

Introduzione

Per un Lessico intellettuale di Elsa Morante

Un tema è un interrogativo esistenziale. E sempre più mi rendo conto che un tale interrogativo è, in definitiva, l'esame di parole particolari, di parole-tema. Il che mi porta a insistere: il romanzo è fondato innanzitutto su alcune parole fondamentali.

E allora scrivi il tuo dizionario personale. Il dizionario dei tuoi romanzi. Le tue parole-chiave, le tue parole-problema, le tue parole-amore...

Milan Kundera, *L'arte del romanzo*

Desideravo entrare nel mondo di Elsa Morante senza mai dimenticarmi delle sue parole, così su quelle parole ho creato il mio lavoro.

Questa tesi si pone al crocicchio delle possibili interpretazioni e sceglie una via di salite e discese con la consolazione di trovare sempre prima di sé a sorreggerla la voce di una grande artista del Novecento.

1. — Ogni vero scrittore è costretto a riflettere sulle parole, a creare un lessico proprio.

Puntellare la trama meditativa di ogni opera significa gettare solide fondamenta con alcune parole che esprimono temi o motivi ricorrenti capaci di penetrare ciò che di più importante esiste, la realtà, per rendere la pagina cannocchiale sulla vita. Il cammino è impervio, si torna sui propri passi, si lavora di cesello, per cercare di definire e poi rifinire una necessità esistenziale; per dire in un determinato momento qualcosa che preme più d'altre; inseguire perciò alcune definizioni sfuggenti; creare un romanzo che non avrà mai fine se non con la fine di chi scrive.

Tutta l'opera di Elsa Morante allora come un unico grande romanzo possibile.¹

¹ La parola 'romanzo' non è qui chiamata a designare uno specifico genere letterario, bensì va intesa al modo di Elsa Morante saggista: «col nome di poema, o di romanzo, vengono definite le opere poetiche nelle quali si riconosce l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua interezza.» Questo frammento è tratto dal saggio della Morante su Umberto Saba, *Il poeta di tutta la vita*, in «Notiziario Einaudi», VI, n. 1, aprile 1957, ristampato in occasione della morte del poeta nel settimanale «Il punto», 31 agosto 1957 e poi pubblicato nella raccolta di saggi di Elsa Morante *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987; ora anche in Elsa Morante, *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori (collana I Meridiani), 1990, p. 1491. In questo saggio sono già accennati temi e individuate problematiche (cosa si deve intendere per romanzo, realtà e irrealtà, qual è la funzione

Pur se non esplicitato o non chiaro al livello della coscienza, ogni scrittore possiede un lessico personale, dove una fitta congrega di parole o si nasconde quanto più possibile per passare inosservata o s'apposta per tendere agguati al lettore ma, può capitare, anche a chi scrive,² i cui pensieri costanti talvolta al limite dell'ossessione, sottoposti col trascorrere del tempo a variazioni di senso più o meno leggere, a metamorfosi, sono capaci di partire attraversare e arrivare diversi dal momento iniziale eppur sempre presenti.

Da lettore che avverte, da studioso di letteratura aperto ad alcuni settori della linguistica che verifica, leggendo e rileggendo con strumenti adeguati, rimandi da un'opera all'altra e nota punti di contatto, costanti, ritorni con nuove valenze o le stesse del passato, ho deciso di affrontare il presente lavoro che si propone di individuare un inizio di lessico intellettuale di Elsa Morante, dal momento che già ad un prima visione d'insieme dell'intera produzione della scrittrice risulta chiaro il reiterarsi di determinate parole.

Nasce così *Per un Lessico intellettuale di Elsa Morante*, lavoro 'a lato' che vuol suggerire e divertirsi e divertire, non accerchiare e immobilizzare. Ci si è mossi alla ricerca di parole-chiave, parole-problema, parole-amore... e tante altre parole dell'artista Elsa Morante, che sono diventate le voci del *Lessico*.

Nel saggio *Sul romanzo* Elsa Morante scrive:

L'arte narrativa (al pari di quella del teatro, o della poesia lirica), è una delle forme necessarie di cui si vale l'uomo per suscitare, col mezzo della parola, una sempre nuova verità poetica dagli oggetti reali (secondo il fine di tutte le arti: che è il perenne rinnovamento della realtà).³

Col sentimento avventuroso e quasi eroico di chi cerca un tesoro sotterraneo, egli [lo scrittore] dovrà ora cercare quell'unica parola, e nessun'altra, che rappresenta l'oggetto

del poeta, la necessità della simpatia ecc.) che saranno più ampiamente trattati nel saggio del '59, *Sul romanzo*.

² «In proposito, è certo che i romanzieri [...] non sempre sono consapevoli di tutte le verità che scoprono; ma questo non importa, giacché le loro verità, piuttosto che per se stessi, essi le scoprono per gli altri. Quello che conta, in loro, non è la consapevolezza dei mezzi, o dei risultati; ma la fedeltà disinteressata a un unico impegno: interrogare sinceramente la vita reale, affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità.» Elsa Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 1501. E ancora: «Tocca all'intelligenza, alla libertà di giudizio e all'attenzione dei contemporanei riconoscere le proprie verità – fino a quelle più occulte e inconfessate – nelle rappresentazioni dei loro poeti.» *Ivi*, p. 1511. Questo articolo nasce come risposta ad un'inchiesta sul romanzo avviata dalla rivista «Nuovi argomenti» nel 1959. Presente nella raccolta di saggi curata da Cesare Garboli dal titolo *Pro o contro la bomba atomica*, uscita postuma (1° ed. Adelphi, 1987) ma progettata dalla stessa scrittrice – come informa il critico nella prefazione alla prima edizione (poi anche in Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, pp. 201-220; in particolare, a tal riguardo, pp. 204-205) –, questo testo è ricco di enunciazioni artistiche, di dichiarazioni di poetica, contiene persino nelle ultime pagine alcune formule espressive che anticipano quelle della seconda sezione della terza parte del libro del 1968 *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Considerando l'eccezionalità del saggio *Sul romanzo*, poiché la Morante non tornerà mai più a riassumere l'idea della letteratura in modo tanto esplicito e diffuso – eccettuate le interviste, comunque rare e brevi – senza il ricorso al filtro dei suoi alibi-personaggi, non mancheranno, soprattutto in questa *Introduzione*, volta a spiegare le motivazioni che hanno condotto al presente lavoro e i modi in cui è stato costruito, citazioni o riferimenti ad esso.

