bello»" (pp. 74-75); "«avventura di donne»" (p. 76). Ed in corsivo: "«zitelle»" (pp. 33-34) "«salone»" (p. 33); "«buon cognome»" (p. 37); "«c'è da vedere»" (p. 59); "«cronaca dal vivo»" (p. 59); "«umorismo nero»" (p. 231); ecc.

<sup>72</sup> Ma anche a p. 21: "In una sonnolenza da filtro, mi rappresento giù sulla terra il mio ufficio editoriale di Milano, chiuso e deserto per il *ponte* di novembre: non, però, di questo novembre 1975, ma di chi sa quale altro novembre anteriore". Cfr. GDLI: giorno o insieme di giorni di astensione dall'attività lavorativa fra due festività o precedente o seguente.

“La durata delle ferie è stata calcolata con larghezza grazie all'usanza nazionale dei *ponti* di fine settimana” (p. 8)

### **razionale**<sup>73</sup>

“Quel suo stile contrastava col tono assai moderno (detto allora *razionale*) che predominava nella nostra casa” (p. 11)

### **scheletro nell'armadio**<sup>74</sup>

“Tuttavia, non mi era difficile intendere, fino da allora, che quel grande Arcano -mentre per me si traduceva in un mistero esotico, quasi un ospite clandestino meraviglioso - rappresentava invece, a casa nostra, un piccolo *scheletro nell'armadio*, come si usa dire”<sup>75</sup> (p. 26)

Il linguaggio della zia Monda, di Zaira e della “piccola società romana” dei “Quartieri Alti”<sup>76</sup>:

### **Come nasce**

“Ogni volta che si nominava una signora di nuova conoscenza, maritata a un signore ragguardevole [...] la zia Monda -secondo una sua consuetudine tradizionale- anzitutto domandava: *Come nasce?* che tradotto significa: *proviene, essa, da una famiglia distinta?* O altrimenti, per dare notizia che una data signora *non proveniva da famiglia distinta*, deplorava, levando un poco gli occhi al cielo: NON NASCE” (p. 26)

In questo brano il corsivo (come si vedrà anche nell'eseplificazione successiva) ha lo scopo di restituire la “voce” della zia Monda e di connotare l'attigua spiegazione metalinguistica. La stessa

---

<sup>73</sup> Cfr. GDLI: “architettura razionale” movimento sviluppatosi fra la I e la II Guerra Mondiale dapprima in Francia, in Olanda e soprattutto in Germania in relazione al cubismo e al neoplasticismo ad opera di W. Gropius ed altri. In Italia nel 1926 sorto ufficialmente con il Gruppo 7 di L. Figini, G. Frette e A. Libera divenuto poi Movimento italiano per l'architettura razionale. Documentato nel Dizionario di A. Panzini (“architettura razionale o funzionale sarebbe il rapporto tra la forma degli edifici e la loro destinazione”).

<sup>74</sup> Cfr. GDLI: segreto imbarazzante riferibile al passato di un individuo che si preferirebbe tacere.

<sup>75</sup> Cfr. G. Rosa, «*Aracoeli*»: *i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta*, op. cit., p. 294.

<sup>76</sup> A., rispettivamente p. 26 e p. 27. Echi della voce della zia e della governante nel monologo del protagonista sono, fra i molti, i seguenti passi fra virgolette, spesso accompagnati dalle espressioni “a detta di” o “come diceva”: “«Come a un cristiano»” (p. 33); “«faceva luce» [...] «degni di un principe»” (p. 37); “«quando entra il sole»” (p. 40); “«liberata dalla barbarie rossa»” (p. 56); “Mia madre aveva appreso naturalmente quel gergo, non meno che le comuni frasi cerimoniali del nostro piccolo mondo («Latte o limone ? » « Soda o liscio con ghiaccio ? » « Grazie per la incantevole serata!») e s'informava con zelo presso la zia Monda se alla tale dama si doveva dire «Donna Matilde» oppure «Contessa». All'occasione, si aggiustava allo specchio, seria seria, il suo «abito da pomeriggio» o da «mezza sera» per recarsi, in compagnia della zia Monda, a qualche invito per una *canasta*, o «cena in piedi», oppure tè o lotteria di beneficenza” (p. 182); “«Nostri»” (p. 193); “«Nemici» (ovvero i «Comunisti » )” (p. 194) “«mammina riposa e non bisogna disturbarla») [...] (ovviamente «per il Paradiso»)” (p. 203); “«il primo segno della vera educazione» «anche per il rispetto della servitù»)” (p. 240); “«della migliore società»” (p. 301); “«pomeriggio elegante»” (p. 315).

espressione “come nasce” è presente ne IMSR, a p. 165, ne *La canzone clandestina della Grande Opera* ne *Il mondo salvato dai ragazzini*.

### **comportarsi virilmente<sup>77</sup>**

“*Comportarsi virilmente!* In realtà, i nonni dovettero accorgersi prestissimo che questa era una presunzione illusoria, nel caso mio” (p. 286)

Il brano in corsivo riprende le affermazioni del padre Eugenio, a 284 (cfr. nota 79).

### **dalla parte sbagliata**

“E così come si sottaceva la notizia che, nella guerra di Spagna, un nostro parente prossimo era morto combattendo *dalla parte sbagliata*” (p. 318)

### **nati ... arrivati ... disgraziato**

“Ma è certo che la sua considerazione spettava tutta ai Signori, e in ispecie ai Signori *nati*, ossia legittimi (gli *arrivati* le apparivano usurpatori di un diritto divino) mentre i poveri, a suo giudizio, erano marcati da una sorta di maledizione superna che li voleva tutti ignoranti, sporchi e disgraziati (nel suo linguaggio, *disgraziato* era il peggiore insulto)” (p. 35)<sup>78</sup>

In questo passo è restituita la “voce” della governante Zaira e la sua “religione” delle differenze sociali.

### **scandalo**

“Il suo, difatti, era un soliloquio ininterrotto e ripetitivo [...] dove l'incuria dei domestici -e i vizi delle coronarie -e le provviste per la guerra che ormai si prevedeva imminente -e un guasto dello scaldabagno [...] e la fidanzata di Hitler -e la collezione (di parrucche) -s'intruppavano di continuo col nostro *scandalo* su cui

---

<sup>77</sup> “Poi, dopo uno sguardo timorato e quasi peritoso sui genitori, doverosamente aggiunse: «E comportati virilmente». Credo di aver colto di sfuggita, allora, da parte dei due vecchi, una guardata scettica nella mia direzione” (p. 284). Ma anche a p. 232 “Mio padre stesso ci aveva fatto osservare (pure con la sua discrezione solita) che io m'ero fatto, oramai, grande abbastanza da lavarmi e vestirmi da solo, e affrontare virilmente la minaccia delle ombre notturne (dormire con l'uscio chiuso!)”. Cfr. inoltre la voce in maiuscolo “paternità ... virilità”.

<sup>78</sup> “Certo, Aracoeli aveva avvertito che Zaira, secondo il suo concetto aristocratico di classe, doveva riguardarla per una «disgraziata» assunta al piano dei «signori» solo per via d'acquisto e dunque, in certo modo, inferiore di rango a lei stessa, Zaira [...] Per evitarla al massimo, lasciava nelle sue mani energiche il pieno governo della casa; ne mai si liberava, in sua presenza, di un'armatura di superbia fosca e irsuta (che venne presa da certuni -forse -per l'ostentazione *aristocratica* di una *arrivata* non avvezza a comandare)” (pp. 179-180)

la nonna ritornava a strappi, suo malgrado, pure adombrandolo con allusioni e sottintesi e senza mai nominarne i protagonisti” (p. 288)

Abbiamo poi il linguaggio (“frasario d’acatto, araldico e inneggiante”<sup>79</sup>) del Siciliano<sup>80</sup>:

### **contatto**

“Doveva, anzi, compiangermi: poiché, ogni tanto, mi andava predicando che un ragazzo, privo del *contatto* femminile «è come una pianta cresciuta senza l’humus: siccome là, dentro la natura della femmina, è depositata l’eterna sostanza vitale donde sbocciano tutti i frutti del creato, e le flore, e le faune, e perfino le stelle!»” (p. 79)

Mentre il corsivo sottolinea il termine eufemistico del Siciliano, il brano riportato fra virgolette presentare una porzione del diretto dell’ “eterista”<sup>81</sup> .

### **etère ... puttane ... cortigiane ... donne perdute**

“Anche queste randage, come tutte le altre «donne di vita» senza distinzione di classe, nel linguaggio del Siciliano si chiamavano *etère*<sup>82</sup>. *Puttane* mai. Al caso, *cortigiane*, o *donne perdute*” (p. 78)

In questo brano il corsivo connota una vasta gamma di definizioni dal poetico “etèra” all’eufemistico “donna perduta” al disforico “puttana”.

---

<sup>79</sup> A., p. 77.

<sup>80</sup> Il linguaggio del Siciliano è definito da B. Cordati nel saggio «*Aracoeli*»: *il racconto e il rumore*, op. cit., p.15: “stile dannunziano-brancantiano”. Sempre la critica scrive: “l’amico di Sicilia, che parla dell’amore e delle etere, di «atto» e di «amplesso» - ma, quando la cosa più urge, di «scopata»” [“Tanto era contento di offrirmi questa occasione eccezionale, da permettersi certe insolite cadute di linguaggio. Addirittura mi parve di sentirlo che in luogo di *Atto* -o *Amplesso* -diceva *scopata*” p. 80]. Abbiamo oltre agli esempi sotto citati: “Notai pure che quelle porte serbavano, benché scolorate, certe scene pastorali dipinte all’antica (forse per questo il Siciliano mi aveva parlato di *una bella stanza*) e che la parete sopra il letto non recava nessuna immagine sacra; ma una sfilza di cartoline illustrate, e figurini di moda ritagliati dalle riviste” (p. 83). Abbiamo poi termini connotati dalle virgolette come nei seguenti passi: “Non però di quelle che lui chiamava «donne oneste», e dalle quali perfino il suo istinto rifuggiva, quasi impedito da un tabù” (p. 76); “Parlava con grande competenza di certi culti orientali che mantenevano nei templi etère sacre; e raccontava di città moderne che riserbavano strade e quartieri alle «donne perdute» [...] Dove le vetrate e le porte erano tutte dipinte di «scene galanti»” (p. 78); accanto ad esse troviamo espressioni simili, colte dal linguaggio comune, proprie del protagonista stesso: “L’ «Atto» (che lui chiamava l’Amplesso) si compieva dentro alcove d’ebano egizio incrostate di madreperla, fra tappeti turchi e affreschi voluttuosi di Tardo Impero” (p. 77); “Anche queste randage, come tutte le altre «donne di vita» senza distinzione di classe, nel linguaggio del Siciliano si chiamavano *etère*” (p. 78). Cfr. la voce “signora”.

<sup>81</sup> Così definito da Emanuele a p. 78.

<sup>82</sup> Cfr. la voce nel paragrafo sul carattere tipografico maiuscolo.

## Signora<sup>83</sup>

“Il fascinoso, assillante argomento dei suoi discorsi ormai mi faceva arretrare, come un nido di serpi; e ancora peggio m'intimorivano le sue domande inevitabili sulla nostra doppia avventura con la *Signora*” (p. 86)

Il linguaggio delle prostitute<sup>84</sup>:

### **Beh, sèrviti. Arràngiati da solo ...**

“La Signora ebbe un mezzo sorriso di accomodamento ironico; e con un gesto apatico, ma piuttosto di spregio che di compiacenza (*Beh, sèrviti. Arràngiati da solo. Per quello che paghi, questa è la mia merce*) allargando le gambe si sollevò la corta sottoveste sul pube ignudo” (p. 84)

E del “Maestrino” «marxistaleninista»<sup>85</sup>:

### **diritto alla vita ... eiaculatio praecox**

“«*Primo*. La ragazza della spiaggia era una bambina innocente, corrotta dalla guerra imperialista [...] e io, per il mio preteso *diritto alla vita* non esitavo a fare, su di lei, la parte dello stupratore [...] *Secondo*. La *Signora* di Torino era proprio una Signora, ossia una proletaria onesta [...] *Terzo*. Quanto al mio amico siciliano [...] soffriva pure, fra l'altro, di *eiaculatio praecox*: un difetto che può convenire, in via di massima, giusto alle prostitute [...] *Ma* tutta la mia condotta era logica storicamente, poiché io ero nato borghese e tale restavo” (pp. 95-96)

In questo passo il corsivo svolge varie funzioni. Carattere tipografico proprio di termini che scandiscono in paragrafi il discorso (cfr. “primo”, “secondo”, ...; cfr. nota 67); veste di definizioni

---

<sup>83</sup> “«Macché», rispose il Siciliano, sempre con quella sua maniera garante e propria, da maestro a scolaro, «è una Signora, che esercita in privato, per aiutare la famiglia. Riceve in una bella stanza, anche centrale. E lei è ancora una bella donna. Io ci sono già stato più d'una volta» [...] «Non dartene pensiero», mi rispose il Siciliano sorridendo, «seppure lo capiscono, questi non ci badano. Qua dentro, la maggioranza per campare s'adatta a qualsiasi guadagno. E non dubitare, a ogni modo, che su dalla *Signora* oltre a lei non ci sarà nessuno di casa. La figlia, il giorno fa la pulitrice a ore. E dei ragazzini; i due più grandi al dopopranzo vanno a scuola; e i più piccoli, la *Signora*, a orario di *lavoro* li manda di sotto a giocare»” (pp. 80-81).

<sup>84</sup> Sempre B. Cordati nel saggio «*Aracoeli*: il racconto e il rumore, op. cit., p. 14, descrivendo l'«insistito» linguistico che riempie ogni spazio del romanzo, scrive: “Allo stesso modo si registra il linguaggio delle prostitute – svegliati Giovannino, una bella stanza, gli articoli sanitari [“E là stavano accovacciate in attesa, sempre a guardia delle loro borse (messe al riparo sotto legnami o detriti, e contenenti, fra l'altro, i loro «articoli sanitari»)” (p.77)]”.

<sup>85</sup> A., p. 95.

“scientifiche” proprie del retroterra ideologico del personaggio<sup>86</sup> (cfr. “diritto alla vita” e “eiaculatio praecox”).

Più in generale il carattere tipografico connotato è utilizzato, nel monologo di Emanuele, per parole e frasi colte da altri<sup>87</sup>:

### **cinematografo**<sup>88</sup>

“M'era dato pure d'intendere, dalle chiacchiere del altri, che non ero il solo a evocare, per quegli esercizi d'amore delle visioni proprie, le quali, fra i compagni, venivano dette loro *cinematografo*; ma dubito che il *cinematografo* degli altri somigliasse al mio” (p. 71)<sup>89</sup>

In questi caso il corsivo connota la particolare definizione eufemistica data dai compagni del protagonista alle “visioni” d'amore, dotando di un ulteriore significato il termine “cinematografo”.