³ Elsa Morante, *Sul romanzo*, cit., p. 1499.

preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità, voluta dal romanziere. E appunto qui, nell'atto stesso di scrivere, il romanziere andrà così inventando il proprio linguaggio. È l'esercizio della verità, che porta all'invenzione del linguaggio, e *non* viceversa. Col puro esercizio delle parole – dove queste parole non siano confidate dalle cose, e discusse attraverso il dialogo con le cose – si potrà magari combinare un artificio elegante; ma non si inventa nulla.

Il problema del linguaggio – come ogni altro problema del romanziere – si identifica e si risolve, da ultimo, nella realtà psicologica del romanziere stesso, e cioè nella intima qualità del suo rapporto col mondo.⁴

Neppure i motivi di carattere «strumentale», che oggi sembrano congiurare per una possibile crisi delle altre arti, non dovrebbero minacciare l'arte del romanzo, che si esprime e consiste nella parola. La parola si rinnova sempre nell'atto stesso della vita, e (a meno di una enorme frana della civiltà) non può scadere a oggetto pratico, spento e logoro. Ogni altro strumento può deperire o decadere, ma la parola rinasce naturalmente insieme alla vita, ogni giorno, fresca come una rosa. Così seppure i musicisti moderni vorranno ricorrere alla fisica elettronica, e i pittori sostituire al pennello la fiamma ossidrica, e gli scultori, al posto della materia plasmabile, usare degli spaghi ritorti, lo scrittore non potrà seriamente alienarsi dal proprio lavoro in simili esperimenti di fabbrica. Il suo mezzo, e la sua espressione, sono tutt'uno. Non si può trasferire o travisare il valore della parola, giacché le parole, essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse.

Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa.⁵

E in *Aracoeli*: «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 risurrezione dei corpi.»⁶

La filosofa Simone Weil, della cui influenza sul pensiero della Morante si parlerà nella sezione critica, scrive: «il *sapore* delle parole: che ogni parola abbia un sapore massimo. Il che implica un accordo tra il senso che le è dato e tutti gli altri suoi sensi, un accordo o un'opposizione con il suono delle sillabe, accordi e opposizioni con le parole che la precedono e la seguono.»⁷

La ricerca della parola giusta, la necessità di coniugare contenuto e forma dominano il mondo creativo della Morante.⁸ La scelta minuziosa di una parola, 'quella parola', operata tra tante con simile significato risulta dallo spoglio dei manoscritti: sono famose le sue liste di parole, che testimoniano di un continuo lavoro per l'individuazione della più opportuna, che meglio si adatti ad un

⁴ *Ivi*, pp. 1506 -1507.

⁵ *Ivi*, pp. 1516-1517. L'ultima frase è una chiara citazione da Gertrude Stein di un verso di *Bee Time vine and other pieces (1913-1927)*: «Rose is a rose is a rose is a rose.» Cfr. l'antologia delle opere della Stein, *La sacra Emilia e altre poesie*, a cura di Luigi Ballerini, Venezia, Marsilio, 1998, p. 159.

⁶ Elsa Morante, *Aracoeli*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 1339-1340.

⁷ Simone Weil, *Venezia salva* [1968], a cura di Cristina Campo, Milano, Adelphi, 1994, p. 29.

⁸ «Elsa aveva una grande cura nello scegliere le parole. Considerava ogni parola impropria un tradimento del reale e della missione del poeta. [...] Un'impercettibile sfumatura nella scelta di una parola e nel suo accostamento può capovolgere o stravolgere sentimenti, pensieri, emozioni. Spesso le parole siedono stanche alla ricerca del poeta. Non si erano mai stancate invece di cercare e trovare Elsa.» Fabrizia Ramondino, *La più bella dichiarazione?*, in «Fine secolo», inserto di «Reporter», 7-8 dicembre 1985, p. 20.

determinato contesto.⁹ Le scelte lessicali, l'iterazione di specifici termini sono indicatori di uno stile che è tutt'uno col narrato, intreccio di una storia di parole che, composte in modo da richiamare costanti tematiche e archetipi dell'intera opera della scrittrice, descrivono plasmano suggeriscono luoghi immagini colori suoni odori suscitando idee e sentimenti con la stessa immediatezza ed intensità. Tutto questo produce una lingua ricca e composita dove sempre si conferma l'idea della forza della parola e della letteratura.

⁹ Nei manoscritti morantiani (*Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*, *Il mondo salvato dai ragazzini*, *La Storia*, *Aracoeli*), donati nel 1989 dagli eredi dell'autrice alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma e ora conservati e custoditi presso il Dipartimento Manoscritti e Rari, si trovano elenchi di parole, la cui funzione è stata evidenziata da Giuliana Zagra che, a proposito di *Menzogna e sortilegio*, scrive: «Un discorso a parte meriterebbero gli elenchi di parole, che frequentissimi troviamo nelle ultime pagine e sui fogli sparsi: associazioni libere, assonanze e estrapolazioni del testo già scritto, quasi un'esercitazione, una sorta di riscaldamento linguistico forse per consentire la concentrazione, riempire i momenti di vuoto, individuare le parole chiave di un personaggio e di una situazione»; dell'*Isola di Arturo*: «Numerosissimi i fogli con gli elenchi di parole, alcune incolonnate in triplice fila, di cui molte asteriscate o sottolineate»; del *Mondo salvato dai ragazzini*: «I piatti di copertina sono come per *Menzogna e sortilegio* ricchi di citazioni, elenchi di parole, frammenti di testo, appunti e rappresentano spesso una fonte preziosa di informazioni e suggerimenti»; della *Storia*: «L'aspetto significativo che in qualche modo connota il manoscritto de *La Storia* e che ricorre nelle note a fronte, negli appunti, nelle correzioni, è certamente l'estremo rigore storiografico, l'intento scientifico, la tensione all'esattezza cronologica quasi ossessiva [...] Anche gli elenchi di parole che ricorrono in questo manoscritto spesso si piegano all'intento documentaristico: "Sguscio – sgaro – pidocchetto (cinema di infimo ordine) // Rumba o Samba (1946)?" »; di *Aracoeli*: «gli elenchi di parole si fanno più rari: [...] e sembrano nascere più che altro da una ricerca lessicale: "Rappresa/ stravolta/ deteriorata/ sconciata/ compressa/ pesante/ piatta/..."», Giuliana Zagra, *I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in AA.VV., *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, in «BVE Quaderni 3», Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 1995, per le citazioni rispettivamente pp. 5, 7, 8, 10, 11. Si legge inoltre in Cesare Garboli e Carlo Cecchi (a cura di), *Cronologia*, in Elsa Morante, *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori (collana I Meridiani), 1988, p. XXIX: «Un quadernetto dalle molte pagine strappate ci conserva una lista di parole dal titolo "Parole!!!!"» Il quaderno risale al 1937; da una foto di una pagina di questo quaderno si vedono tre colonne ciascuna delle quali con una fitta lista di parole; accanto ad alcune di esse ci sono delle crocette forse ad indicare l'inserimento in un testo che la scrittrice andava allora redigendo. La foto classificata «Fig. 95: Sezione VII, Fondo Carlo Cecchi. Taccuino [1937]» è inserita nella sezione di illustrazioni in Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Editore Colombo, 2006. In questo libro classificata come «fig. 22» si trova una foto di una pagina manoscritta di *La Storia* con cinque fittissime colonne di parole. Si tratta di parole di media cercabilità, ma non d'alta frequenza nel parlato e nello scritto di un italofono. V'è perfino accanto a 'stramane' il sinonimo più frequente 'fuorimano'. Appare evidente da parte della scrittrice una chiara ricerca lessicale volta ad impreziosire la sua lingua letteraria, ma soprattutto la non taciuta volontà di sfuggire ad uno schema lessicale proprio della lingua del documentarismo, della lingua media di molta letteratura contemporanea e in particolar modo di quella neorealista, poiché «supremi esempi di *non-realismo*, di *non-impegno*, e di *evasione*, a me sembrano certi prodotti del *realismo socialista* (così nominato), o del (così nominato) *neo-realismo* contemporaneo» e «la moda contemporanea del *documentarismo*, [...] per la sua falsa presunzione, dà sempre dei prodotti falsi», Elsa Morante, *Sul romanzo*, cit., pp. 1502, 1508. Ogni scelta linguistica certifica la tensione artistica della Morante volta a favorire l'equivalenza tra arte, verità e realtà.

2. — *Per un Lessico intellettuale di Elsa Morante* consta di varie parti tra loro correlate: la presente *Introduzione* che informa sulle motivazioni che hanno condotto alla formulazione di questo lavoro, sulla metodologia seguita e sulle opere selezionate per l'analisi lessicografica; segue la Prima parte, *Spunti per un'analisi critica*, che come si evince dal titolo offre la sezione critica della Seconda, ovvero quella del lessico vero e proprio con lemmi e relative schede, redatto tenendo in considerazione le norme del Centro per il Lessico Intellettuale Europeo. In questa Seconda parte, intitolata *Lessico*, di ciascun lemma vengono forniti i contesti significativi, detti schede-contesto (o esempi, cioè i luoghi in cui la parola si trova) dell'ampiezza necessaria per renderli autonomamente intelligibili così da creare una voce del *Lessico*. Il *Lessico* non comprende tutte le parole presenti nelle opere da me vagliate, ma solo quelle ritenute più rappresentative della produzione creativa della scrittrice. Alla Terza parte, *Index locorum*, spetta il compito di offrire i risultati dello spoglio integrale condotto col ricorso al calcolatore elettronico di ciascun lemma inserito nel *Lessico*. Segue la *Bibliografia*, comprendente i testi utili allo sviluppo del mio studio, con informazioni sulle opere di Elsa Morante e l'elenco di libri, saggi e articoli sull'autrice e non, citati o consultati.

Non si presenta in queste pagine un'analisi lessicografica dell'intera produzione artistica di Elsa Morante e ciò risulta evidente dal titolo del presente lavoro. Mi sono proposta uno scopo circoscritto a tre opere: *Lettere ad Antonio*, *Alibi* e *Aracoeli*. Tale selezione che nasce da un ragionato vaglio critico, volto ad approfondire l'universo creativo della scrittrice, è in grado di offrire un elevato numero di lemmi fondamentali per un Lessico futuribile, costruito sull'intera produzione della Morante.