Il corsivo inoltre mentre riproduce la voce dei personaggi o di un ambiente, può sottolineare ironicamente lo iato fra il significato di un termine e la realtà di riferimento nel testo<sup>90</sup>, così come viene rilevata dal narratore-protagonista; si leggano i seguenti passi<sup>91</sup>:

---

<sup>86</sup>A cui possiamo aggiungere: **razza borghese** “In più d'una occasione, a certe mie discolpe confuse, ho visto comparire in risposta, su care facce adolescenti, la già nota smorfia di rigetto che denunciava il mio marchio: *Razza borghese!* Inutile camuffarsi da convertito” (p. 61)

<sup>87</sup> Oltre alle occorrenze citate abbiamo: “Mi s'è accostato con un borbottio sornione quasi complice; e distinguendo, frammezzo al suo frasario di un inglese stentato, la sillaba *hasc*, ho inteso che mi proponeva un acquisto di droghe” (p. 62); “Di questa [preghiera], per il tremolio frettoloso della sua voce, si distinsero solo le parole: *custode, lùmina, pace*. Quindi si tuffò dentro le coperte a precipizio, come uno che si butta nel pozzo” (pp. 90-91); “A ogni modo, questo Numero Tre non poteva rientrare nel calcolo, perché si era svolto qua sopra, e non giù *alt' altro piano*, come diceva lui” (p. 91); “Mi si lasciarono discernere, benché incerte, le parole *fantascienza* e *seduta spiritica*, farfugliate dalla voce grassa, fra nuovi scoppiettii del fuoco, e sorsate, e movimenti di mascelle che mordevano a strappi, rumorosamente” (p. 159); ecc.

<sup>88</sup> Cfr. capitolo VIII, in particolare il paragrafo sul linguaggio cinematografico e teatrale.

<sup>89</sup> Numerose sono le occorrenze del termine sia in corsivo che fra virgolette, per il corsivo a p. 73 (“Ma a poca distanza di tempo da quell'avventura, nei miei soliti *cinematografi* intervenne un mutamento: ossia l'apparizione sulla scena di personaggi umani “), a p. 77 (“È verisimile che lui pure, nelle misere sue serate di astinenza, si proiettasse, nel corridoio spento, i propri *cinematografi* “), a p. 96 (“Essi portarono qualche mutamento anche nei miei *cinematografi* “). Infine abbiamo una occorrenza della voce non connotata a p. 87 (“Avanti che la pubertà, coi suoi astrusi *cinematografi*, venisse a scrollarmi, la mia esistenza era stata quella di una creatura asessuata”).

<sup>90</sup> Gli “accostamenti” rilevati da B. Cordati, cfr. nota 11.

<sup>91</sup> Oltre alle voci citate: **colloquio** “Credo che nel corso del nostro *colloquio* dalla mia bocca uscì a malapena qualche monosillabo” (p. 324); **svegliarmi** “E là in camera venne a *svegliarmi* per la merenda l'ignara Zaira (con rara destrezza io provvidi a rimettere le chiavi alloro posto)” (p. 281).

## **epoca mistica ... suicidio<sup>92</sup>**

“Questi miei «piaceri» solitari, coi loro strani «cinematografi» per me coincisero con lo scoppio della pubertà, intorno ai quindici anni. Fu allora che ebbe fine la mia *epoca mistica*, e con essa quella dei miei *suicidi*” (pp. 71-72)

In questo brano la prima occorrenza si collega ai numerosi termini dell’ambito mistico-religioso presenti nel testo<sup>93</sup>, per la seconda voce rimandiamo alle seguenti parole di Paola Raspadori<sup>94</sup>: “Un altro esempio portato in proposito [di osservazione fisionomiche della morte] è quello del giovane basco garrotato, la cui morte [...] è quasi un premio [...] come il Paradiso [...] ed è una conquista non a tutti data [...] Manuele non ce la fa a morire, il suo passato è costellato di minisuicidi<sup>95</sup> [...] Infatti se la morte può essere un blasone non a tutti è concesso” [Aracoeli pp. 20-21: “Qua mi risalgono ai sensi, come un risucchio, certi fervori mistici della mia adolescenza: quando mi lasciavo tentare dal suicidio, come da una spedizione rischiosa alla volta di chi sa quali paradisi: tanto più esotici e invidiati perché impossibili”].

## **lavoro**

“Allora d'un tratto piombavo addormentato, a bocca aperta, sui miei *lavori*” (p. 8)

Emanuele ha appena finito di descrivere il suo lavoro in questi termini: “Alla lettura di quei trattatelli, fino dalle prime righe, avevo la sensazione di deglutire della colla. Dei loro argomenti non m'importava nulla, anzi non concepivo che altri cervelli pensanti potessero prendersene cura. Ogni poco ne perdevo il filo. E sebbene da qualche tempo avessi rinunciato a ogni droga leggera o pesante, e perfino -nei limiti del possibile- agli alcolici, ricadevo nel mio vizio morboso del sonno”.

---

<sup>92</sup> Abbiamo poi per la prima voce la seguente occorrenza connotata dal corsivo: “Durava ancora la guerra, dunque non avevo più di dodici anni. E l'epoca era quella ancora del mio primo collegio, precedente di poco la stagione delle mie fughe, e ancora distante dalla mia successiva *crisi mistica*” (p. 87); per la prima e seconda voce insieme, connotate però questa volta dalle virgolette, il seguente passo: “Ero ancora immaturo per la mia «crisi mistica» e per i «suicidii», che mi aspettavano di lì a poco, sul passo dell'adolescenza; ma già spesso mi assaliva una voglia di morire” (p. 141); infine per il secondo termine fra virgolette: “Sono i segni permanenti della mia droga adulta e dei miei fanciulleschi «suicidii»” (p. 106).

<sup>93</sup> Cfr. capitolo VIII. Cfr. “*Quando ero un lettore. [...] Da quando non sono più lettore*”, nota 67.

<sup>94</sup> P. Raspadori, *Gli ultimi accordi*, op. cit., p.48.

<sup>95</sup> Cfr. la voce analizzata nel capitolo V.

## **personale**

“Sebbene il Capo (nelle sue comparse non infrequenti ma frettolose) abbia alluso talvolta a un suo invisibile «personale d'azienda», là dentro, secondo ogni apparenza, l'unico *personale* sono io” (p. 7)

In questa occorrenza il termine è corsivo non solo in quanto riprende la voce adottata dal Capo di Emanuele (cfr. unità lessicale superiore fra virgolette), ma anche in funzione ironica come rilevano le parole del narratore contigue alla voce connotata tipograficamente.

## **servitù**

“Ogni primo del mese, un rappresentante della nostra *servitù* (in tutto rappresentata propriamente dalla sola governante Zaira) veniva spedito giù a pagarle l'affitto, che essa preferiva ricevere personalmente nelle sue proprie mani” (p. 30)

Il termine “servitù” caratteristico della “piccola società romana” dei “Quartieri Alti”<sup>96</sup> viene ridimensionato dall’inciso parentetico.

## **villeggiatura**

“Il bambino Manuele -superdotato e subnormale -precoce e ritardato -brutto e narciso -in quella sua *villeggiatura*, sempre, all'imminenza della notte, era sbattuto fra il terrore e il desiderio” (p. 292)

Il termine, la cui prima occorrenza nel romanzo è a p. 282 (“Era una delle mie ultime giornate romane. Si aspettavano infatti, convocati dalla zia Monda, i nonni di Torino, che dovevano portarmi con loro in villeggiatura sulle colline piemontesi”), è connotato dal corsivo per sottolineare l’ironica inadeguatezza della voce “villeggiatura” per indicare il terribile soggiorno del protagonista presso la casa dei nonni (cfr. nel lungo passo relativo, pp. 285-306<sup>97</sup>, i seguenti brani: “quel tetro agosto della mia «villeggiatura»”, p. 289, “«in terra straniera»”, p. 293 e “villeggiatura disperata”, p. 294).

Il carattere connotato è poi utilizzato nel romanzo con la consueta funzione di evidenziare termini speciali e termini stranieri (per questi ultimi rimandiamo ai capitoli III e IV della presente analisi).

Per i primi in particolare troviamo voci colte dal linguaggio medico e della moda<sup>98</sup>:

---

<sup>96</sup> Cfr. nota 76.

<sup>97</sup> Cfr. capitolo I, la voce “requiem”, capitolo VI, le citazioni dai libretti d’opera, e capitolo VII, la catena aggettivale che definisce la severità dei nonni.

<sup>98</sup> Cfr. rispettivamente il capitolo VIII e capitolo III.

### **fissazione**<sup>99</sup>

“Le donne sulle quali, oramai, lo stesso suo desiderio si fissava (ma chi potrà dire le vere cause, spesso disperate, di certe *fissazioni*?) erano le prostitute” (p. 76)

### **psicosomatico**<sup>100</sup>

“In conseguenza, diventavo sempre meno bello; e ancora mi fa meraviglia che una qualche malattia dell'anima (di quelle dette dai medici *psicosomatiche*) non attaccasse allora il mio corpo intristito” (p. 301)

### **periodi di latenza**<sup>101</sup>

“E poi, nel seguito, dietro alla brutta sosia contraffatta, anche le altre Aracoeli tutte belle mi si dispersero -travolte in quella frana d'ombra -fino a farmisi dimenticare [...] E così le mie diverse Aracoeli s'erano date a una latitanza che pareva eterna; ma era invece, a quanto sembra, un loro gioco a nascondersi. Dopo, esse dovevano più volte affacciarsi di ritorno, ora l'una, ora l'altra, ora intrecciate insieme; ricadendo poi di nuovo nella loro frana d'ombra. I loro *periodi di latenza* sono stati sempre capricciosi, nella frequenza e nella durata; e nemmeno è impossibile, d'altra parte, che fossero tutti una finta. Forse, mentre mi si pretendeva bandita, chi sa quante volte, invece, Aracoeli mi si è presentata in incognito, innominata o camuffata, sotto diversi titoli, sessi, età” (p. 303)

In questo passo la locuzione in corsivo propriamente del linguaggio psicanalitico (cfr. nota 50), viene presa in prestito e corredata di un significato ad hoc: “periodi di latitanza”.

### **causa scatenante**<sup>102</sup>

“Un primo elemento, all'inizio, mi risulta provato: la *causa scatenante* di quel mio pianto [...] Difatti, la *causa scatenante*, invero, segnala solo il punto di rottura della diga”(p. 327)

### **creazione**<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Cfr. GDLI: termine del linguaggio psicologico che designa un attaccamento anormale al qualche persona o oggetto, idea fissa, monomania.

<sup>100</sup> Cfr. GDLI: che cura disturbi fisici e psichici insieme.

<sup>101</sup> Cfr. GDLI: termine del linguaggio psicanalitico che designa un periodo della vita compreso fra la fine del quinto anno e l'inizio della pubertà, caratterizzato da un'interruzione dello sviluppo della sessualità.

<sup>102</sup> Cfr. GDLI che presenta l'aggettivo “scatenante” nell'accezione morantiana come proprio del linguaggio medico.

<sup>103</sup> Cfr. GDLI: che riporta dal Dizionario di A. Panzini, la seguente definizione “«creazione» [...] nel linguaggio della moda, seguendo l'uso del francese, si chiama iperbolicamente quel capo di vestiario femminile che rechi alcuna originalità artistica”.

“Ero persuaso che gli affascinanti cerimoniali della Moda, le *creazioni*, il corteggio delle Indossatrici-spirito, fossero concertati in omaggio esclusivo di Aracoeli” (p. 182)<sup>104</sup>

### **modello**<sup>105</sup>

“E ricordo lo splendore straordinario che quei *modelli* prendevano dalla sua carne, quando essa li sfoggiava presentandosi a mio padre” (p. 182)<sup>106</sup>

Il corsivo, come già è stato illustrato precedentemente, veste grafica della “comune parola” o strumentale alla resa della “voce” dei personaggi, è nei seguenti brani, carattere tipografico di termini connotati metalinguisticamente<sup>107</sup> o proposti come possibili definizioni:

### **ferie ...vacanze**

---

<sup>104</sup> La voce è poi ripresa fra virgolette: “Le «creazioni» delle Sorelle, già tanto ammirate, mi diventavano robacce da tette gigantesse, davanti a queste minuzie di allegria straordinaria” (p. 190).

<sup>105</sup> Cfr. GDLI: capo di abbigliamento che presenta caratteristiche di novità e d’originalità confezionato per lo più in un unico esemplare.

<sup>106</sup> Anche questa voce, così come “creazione” è ripresa e presentata fra virgolette: “Correva dalle «Sorelle» già note verso nuove Sorelle più economiche le quali copiavano, in privato, i «modelli» dalle riviste; e da loro al parrucchiere (anche qui, si trattava, se non proprio di fratelli, di una coppia: la loro insegna diceva: «Ferruccio & Ugo»)” (p. 186). Ma legate al particolare “gergo [...] esotico” della moda abbiamo anche le voci **moiré ... godé ... plissé** “Ricordo ancora l'apparizione di una gonna grandissima di velluto viola, doppiata di un tessuto serico giallo-oro screziato (*moiré*, lo definirono le Sorelle) la quale m'innamorò perdutamente [...] Talora, a casa, udivo mia madre e la zia Monda commentare fra loro due, modelli e fogge, usando varie parole di un gergo per me esotico, ma che mi piaceva lasciare oscuro (così come certi analfabeti preferiscono l'uso del latino nella Messa). *Godé, plissé, scampanato, operato*, ecc. ecc. Ancora oggi, simili voci mi rievocano porte intime e segrete, dietro le quali un eliso negato ai maschi celebra i suoi fasti liturgici, esclusivamente femminili, e vegliati dalle grandi, anziane Sorelle, simili a Parche” (pp. 181-182), per cui rimandiamo al capitolo sugli stranierismi.

<sup>107</sup> Oltre le occorrenze citate: **entusiasmo** “E su di me la decisione di questa partenza dirompeva in un sentimento estremo di rischio e di follia; ma anche di un ignoto *entusiasmo* (*enthusiasmòs* = invasione divina)” (p. 8); **mussolini** “Ricordo che fino a una certa età (quando già avevo cambiato tutti i denti, e forse più in là ancora) mi tenni vago all'idea che *mussolini* fosse un sostantivo comune plurale, il quale stava a indicare in genere i capi di governo: figurandomi che ogni paese avesse un proprio mussolino, allo stesso modo che doveva avere anche un re, una regina, e forse anche un papa” (p. 36); **signorine** “Le ragazze (che mi parvero in soprannumero) erano forse di quelle puttanelle occasionali, spesso nuove al mestiere, che allora venivano dette *signorine* secondo il gergo dell'esercito americano di occupazione” (p. 66) Il termine è già utilizzato in carattere connotato dalla Morante ne LS a p. 357. Cfr. GDLI: termine eufemistico che designa le ragazze che durante l'occupazione alleata dell'Italia, nell'ultima fase della seconda Guerra mondiale, si prostituivano ai militari delle truppe d'occupazione; il termine proviene dalla pronuncia anglo-americana di “signorina” anche con accostamento allo spagnolo “señorita”; **abbiamo** “«Più tardi», m'informò, «abbiamo un cocktail d'affari». E lasciò udire in questo *abbiamo* l'ingenuo piacere di una sposina giovane che condivide i fasti del proprio marito” (p. 315); **lei** “«Ha preso alloggio in un quartiere distante da qui... Non è un quartiere bene... non è un bel quartiere. Ma lui l'ha scelto -io l'ho subito capito per tenersi vicino a Lei...» Questo suo *Lei* fu pronunciato in tono spontaneo di omaggio, con la maiuscola; mentre le sue labbra tremolavano in un sorriso povero e sgraziato, ma suavo, di coscienziosa umiltà [...]Avrei preferito non toccare l'argomento di *lei*” (p. 318).