Dunque lessicografia e lessicologia descrittiva di tre opere capaci di informare e formulare validi spunti di ricerca sulla complessiva creazione artistica, connesse ad un'indagine letteraria in cui lo studio del fenomeno lessicale e il ricorso alla registrazione lessicografica della lingua di Elsa Morante favoriscono formulazioni più certe sul suo lavoro, pensiero e linguaggio. Va aggiunto d'altra parte che i riferimenti alle altre opere, cospicui nella sezione critica, non mancano nel *Lessico*; infatti, laddove necessario, quando un lemma inserito nel *Lessico* si presenta solo in una delle tre opere scelte, s'è fatto ricorso per la creazione della voce anche alle più significative concordanze tratte dalle altre opere presenti nell'edizione di riferimento, in modo da poter mostrare che la scelta dei lemmi risulta valida e applicabile all'intera produzione artistica; proporre un campione di analisi che permetta di ampliare il raggio di osservazione anche a quei testi non esaminati, comunque determinanti per la comprensione della lingua e dell'opera dello scrittore in questione.

Si intende quindi valorizzare tre testi che rispetto a *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*, *Il Mondo salvato dai ragazzini* e *La Storia*¹⁰ sono stati trascurati e

¹⁰ Non si dimentichi l'ampio dibattito che scaturì all'indomani della pubblicazione de *La Storia* (1974) tanto aspro da far dire a Fortini: «Otto anni fa *La Storia* divise la critica ma soprattutto oppose la maggior parte dei critici al successo di pubblico. Non volli allora scriverne; anche perché c'erano amici che quasi ti toglievano il saluto se avevi dubbi sulla qualità del libro.» Franco Fortini, «*Aracoeli*» [1982], in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 240. Dell'articolo di Marino Sinibaldi, si fornisce un frammento indicativo: «[...] l'acceso dibattito che quel libro suscitò sui

non sempre analizzati con la dovuta attenzione. Delle tre opere selezionate risultano importanti le date di composizione: *Lettere ad Antonio* è del 1938, *Alibi* e *Aracoeli* vengono pubblicate rispettivamente nel 1958 e 1982. Tra una composizione e l'altra passa all'incirca un ventennio e ciascuna appartiene ad un genere letterario diverso dalle altre. La prima si può ascrivere al genere diaristico per la sua struttura, la seconda è una raccolta poetica, la terza un romanzo. Fatta eccezione per i racconti usciti su varie riviste prima del '38, questi tre testi coprono un arco temporale esteso a tutta la carriera artistica della scrittrice e presentano temi costanti proposti con identiche parole.

Lettere ad Antonio, redatto tra il 19 gennaio e il 30 luglio del 1938, apparve postumo, gran parte del libro fu inserita in *Cronologia* nel primo volume *Opere* di Elsa Morante del 1988. Seguì nel 1989 l'edizione integrale curata da Alba Andreini che mutò il titolo in *Diario 1938*, adducendo la seguente motivazione:

Il precoce, poi assiduo, colloquio della Morante con se stessa connota dunque la fisionomia del testo; e non rispecchiato com'è nel titolo originale di «Lettere ad Antonio», che sotto la parvenza epistolare depista dalla sua reale natura, viene segnalato artificialmente con quello inappariscente e cronachistico di *Diario 1938*. La materia autobiografica non si presenta in forma di raccolta di lettere non spedite, ma con gli attributi distintivi del genere diaristico cui perviene. Più dell'illusorio destinatario Antonio, che scompare appena nominato ed è forse un ambiguo alter ego della Morante, il vero interlocutore è rappresentato dalla pagina bianca, luogo di una scrittura privata che la molla dell'infelicità stimola all'indagine introspettiva e non all'espansione comunicativa.¹¹

Si è preferito mantenere il titolo originale concordando con le riflessioni di Elena Porciani:

Tuttavia, se si accetta *in toto* questa lettura respingendo il quaderno nel genere del diario di sogni e nei limiti dell'intimismo psicologico, si corre il rischio di perdere di vista non solo il multiforme *milieu* culturale della giovane Morante, ma anche la sottile cifra metaletteraria dello scritto.¹²

Entrambe le studiose convengono nel riconoscere in questa opera l'anticipazione di "invarianti",¹³ di "costanti tematiche"¹⁴ della scrittura di Elsa Morante.

giornali, le riviste e i circoli della allora nuova sinistra, e in particolare sulle pagine del quotidiano "Il Manifesto" dove apparvero, tra il 6 luglio e il 10 agosto 1974, nell'arco cioè di un mese circa, ben 14 tra interventi, lettere, documenti collettivi. [...] bisogna ammettere che, accanto credo solo a *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez ma con un impatto più diretto, *La Storia* ha svolto quel ruolo di romanzo non solo da leggere ma su cui discutere, dividersi, formarsi.» Marino Sinibaldi, "La Storia" e la politica. *Gli analfabeti degli anni Settanta*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, p. 205.

¹¹ Alba Andreini, *Prefazione*, in Elsa Morante, *Diario 1938*, a cura di Alba Andreini, Torino, Einaudi, 1989, pp. VII-VIII.

¹² Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride edizioni, 2006, p. 105.

¹³ Alba Andreini, *Prefazione*, cit., p. XI.

¹⁴ Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 110.