“Da un pezzo io mi sono fatto sedentario. E inoltre la parola *ferie* o *vacanze* a me evocava sempre una squallida tribù festaiola, ebbra di sacchetti di plastica, di cocacola e di radioline frenetiche” (p. 8)

### **cercarla**<sup>108</sup>

“E così, adesso [...] mi sono messo sulla strada, in partenza da Milano, per andare alla ricerca di mia madre Aracoeli nella doppia direzione del passato e dello spazio [...] E ancora adesso, per me, *cercarla* non significava documentarmi, o raccogliere testimonianze; ma andarmene via di qui, dietro le tracce del suo antico passaggio, come un animale sbandato va dietro agli odori della propria tana” (p. 9)

### **rivoluzione**

“Qua non arrivano le folle trafelate che già da qualche anno corrono la città, urlando una loro presunta *rivoluzione* che al mio giudizio sprovveduto suona soltanto strepito, come una furia acefala” (p. 14)<sup>109</sup>

Il termine subisce nel romanzo dell’82 un’involuzione negativa come evidenza G. Rosa<sup>110</sup>. Il brano è inoltre esemplificativo del linguaggio colto dal protagonista dal gergo dei gruppi politici della sinistra giovanile come i seguenti termini “Collettivo”, “Potere”, “Lavoro”, ecc. a p. 15 e 18.

### **maternità**

“Io da quel corpo pigmeo che cercava riparo nel mio corpo più grosso, e dal tepore del suo fiato, e dal freddo dei suoi piedini, ricevevo un senso d’ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. *Maternità*, non c’era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo” (p. 92)

### **maturità**

---

<sup>108</sup> Troviamo a p. 6: “Dove potrebbe essere fuggita, se non verso l’Andalusia? E oggi, dopo tanti anni di separazione smemorata, è appunto là verso l’Andalusia, ch’io parto a cercarla”. Scrive Aracoeli nel laconico biglietto d’addio a p. 274: “NO CERCARME NUNCA NINGUNO NESUNO NO CERCARME NO ESPERARME”.

<sup>109</sup> Troviamo inoltre: “Sono loro, per la massima parte, la milizia di questa *rivoluzione*, che mi vede fuggire atterrito e insieme furiosamente avvinto, come un ilota scacciato dalla sua patria” (p. 15) e “E anche stamattina, lungo il mio percorso verso il Terminal fin quasi al centro, le squadre della *Rivoluzione Giovanile* si sono accanite a urlarlo in coro, quale un’aperta denuncia contro di me” (p. 18) ma anche: “Di cose belliche e politiche, essa ne sapeva quanto me, ossia zero; credo che parole quali *rivoluzione* e *guerra civile* per lei fossero voci aliene e in traducibili, tanto da svuotarsi in lei d’ogni risonanza reale, quali vibrazioni confuse nel cervello di un sordo” (p. 192).

<sup>110</sup> G. Rosa, «Aracoeli»: *i frammenti del presente*, in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, op. cit., p. 292: “La parola «rivoluzione», che nel frammento di lettera rivolta alle Brigate Rosse, durante la prigionia di Moro, conservava ancora un connotato positivo [“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”], nel romanzo dell’82 suona «soltanto strepito, come una furia acefala».

“Attualmente, per lei, *maturità* significava: perizia e costumanze da signora, degna del rango di mio padre. E a tale esigenza ingenua, le rispondevano meglio le riviste di moda e i settimanali illustrati, con le foto delle indossatrici dei regnanti e dei divi” (p. 179)

“E certo io mi figuro che simili ricevimenti e riunioni la divertissero poco; ma lei s'era educata a inghiottire gli sbadigli; e del resto anche quelle erano occasioni istruttive, sempre in conto dell'ambita sua *maturità*” (p. 182)

Parola di grande importanza nella narrativa della Morante<sup>111</sup>, connotata sempre negativamente, in A. definisce il processo di acquisizione delle norme sociali e civili da parte della selvaggia protagonista Andalusia (l'acquisizione di quel gergo e costumi per cui rimandiamo all'esemplificazione del linguaggio della “piccola società romana” illustrata in questo capitolo).

### **amore ... mio**<sup>112</sup>

“*Amore* significava proprio AMORE, e così *mio* voleva dire MIO. Nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l'atto miracoloso, alla resurrezione dei corpi. AMORE MIO: queste sillabe, nella voce del nostro Comandante, significavano che a lui, nella presente Aracoeli, parlava sempre la stessa ricciutella incontrata a El Almendral; e che Aracoeli, anche se vecchia (per ipotesi) o disfatta, o immonda, a lui sarebbe rimasta sempre la stessa” (p. 239)

In questo passo, in cui compare un'importante riflessione<sup>113</sup>, da molti critici ritenuta la base ideologica della diversità che caratterizza l'ultimo romanzo rispetto alla produzione precedente<sup>114</sup>, il gioco dei caratteri tipografici (cfr. a p. 239 il brano d'impaginazione grafica inedita che riprende la frase di Eugenio “Amore mio” e la ripete per sette volte, per cui rimandiamo al capitolo VI) ha la

---

<sup>111</sup> Cfr. *Introduzione. Le opere*, passim.

<sup>112</sup> “«Amore mio! », già alterato nella voce, e bruciante, e faticoso nei respiri. E insieme si avviavano alla loro camera, allacciati in un dialogo affannoso di cui non distinguevo altre parole se non quelle due solite di mio padre: «Amore mio!»” (p. 238).

<sup>113</sup> Cfr. il concetto di passi di “commento” alla nota 11.

<sup>114</sup> Fra gli altri P.V. Mengaldo, SpAL, p. 29.

funzione di “restituire” i termini “alla [loro] vita primigenia”, come rileva il commento del narratore<sup>115</sup>.

### **puttana**<sup>116</sup>

“«Quella, è una casa di puttane». Alla sua spiegazione, io lo rimirai tonto e incantato, come un povero barbaro forestiero dinanzi a un oracolo di Apollo delfico: poiché nella mia lingua la voce *puttane* non esisteva ancora” (p. 280)

“«Che vuol dire *puttane*? » «Eh?! Signorino, chi t'insegna certe parolacce! » [...] Poi, fingendo, al solito, di presumere che io non la udissi (e passando, per l'occasione, dal *voi* al *tu*) soggiunse, un poco appartata, in un borbottio: «Tua madre è una di quelle»” (p. 281)

“L'edificio della nostra scuola confinava con un altro Istituto. Per caso un giorno all'uscita udii pronunciare da uno studente del ginnasio la parola *puttana*. E all'istante avvampai nel viso, come un ruffiano smascherato. È stato in quel punto che, infine, la sostanza infamante -se non proprio il significato esatto -della famosa parola, mi s'è rivelato in pieno, quasi al suggerimento di uno spettro” (p. 301)

Abbiamo poi l'uso del corsivo per sottolineare voci già presenti a carattere tondo nel romanzo. Il corsivo è così il carattere tipografico di proposizioni alla loro seconda occorrenza come nei seguenti brani:

### **intriso di miele e di saliva**

“ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva [...] È proprio la sua tenera voce di gola, intrisa di saliva, che mi ricanta all'orecchio quelle sue canzoncine di paese” (pp.10-13)

“La voce di mia madre era mutata. Il suo noto sapore a me familiare da sempre (*intriso di miele e di saliva*) le si fondeva adesso, dalla gola, in un impasto più denso, vischioso e quasi sporco” (p. 239)

### **Oh Daniele! làvami gli orecchi**

“Lui possedeva, invero, delle qualità materne: con in più certe rudezze involontarie che mi attestavano la sua grandezza virile, e la fortuna di averlo amico, io piccolo come un ragno.