Di opinioni non dissimili Gabriella Contini:

l'opera morantiana, che i primi lettori inquadrano a fatica e che sembrò anacronistica, priva di modelli o tributaria verso fonti esauste, nasce dal dialogo con una serie di testi vivacemente problematici ed esplora un universo tematico ritagliato con decisione e precisione.¹⁵

Tra questi “testi vivacemente problematici” va collocato sicuramente il quaderno del '38 o ‘diario’ – se con tale definizione si considera un testo che viene pubblicato nella forma corrispondente al momento in cui è stato scritto, indipendentemente dalla data di pubblicazione –, che si preferisce col titolo *Lettere ad Antonio* (restaurato da Garboli e Cecchi nell'edizione integrale del 1990 nel secondo volume delle *Opere*) per vari motivi, uno dei quali già accennato propendendo per la scelta di Elena Porciani, non ultimo la fedeltà ad un testo che la Morante non aveva previsto dovesse essere pubblicato, ma anche su questo punto saranno presto fatte delle osservazioni. Nelle *Note al testo*, dove con cura filologica Alba Andreini informa sul manoscritto autografo, si legge che

il riquadro del frontespizio contiene nella parte superiore, in forma di epigrafe, i versi danteschi (Purg., XV, 31-33) poi ripresi nel diario alla data 24 febbraio con la variante *Tosto > Tempo*; presenta, inoltre, nel margine inferiore destro, la dicitura «La vida es sueño». Sul recto della prima pagina figura in occhiello, al centro, il titolo «Lettere ad Antonio», mentre a partire dal recto della seconda ha inizio il diario, che riempie fittamente le pagine seguenti e si conclude sul recto della ventinovesima.¹⁶

Sul nome ‘Antonio’ sono i curatori dei Meridiani ad instradare favorendo la formulazioni di ipotesi riguardo al significato da attribuire al titolo morantiano del quaderno esaminato.

Molte delle collaborazioni al settimanale «Oggi», diretto da Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio, fonte primaria dei guadagni della Morante, figurano sotto lo pseudonimo di Antonio Carrera. Fondamento di questa attribuzione (se non bastassero le evidenti concordanze tra i testi a firma Morante e quelli a firma Carrera) è la presenza, tra le carte relitte dallo scrittore, non solo di un ms. autografo di quattro paginette inedite a firma Antonio Carrera – sorta di graziosa parodia o satira dello stile ermetico in poesia –, ma anche di un album che tiene ordinatamente incollati pagina dopo pagina i ritagli del settimanale «Oggi» dove figurano gli articoli a firma Elsa Morante insieme ai ritagli con gli articoli a firma Antonio Carrera (e per la scelta onomastica dell'alter-ego si veda il raccontino *Nostro Fratello Antonio* [...]) Mentre le collaborazioni firmate Morante sono generalmente narrative [...] quelle firmate Carrera s'ispirano al modello del cosiddetto giornalismo di costume, a metà tra la curiosità istruttiva e la riflessione civile e morale.¹⁷

¹⁵ Gabriella Contini, *Il primo diario di Elsa Morante*, in «Allegoria», n. 11, 1992, p. 93.

¹⁶ Alba Andreini, *Note al Testo*, in Elsa Morante, *Diario 1938*, cit., p. 63.

¹⁷ Carlo Cecchi, Cesare Garboli (a cura di), *Scritti di Elsa Morante sparsi in giornali e periodici (1933-1970)*, in Elsa Morante, *Opere*, vol. II, cit., pp. 1635-1636. Procedendo nella lettura si viene informati che Renzo o Lorenzo Diodati potrebbe essere un altro possibile pseudonimo di Elsa Morante, p. 1644; per questo si veda anche Elena Porciani, *op. cit.*, p. 180, nota 1.

Non Mario, ma Antonio. Per il raccontino *Nostro fratello Antonio* comparso su «Oggi» nel '39, Elsa Morante narra un episodio realmente accaduto nella sua storia familiare, la morte del fratello primogenito Mario avvenuta poco dopo la nascita, e lo fa come scrittrice. Non la cronaca di un evento, ma la ricostruzione letteraria di quell'evento e di ciò che gravita intorno ad esso (la famiglia Morante e la presentazione dei suoi componenti) con un andamento tipico del genere della favola allora frequentata dalla Morante e con uno stile che ricorda quello del romanzo del '57, *L'isola di Arturo*. Fin d'ora si può indovinare e anticipare dove si vuole arrivare: nulla nella scrittura della Morante è lasciato al caso, nemmeno in un diario, ovvero in un libretto che vale come canovaccio o zibaldone di pensieri o prova d'autore.

Antonio Carrera è lo pseudonimo che Elsa Morante usa per collaborazioni il cui compenso appare più che mai necessario alla sopravvivenza poiché, uscita da casa intorno ai 18 anni, la vita non le arride immediatamente e si dibatte in difficoltà economiche non di poco conto. Ma questo appare il dato più evidente. Ce ne sono altri, più nascosti. È abbastanza indicativo che la firma del suo vero nome e cognome sia riservata, come informano Cecchi e Garboli, a collaborazioni “generalmente narrative” e lo pseudonimo ad articoli «del cosiddetto giornalismo di costume, a metà tra la curiosità istruttiva e la riflessione civile e morale».¹⁸ Forse la Morante – che, come si vedrà, intendeva l'impegno dello scrittore in un modo diverso da quegli intellettuali che si definivano o venivano definiti ‘impegnati’ –, non voleva intaccare il suo vero lavoro-missione con un mestiere, quello del giornalista, che non le apparteneva, o anche – non si dimentichi che si era in anni di pieno fascismo; nel 1938 vennero varate le leggi razziali volte non solo, ma soprattutto, a colpire gli ebrei ed Elsa Morante per parte di madre era ebrea e per di più donna intellettuale ed esistevano altre leggi per impedire alle donne la loro affermazione sociale e una approfondita preparazione culturale – il ricorso allo pseudonimo maschile su questioni di più ampia diffusione veniva introdotto come garanzia di affidabilità in una cultura prettamente maschilista e patriarcale.