---

<sup>115</sup> Si leggano le parole di C. D'Angeli nel saggio , *L'addio di Elsa: «Aracoeli»*, in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, op. cit., p. 73, in merito alla già nota, cfr. P.V. Mengaldo, sfiducia nel linguaggio che caratterizza l'ultimo romanzo della scrittrice, secondo la quale “nel processo di corruzione del linguaggio, un punto di resistenza: è il linguaggio dell'amore, equivalente, per la sua capacità di riscatto, all'atto della creazione”.

<sup>116</sup> Così in LS a p. 155 abbiamo: “E Ninnarieddu, nella sua straripante felicità e voglia di giocare, si appartò col fratelluccio. Anzitutto, gli insegnò subito una parola nuova: *puttana*”. Cfr. la voce “puttana” nel capitolo II.

(Oh Daniele! lavami gli orecchi/pèttinami i capelli anche se un po' me li tiri. /Carezzami per isbaglio o Danieluccio/dei Danielidi)” (p. 225)

“Se fossi stato un re, avrei condannato Aracoeli al carcere perpetuo, in cima a una torre visitata solo dalle bufere; e Daniele a una morte di coltello (eseguita, forse, dalle mie proprie mani?)

*(Oh, Daniele! làvami gli orecchi/ pèttinami i capelli, non importa se un poco me li tiri.*

*/Chiàmami per isbaglio «Manuelino» e non: «signorino»./ Spùtami negli occhi, o miracoloso/Daniele/ dei Danielidi)” (p. 260)*

In entrambi i brani fra la prima occorrenza e la seconda ed ultima è intervenuta la metamorfosi di Aracoeli, per l'ultimo passo poi si è compiuta la seduzione materna del giovane attendente e il “piccolo urlo bestiale, da scimmia o da gatto selvaggio” di quest'ultimo (A., p. 260).

Il corsivo infine può connotare, quale marcatore del discorso di secondo grado, frasi e parole mai pronunciate ma pensate, come nei seguenti passi:

### **anima mia**

“E sulle sue labbra, in fondo a questa frase interrotta, tremolava una parola inespressa (ch'io lessi: *anima mia*)” (p. 206)

### **non ci credo**

“(A questo, io di nuovo pensai: *non ci credo*. E invero non ci ho mai creduto. Forse, non ci credo nemmeno adesso)” (p. 319)

### **perché voglio morire**

“La mia risposta veritiera sarebbe stata: *perchè voglio morire*; ma risposi, deciso: «Per combattere»” (p. 151)

### **«sono qua io, Manuelino! Dormi dormi: se Carina non c'è, qua c'è Manuelino!»**

“Ero ispirato da una strana presunzione di consolarla, o addirittura di ninnarla: «*sono qua io, Manuelino! Dormi dormi: se Carina non c'è, qua c'è Manuelino!*», pretendevo d'informarla, nel mio giubilo muto” (p. 208)

Così come per il carattere tipografico maiuscolo, sottolineamo brevemente, senza analisi ne esemplificazione, che anche il carattere corsivo viene utilizzato dalla Morante secondo le funzioni canoniche di veste grafica di parole straniere<sup>117</sup>, di iscrizioni, di nomi e di titoli di opere.

---

<sup>117</sup> Cfr. capitolo III e IV.

## Conclusione

A. è un'opera complessa, difficile e modernissima, in cui la scrittrice concentra e consuma temi e motivi della propria produzione narrativa chiudendola definitivamente.

Partendo dalle affermazioni di Mengaldo secondo le quali ogni libro della Morante si caratterizza per “una chiave linguistica diversa”<sup>1</sup>, nell'analisi compiuta si è cercato di descrivere, illustrare e in parte definire il lessico del romanzo.

La prosa di A. è contraddistinta dall'eterogeneità dei costituenti lessicali. Troviamo infatti il coesistere, in un narrato comunque alto<sup>2</sup>, di termini letterari, anche preziosi (“bugiare”, “adergere”, “clamante”<sup>3</sup>) e termini dialettali e popolari (dalle voci affettive tipiche morantiane “pischelletto” e “cafoncello” agli spregiativi “checca”, ma anche “frocetto”, e “marchetta”, ma in una splendida cornice aggettivale “povera marchetta digiuna”<sup>4</sup>); di termini stranieri, anche moderni e “gergali” (cfr. “trip”<sup>5</sup>) e non solo funzionali alla resa di un ambiente (come invece i francesismi della moda, “chemisier”, “moiré”, o le voci proprie dei “Quartieri Alti” come “cocktail”, ma poi “codedigallo”, o “party”<sup>6</sup>) e del bilinguismo italo-spagnolo, connesso strettamente alla figura della madre andalusa e alla sua rappresentazione, che informa anche il monologo del protagonista divenendo linguaggio della memoria (le ninnenanne andaluse<sup>7</sup>).

Il lessico del romanzo si caratterizza poi per la presenza di voci create *ad hoc* dalla scrittrice, che sfrutta tutte le risorse espressive della lingua italiana, in particolare la composizione, per concentrare semanticamente motivi e suggestioni del narratore (e abbiamo così “donna-cammello”, “leggendamadre”, “uomo-gatto”, ma anche “Alto-parlante”<sup>8</sup>). Legata alla ricerca della parola espressiva e musicale, alla traduzione precisa delle impressioni sensibili, è poi la consistente presenza dei prefissati verbali (“sguardare”, “scancellare” carissimo all'autrice in tutta la sua opera, “svolare”, ma

---

<sup>1</sup> P.V. Mengaldo, SpAL, p. 12. Cfr. *Introduzione. La lingua*, p. 36.

<sup>2</sup> Capitolo I, pp. 43-76.

<sup>3</sup> Cfr. capitolo I, p. 51.

<sup>4</sup> Cfr. capitolo II, passim e capitolo VII, p. 199.

<sup>5</sup> Cfr. capitolo III, p. 101.

<sup>6</sup> Idem, passim.

<sup>7</sup> Cfr. capitolo IV, pp. 110-114.

<sup>8</sup> Cfr. capitolo V, passim.

anche i parasintetici “slabbrare”, “snudare”<sup>9</sup>) e dei suffissati deverbali (“brontolìo”, “rovinìo”, “sciaguattìo”<sup>10</sup>).

Come nei romanzi precedenti anche in A. troviamo l’affollarsi sulla pagina delle voci alterate, in particolare diminutivi e vezzeggiativi, nelle vicinanze dei personaggi più piccoli o amati dal narratore, ma sono presenti anche alterati accrescitivi-dispregiativi per designare animali (“gattaccio”, “cavallaccio”<sup>11</sup>), termini di confronto delle numerose similitudini animalesche che si susseguono nell’opera.

I paragoni costellano infatti tutto il romanzo; essi descrivono ed analizzano i moti i gesti dei personaggi e chiarificano, approfondendo, i sentimenti, le emozioni e le visioni del protagonista. Campi semantici dominanti nel testo sono accanto al mondo animale (e la metamorfosi definitiva di Aracoeli è descritta appunto in questi termini: “E nelle sue pupille dilatate ardeva una linea scintillante, verticale, quale nell'occhio di certe creature subumane quando esplorano il buio”<sup>12</sup>), quello mistico-religioso e mitico-fiabesco (caratteristici della scrittrice a partire da M&S, ma qui spesso amara parodia della tensione trasfigurante); ma soprattutto sono ricorrenti nel testo, con la loro carica espressiva e deformante, le similitudini che attingono il secondo termine di paragone dal linguaggio della patologia (così la “lucentezza” degli occhi “non [è] altro che un’ustione febbrile”, così la memoria del passato può provocare al narratore “una forma di dolore fitto simile a quella che sussiste nel luogo degli arti amputati”<sup>13</sup>), e più in generale la martellante presenza di voci quali “decomposto”, “informe”, “storpìo”<sup>14</sup>, ecc.

Accanto al linguaggio della patologia molto produttivo è nel romanzo l’accostamento dell’uomo e del suo corpo alla macchina: l’“ibrido, estraneo sorriso” di una prostituta è paragonato “a una fessura causale sulla faccia di un automa”, lo stato di esaltazione del protagonista è definito “quasi elettric[o]”, e l’esperienza esistenziale, “il nostro tempo finito lineare”, è “LA’ stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua”<sup>15</sup>.

---

<sup>9</sup> Idem, pp. 148-151.

<sup>10</sup> Idem, pp. 151-158.

<sup>11</sup> Idem, p. 171.

<sup>12</sup> Cfr. capitolo VIII, nota 12.

<sup>13</sup> Idem, pp. 220-224.

<sup>14</sup> Idem, 224-226.

<sup>15</sup> Idem, pp. 227-229.

Così conformi all'alternanza fra linguaggio letterario e linguaggio dialettale e popolare e lingue speciali sono le numerose inserzioni di brani e versi provenienti da fonti eterogenee. Nel romanzo infatti, così come nelle opere precedenti, la Morante introduce, rilevati tipograficamente o meno, brani della tradizione popolare (proverbi, filastrocche, canzoncine<sup>16</sup>) e versi colti dalla tradizione letteraria (il verso rimbaudiano a p. 64<sup>17</sup>) o dai testi religiosi ("lampi e voci e tuoni" in riferimento alla "Maestà elettrica" della modernità: l'"Alto-parlante", o il verso della Genesi polinesiana ad apertura del lungo flash-back che rievoca la nascita e morte di Carina e la malattia e la fine di Aracoeli: "«Che le tenebre diventino tenebre luminose/ la luce diventi luce tenebrosa»<sup>18</sup>); la Morante riproduce fedelmente, attraverso l'uso anche del segno tipografico, gli scritti e i testi di varia natura che riaffiorano alla memoria del narratore (dall'avviso di istruzioni per la manovra dell'ascensore al biglietto scritto dalla madre prima di abbandonare la casa e la famiglia<sup>19</sup>).

La varietà grafica (anch'essa costitutiva della grammatica narrativa della scrittrice e frutto della tensione espressiva che la caratterizza) connota il dettato dell'ultimo romanzo morantiano ed è fenomeno rilevante per la dimensione lessicale. I caratteri diversi dal tondo (maiuscolo e corsivo) infatti, usati prevalentemente per dare visibilità grafica a determinate parole, per connotare nel dialogato l'enfasi esclamativa del parlante, o per riprodurre la voce dei personaggi, hanno un importante valore semantico: ad esempio il riproporsi, ad una seconda occorrenza, in corsivo, della breve filastrocca composta da Emanuele in onore di Daniele dopo il tentativo di seduzione di Aracoeli o l'espressione che connota la voce della madre "intris[a] di miele e di saliva" dopo la trasformazione di essa a seguito della malattia<sup>20</sup>.

La lingua di A. è percorsa da una continua tensione iperbolica e ossimorica. Il parlato di Emanuele si caratterizza per una ricchissima aggettivazione iperbolica, ossimorica e sinestetica<sup>21</sup>, e per la presenza costante di aggettivi quali "atroce", "estremo" e "terribile" che accompagnano le percezioni

---

<sup>16</sup> Cfr. capitolo VI, passim.

<sup>17</sup> Idem, p. 182.

<sup>18</sup> Idem, pp. 184-185.

<sup>19</sup> Idem, pp. 179-180.

<sup>20</sup> Cfr. capitolo IX, p. 266.

<sup>21</sup> Cfr. capitolo VII, passim.

e gli incubi del protagonista, ma anche “leggendario” e “straordinario”<sup>22</sup> per la rievocazione dell’infanzia incontaminata.

La chiave linguistica di A. sembra così definirsi in questa coesistenza di elementi lessicali contrastanti, in questa tensione espressiva capace di contenere descrivere e comprendere tutto (la metamorfosi di Aracoeli e la metamorfosi di Totetaco, la coesistenza di brani ad alto tasso di deformazione espressionistica e brani di lieve poesia<sup>23</sup>). “Fra l’uno e l’altro marciapiede, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze, spaventosi occhioni bistrati e bocche tinte a sangue di macello. Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte. E sul marciapiedi di fronte, le vetrine esponevano busti decollati, lame bifide, cotenne capellute, forbici e coltelli, giacche gesticolanti senza mani, gambe tagliate, cinti erniari, ventriere e denti [...] E quasi ero sul punto di sturbarmi, allorché vidi galleggiare su quel mondo atroce (pari a un cestino di rose calato da un davanzale celeste) la testina di Aracoeli che titubando planava verso di me” (A., pp. 174-175).

Scrive la Morante nell’Introduzione all’opera del Beato Angelico: “La povera mia (nostra) lingua materna è cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate, fra le lotte evasive dei meccanismi schiavistici, e le ripugnanti, continue tentazioni di bruttezza. Ricevendo per dottrina imposta – come canoni di fede ecumenica – le tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazione della Gerusalemme industriale, s’è ritratta a cercare le proprie immagini di salute nell’esclusione da qualsiasi chiesa. E forzata, fin dall’infanzia, a frequentare i gerghi obbligatori dell’irrealtà collettiva, s’è ridotta a reinventare un proprio lessico, scavandolo, magari, da qualche vocabolario esotico, indecifrabile per i suoi contemporanei: e rifornendo il proprio tesoro magari dai loro rifiuti, piuttosto che dalle loro botteghe<sup>24</sup>.”

---

<sup>22</sup> Idem, pp. 188-190.

<sup>23</sup> “Non avevo ancora mai veduto, esposto ai miei occhi così da vicino, un sesso di femmina; e questo, che oggi mi si svelava, mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato” e “per accostarlo alla sua piccola vulva aperta fra le due alucce piumose, umidette e calde, che palpitavano impazienti incontro a me” (A., rispettivamente alle pp. 85 e 68).

<sup>24</sup> Cfr. *Introduzione. La lingua*, pp. 41-42.

E risponde con A. e in A.: “nel secolo della degradazione in cui viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l’atto miracoloso alla resurrezione dei corpi”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> A., p.239.

## Nota Bibliografica<sup>1</sup>

1. - Opera di Elsa Morante sui cui è stata condotta l'analisi :

*Aracoeli*, Einaudi, Torino, 1989.