Mentre scrive il quaderno del '38, Elsa Morante compone il racconto *Via dell'Angelo*. Quanto sia grande la trepidazione per la riuscita del lavoro è proprio il quaderno a testimoniarlo sia esplicitamente con degli appunti intorno alla novella sia per la distribuzione della scrittura poiché «sembra che il diario si diradi quando la novella prende il suo posto».¹⁹ Oltre a notare che la protagonista femminile di *Via dell'Angelo* porta il nome Antonia e varie risposdenze intercorrono tra i sogni trascritti e il racconto, il dato importante che viene alla luce risulta essere la coscienza di scrittrice già a quell'epoca posseduta saldamente da Elsa Morante. La Contini scrive che il quaderno del '38 è «fitto di cancellature strategiche e visibili – come si conviene al diario di uno scrittore, cioè a un documento intimo che può avere il destino di diventare pubblico [...]» e dopo aggiunge che

il quaderno autorizza [...] vari percorsi: è diario dei sogni, costruzione e controllo di un ritratto di artista, sperimentazione del proprio ruolo e di ruoli diversi sul piano

¹⁸ Si rinvia alla nota precedente e alla citazione cui essa si riferisce.

¹⁹ Gabriella Contini, *op. cit.*, pp. 98-99.

dell'immaginario. La scrittrice si autodescrive come personaggio che ha anche un'esistenza diurna.²⁰

Il quaderno del '38 come si può vedere nelle edizioni Mondadori e Einaudi ha mantenuto le cassature che sono, è vero, "strategiche", ma più che affermare, con la Contini, «come si conviene al diario di uno scrittore» si dovrebbe dire 'come capita a chi sente di essere uno scrittore e che il suo destino non può ammettere altro che quello'.²¹ Nel '38 infatti la Morante non è ancora una scrittrice affermata presso il grande pubblico, ha ricevuto la conferma importante del critico Giacomo Debenedetti, ma dovrà passare ancora molto tempo perché la sua fama diventi estesa; eppure sembra già possedere la precognizione della sua grandezza e del suo futuro riconoscimento. Inoltre il diario funziona per la scrittrice come esercizio di letteratura, una sorta di canovaccio dove la trasposizione dei sogni su pagina favorisce un'esplorazione del mondo interiore di scrittrice e donna sfiorando le contrapposizioni di idee e annunciando motivi poi imprescindibili e ineliminabili nelle composizioni a venire. E che i diari valgano come esercitazioni e che quindi non possano essere letti solo o principalmente come sfoghi consolatori o testi di carattere intimistico viene dimostrato dalle successive pagine di diario risalenti al 1952.

Un mio precedente diario (che andava dal 1949 al 1951) l'ho distrutto perché troppo appassionato, enfatico, soggettivo. Voglio sperare che questo non meriterà la stessa fine. [...] Vorrei scrivere questo diario [...] come un esercizio di moderazione e distacco nei miei propri riguardi.²²

Ora si può capire meglio il titolo *Lettere ad Antonio* e cosa abbia voluto intendere la Morante con esso. E come è vero che Antonio oltre al titolo si trova solo una volta nel diario e che l'iniziale maiuscola puntata "A." rimanda ad Alberto Moravia, il cui nome si presenta per esteso ben quattro volte, altrettanto innegabile risulta nella stesura la presenza della scrittrice Elsa Morante, che non si lascia andare ad una scrittura automatica, al flusso di coscienza; sempre presente di fronte alla carta bianca col ruolo che riveste, tratta dei fatti della sua vita tra veglia sonno e sogni. Si può assentire all'osservazione di Donatella La Monaca secondo la quale: «scrittura privata e narrazione siglano, sin da questo momento, un rapporto di contaminazione continua».²³ E così Antonio è lei stessa, il suo alter-ego, è un gioco, è l'omaggio alla letteratura e al lavoro dello scrittore.

Alibi tra i tre libri considerati è stato quello maggiormente sottovalutato, dimenticato; per troppo tempo per la poesia della Morante s'è fatto il nome

²⁰ *Ivi*, pp. 91, 95.

²¹ Sulla questione del destino dello scrittore cfr. il primo risvolto di sovraccoperta scritto da Elsa Morante allo *Scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963, che si può anche leggere in Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1999, pp. 677-678.

²² Elsa Morante, *Pagine di diario*, in «Paragone», a. XXXIX, Nuova serie – Numero 7 (456) – Febbraio 1988, p. 6; anche in *Cronologia*, cit., pp. LIX-LX.

²³ Donatella La Monaca, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo e Elsa Morante*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2005, p. 144. Del rapporto tra vita reale e scrittura si dirà meglio e in maniera più approfondita nel Primo capitolo della Prima Parte.

soltanto del *Mondo salvato da ragazzini e altri poemi* del 1968.²⁴ La raccolta di poesie del 1958 comprende sedici composizioni e copre l'arco cronologico che va dal 1941 al 1957, cioè da *Il gioco segreto* a *L'Isola di Arturo*. Tra il 1943 e il 1945, la Morante progetta un libro di componimenti in versi su un quaderno di scuola dal seguente titolo: «Narciso Versi poesie e altre cose molte delle quali rifiutate»²⁵ dove si trovano abbozzate, in alcuni casi quasi nella stessa forma di quelle approvate dalla scrittrice per la pubblicazione, poesie inserite nella raccolta del '58. Già nel saggio su *Alibi* del 1988 Cesare Garboli parla di questo quaderno e della poesia in tre sequenze numerate in cifre romane dal titolo *Narciso* evidenziando la comunanza di temi con la successiva *Alibi*.²⁶ Al 2004 risale sempre a cura di Garboli una nuova edizione della raccolta poetica con in appendice il testo *Narciso*,²⁷ così da poter verificare e approvare quanto precedentemente scritto dal critico. Poiché

si può leggere «Narciso» come il cartone, il disegno preparatorio, un po' accademico, la variante mitica, e per questo scolastica, di un'esperienza che dieci anni dopo, con la proiezione di se stessa nel «diletto figlio» di *Alibi*, diventerà un ferro rovente col quale frugarsi le viscere e le carni.²⁸

questa poesia non compare tra quelle vagliate per la costituzione del *Lessico*. I temi in essa trattati sono, come scrive Garboli, affini a quelli di *Alibi*. Ancora si

²⁴ Nella prefazione alla ristampa di *Alibi* presso Garzanti del 1988 Garboli, in veste di uno tra i maggiori critici della Morante, se non il maggiore, fa ammenda per l'incuranza riservata al libro quando uscì per la prima volta, ma aggiunge che era stata la stessa Morante, forse intimorita nel presentarsi come poeta, a lasciar passare inosservata la raccolta pubblicandola con un'altra casa editrice (Longanesi) più piccola e diversa dalla sua solita (Einaudi). Tra gli atti del convegno svolto nei giorni 15 e 16 gennaio 1993 a Perugia, totalmente dedicato alla scrittrice a otto anni dalla morte, Garboli ripropone la prefazione annessa alla ristampa del 1988, preceduta stavolta da due brevi importanti paginette. «Riassumo brevemente le ragioni che mi hanno indotto a riproporre, per il Convegno perugino su Elsa Morante, il saggio introduttivo alla ristampa di *Alibi* nella collana garzantiana degli "Elefanti". La prima è che si tratta di un libro dimenticato e poco frequentato non solo dai fans di Elsa ma anche da tutti coloro che nutrono un vivo interesse intellettuale verso ogni espressione della sua opera. [...] riproporre il mio saggio in funzione riparatoria, come un risarcimento [...] La seconda ragione è di carattere storico-letterario, o se si preferisce, di laboratorio. È la grande importanza che io annetto all'esperienza di *Alibi*, e soprattutto alle due poesie "speculari" che figurano come cerniera della raccolta (*Avventura* e *Alibi*), nel percorso, o, meglio nella metamorfosi per cui si passa dalla prima Morante – quella di *Menzogna e sortilegio* e dell'*Isola di Arturo* – al narratore così inaspettato e così discusso della *Storia* e di *Aracoeli*. Io annetto ad *Alibi*, sotto questo aspetto, un'importanza ancora maggiore che al *Mondo salvato dai ragazzini*, dove il passaggio dalla narrazione favolosa alla riflessione sapienziale è fin troppo scoperto. Quel che ci viene dichiarato nel *Mondo salvato dai ragazzini* è in *Alibi* ancora nascosto, ancora sconosciuto alla stessa Elsa.» Cesare Garboli, *Corpo e finzione. Le poesie di Alibi*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, cit., pp. 89-90.

²⁵ Cesare Garboli, *Prefazione* ad Elsa Morante, *Alibi*, Milano, Garzanti, 1988; poi, invariata, inserita anche nella raccolta di saggi dedicati alla scrittrice in Cesare Garboli, *Alibi*, in *Il gioco segreto*, cit., p. 94.

²⁶ *Ivi*, pp. 89-109.

²⁷ Elsa Morante, *Alibi. In appendice: quaderno inedito di Narciso*, Torino, Einaudi, 2004. Qui, l'*Introduzione* di Cesare Garboli (pp. VII-XXII) riproduce fedelmente la *Prefazione* del critico ad *Alibi* del 1988 e quindi quella del 1995.

²⁸ Cesare Garboli, *Alibi*, in *Il gioco segreto*, cit., pp. 96-97.

ricorre al grande critico per una chiara definizione della raccolta poetica in questione:

tutte le poesie di *Alibi* sono poesie d'amore, ma di un amore estatico, dove l'amato è un idolo sfavillante, raggianti, e colui che ama è un soggetto miserabile e vile la cui presenza di verme sulla terra si spiega solo col raggio di luce luminosa che gli piove addosso da quella divinità adorata e inarrivabile. Non importa che l'amore sia immaginario o reale. [...]

La sindrome degli amori morantiani è che l'amore non può mai essere corrisposto, perché è solo lo specchio di se stesso. Ogni amore è un amore perso. Non infelice: perso invivibile.²⁹

La simpatia è sentimento vitale per avvicinarsi alle cose della realtà, ad ogni suo elemento e chiede sforzi incredibili per comprendere gli altri. «Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!» recita il primo verso della poesia *Alibi*, raccorciando i pensieri più diffusamente espressi nelle pagine del già citato diario del '52 che, pubblicate postume insieme ad alcune di un diario del '45, si offrono come magma incandescente che ripropone questioni che mai cessano di frequentare la mente della scrittrice.³⁰ Ma questa frequentazione non è mai pacata, non ha pace, si avverte sempre un senso di assoluto nascere e subito dopo finire per poi sperare con angoscia nel rinascere, si percepisce la fine imminente delle cose care, degli altri, di se stessi. Così nelle poesie di *Alibi*: sedici poesie che si muovono tra l'alto e il basso, inseguono un verso ad alta letterarietà e uno scherzoso, divertito, ironico, a volte quasi a voler sembrare frivolo, disinteressato, pronto a far spallucce al lettore; domandano e non ricevono risposta, s'impennano d'improvviso in un moto d'alterigia e superbia per crollare di nuovo in un inferno senza il quale la vita non è vita. Perché non è possibile grazia senza peso, senza gravità, senza il tragico dell'esistenza e allora quanto scritto per recensire Saba viene qui riproposto nella convinzione che parlando del poeta tanto stimato la