2. - Opere di Elsa Morante consultate:

*Alibi*, Garzanti, Milano, 1990;

*Diario 1938*, a c. di Alba Andreini, Einaudi, Torino, 1989;

*Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Einaudi, Torino, 1995;

*La Storia. Romanzo*, Einaudi, Torino, 1995;

*Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie*, a c. di Giuseppe Pontremoli, Einaudi, Trieste, 1995;

*L'isola di Arturo. Romanzo*, Einaudi, Torino, 1995;

*Lo scialle andaluso*, Einaudi, Torino, 1994;

*Menzogna e sortilegio. Romanzo*, Einaudi, Torino, 1994;

*Opere*, a c. di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano, I, 1988 e II, 1990;

*Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987.

*Racconti dimenticati*, a c. di Irene Babbioni e Carlo Cecchi, Einaudi, Torino, 2002.

3. - Opere su Elsa Morante:

- per le notizie biografiche è stata fondamentale la:

*Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a c. di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano, I, 1988, pp. XIX-XC.

- per le notizie bibliografiche sono stati decisivi i seguenti contributi:

*Bibliografia e Fortuna critica*, in E. Morante, *Opere*, a c. di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano, II, 1990, rispettivamente alle pp. 1633-1649 e alle pp. 1653-1681;

*Nota Bibliografica*, in Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa, 1999, pp. 733-767 [in cui accanto ad una rassegna di tutte le pubblicazioni e gli scritti postumi della Morante vi è un'eshaustiva bibliografia di prima mano e consuntiva di altre bibliografie sull'opera della scrittrice].

- per lo studio della produzione narrativa e poetica si è fatto riferimento alle seguenti opere monografiche:

G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano, 1995;

---

<sup>1</sup> In questa breve nota si illustrano solo gli strumenti critici e linguistici utilizzati per la redazione della tesi, per tutte le opere, gli articoli e gli scritti citati si rimanda alla bibliografia contenuta nelle note a piè di pagina.

Gianni Venturi, *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze, 1977;

C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano, 1995;

Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano, 1988.

- ma anche ai seguenti testi su di una o più opere della scrittrice:

Graziella Bernabò, *Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*, Mursia, Milano, 1991;

C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. "Aracoeli", "La Storia" e "Il mondo salvato dai ragazzini"*, Carocci editore, Roma, 2003;

Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa, 1999;

AA.VV., *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990.

- di grande importanza sono stati poi i contributi critici ai due importanti convegni:

*Per Elsa Morante*, Aperture 32, Linea d'ombra, Milano, 1993, Atti del Convegno tenutosi a Perugia fra il 15 ed il 16 gennaio del 1993;

*Vent'anni dopo "La Storia". Omaggio a Elsa Morante*, a c. di Concetta D'Angeli e Giorgio Magrini, Pisa, 24-26 gennaio 1994 [Atti pubblicati in <Studi novecenteschi>, XXI, (1994)].

- ma anche il volume miscelaneo:

Gruppo La Luna, *Lecture di Elsa Morante*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1987.

- più in generale sull'opera e sulla vita della scrittrice si sono letti:

*Cahiers Elsa Morante 1*, a c. di Jean-Noël Schifano e Tjuna Notarbartolo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993;

*Cahiers Elsa Morante 2*, a c. di Nico Orengo e Tjuna Notarbartolo, Edizioni Sottotraccia, Salerno, 1995;

AA.VV., *Fine secolo. Festa per Elsa*, inserto di <Reporter>, a c. di Adriano Sofri, 7-8 dicembre 1985;

AA.VV., *Un trono per Elsa*, in <Mercurio>, II, (1990), allegato a <La Repubblica>, 1 dicembre 1990.

- per la lingua della scrittrice riferimenti fondamentali sono stati i seguenti saggi:

Pier Vincenzo Mengaldo, *Elsa Morante*, in Idem, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 161-167 e pp. 330-337;

Maria Ferrecchia, *"L'isola di Arturo" e "Aracoeli" di Elsa Morante. Due stili, un linguaggio*, in <Critica letteraria>, XXIV (1996), pp. 587-610;

Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* in, *Vent'anni dopo "La Storia". Omaggio a Elsa Morante*, a c. di Concetta D'Angeli e Giorgio Magrini, atti del convegno svoltosi a Pisa, 24-26 gennaio 1994, <Studi novecenteschi>, XXI (1994), pp. 11-36;

Angelo Raffaele Pupino, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Longo, Ravenna, 1968

4- Fra i manuali di letteratura italiana che dedicano spazio alla scrittrice si sono consultati:

*Letteratura italiana. Le Opere. Il Novecento. La ricerca letteraria*, diretta da Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1996: Alba Andreini, *"L'isola di Arturo" di Elsa Morante*, pp. 685-712;

*Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, II, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno Garzanti, Milano, 1987: E. Cecchi, *Prosatori e narratori. Elsa Morante [1948-1957]*, pp. 419-423, e Geno Pampaloni, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, pp. 439-441;  
Giulio Ferroni, *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 551-561.

5 - Manuale di narratologia utilizzato per l'analisi delle opere della scrittrice è stato:  
Hermann Grosser, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Principato, Milano, 1993.

6 - Opere linguistiche sulla letteratura italiana a cui si è fatto riferimento:  
Enrico Testa, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino, 1997;  
Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino, 1993.

7 - Dizionari italiani utilizzati per l'analisi linguistica:  
Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Dalla Società l'Unione Tipografico – Editrice, Torino, 1865 ss.;  
Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1999;  
*Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Bàrberi Squarotti, UTET, Torino, 1961 ss.;  
Tullio De Mauro, *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, UTET, Torino, 1999.

8 - Strumento importante per la ricerca, insieme al già citato *Grande dizionario della lingua italiana*, è stata la:  
*Letteratura Italiana Zanichelli 4.0* (su CD-ROM), a c. di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Zanichelli, Bologna, 1993.

9 - Dizionari dialettali consultati:  
- in generale:  
Manlio Cortelazzo e Carla Marcato, *I dialetti italiani. Dizionario etimologico*, UTET, Torino, 1998.  
- per il dialetto romanesco:  
Filippo Chiappini e Ulderico Rolandi, *Vocabolario romanesco*, Casa editrice Leonardo da Vinci, Roma, 1945;  
Gennaro Vaccaro, *Vocabolario romanesco belliano e italiano/romanesco*, Romana Libri Alfabeto, Roma, 1969.  
- per il dialetto napoletano:  
Antonio Altamura, *Dizionario dialettale napoletano*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1956;  
Raffaele Andreoli, *Vocabolario napoletano/italiano*, Arturo Berisio Editore, Napoli, 1966.

10 - Dizionario e grammatica di riferimento per la lingua spagnola:

Laura Tam, *Dizionario spagnolo-italiano: italiano-spagnolo*, U. Hoepli, Milano, 1997;

Manuel Carrera Díaz, *Grammatica spagnola*, Editori Laterza, Roma – Bari, 2000.

11 - Studi linguistici consultati per l'analisi:

Gaetano Berruto, *Fondamenti di sociolinguistica*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 1995;

Maurizio Dardano, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi (Primi materiali e proposte)*, Roma, Bulzoni editore, 1978;

Silvia Scotti Morgana, *Le parole nuove*, Zanichelli, Bologna, 1981.

12 - Studio sul segno tipografico consultato per la redazione del capitolo IX:

Gérard Blanchard, *L'eredità Gutenberg. Per una semiologia della tipografia*, a c. di Luigi Cesare Maletto, Gianfranco Altieri Editore, Collegno, 1989.