²⁹ *Ivi*, pp. 93-94. Nella bella recensione alla raccolta poetica, Elio Pecora concorda col critico: «È proprio la pena d'amore a far da fulcro e motore delle sedici poesie della raccolta [...] Ed è pena, ed anche ebbrezza amorosa [...] Ogni verso dice il desiderio di chi, esistendo, vuole esistere più fortemente, più estesamente. [...] l'autrice stessa conferma, nell'avvertenza iniziale, scrivendone come di "un'eco" o di un "coro" dei suoi romanzi. Anche se, per un eccesso di pudore, o di superbia, li confina subito dopo nel "gioco" e nel "divertimento".

Se di gioco si tratta, è certo quello di una scrittura onnivora, interminabile corsa di specchi, alternanza di ferocia e di tenerezza, commistione di segretezza e di svelamento, dove a muovere tutto è un eroe fanciullo e con lui ed in lui l'autrice che non cede al disamore e si fa cacciatore delle amate "angeliche belve", dimentico delle passate sconfitte, solo pretendendo di snidare l'errore, di valicare l'inganno. Un tale eroe viene di lontano, dai sogni dell'infanzia, dagli antichi poemi cavallereschi, da una forza sentita in un istante di pienezza, nel balenio di un Eden solo intravisto. Nei suoi accenti udiamo le voci alte e discordi che si levarono più tardi da *Il mondo salvato dai ragazzini*, poema-manifesto che precorse le rivolte giovanili e le accolse in un teatro sublime e disperante. Nella sua forza di parole, al di là dell'artificio e dell'addobbo, fin dentro la tristezza e la delusione, il mondo e la vita si ripetono e si ricreano per una necessità espressiva che sola discende da un'inestinguibile passione d'essere e significare.» Elio Pecora, *Alibi di Elsa Morante*, in «Poesia», a. 4, n. 40, maggio 1991, pp. 72-73.

³⁰ Elsa Morante, *Pagine di diario*, in «Paragone», cit., pp. 3-16; ora anche in *Cronologia*, cit., pp. L-LII e LIX-LXVI.

Morante parli anche dei suoi propositi di una poesia vera e onesta e che questi siano stati da lei adempiuti.

Tutto il corso di questo avventuroso, iridescente poema del *Canzoniere*, è accompagnato da una voce, che sembra ripetere una specie di ringraziamento, o di addio: poiché nel tempo stesso che vanta, o lamenta, o accusa, i beni e i mali della vita, questa poesia straordinaria non dimentica mai, nella sua pietà quasi materna, la qualità vulnerabile di tutto ciò che vive. È proprio tale consapevolezza, adulta e disperata che accende, però, la realtà-poesia di Saba, invece di umiliarla: quasi in un continuo riscatto della simpatia sull'angoscia, e della vita sulla morte.³¹

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 anche il mondo dai suoi mostri irreali. E in questa coraggiosa traversata ogni poeta è un pioniere, perché il dramma della realtà non ha termini, ed è sempre un altro.³²

Quanto scritto da Pasolini per la poesia *Avventura* si può estendere a tutta la raccolta poetica *Alibi*:³³ il dilettevole e l'apparentemente frivolo sono connessi ad una poesia problematica, l'atmosfera della favola viene unita alla psicologia razionale per creare e illuminare con intelligenza il mistero dell'animo umano senza

³¹ Elsa Morante, *Il poeta di tutta la vita*, cit., p. 1491. Amica della Morante, anche Natalia Ginzburg si pone dalla parte di Saba perché in letteratura l'estetica coincida con l'etica. Un passo di uno dei suoi primi saggi, *Dire la verità*, pubblicato sulla rivista «Il Gallo» fondata nel 1933 dalla giovanissima Natalia e la sua amica Bianca Debenedetti, contiene le seguenti riflessioni: «L'artista non scrive una frase perché è bella, ma perché è vera. E non è un artista chi sacrifica la propria verità per amore di una bella frase o una bella parola. Nel corso degli avvenimenti, l'artista non è guidato dal proprio capriccio: egli sa come veramente sono andate le cose. Nella scelta dei particolari, egli non cerca i più realistici, o i meno realistici, per essere più, o meno moderno: egli dipinge il suo mondo, i suoi personaggi quali sono, e non quali vorrebbe che fossero. Se no i personaggi sono falsi, il mondo costruito è falso. Generalmente questo accade a chi non possiede una sua verità, e si diverte a cucinare parole. Ma può accadere anche a chi non è sufficientemente convinto della propria verità. L'insincerità dell'artista può essere mancanza di fede: un *tradimento* al suo modello ideale. Dire la verità. Solo così nasce l'opera d'arte.» Ora in Domenico Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù* [1962], Torino, Einaudi, 1998, p. VII.

La Ginzburg ricorda una stroncatura della Morante alla sua commedia del 1965 *Ti ho sposato per allegria* che evidenzia l'assoluta serietà del rapporto della Morante con la scrittura: «[...] mi ha portato una sera a cena con Adriana Asti e mi ha detto – io avevo scritto *Ti ho sposato per allegria* – e lei mi ha detto che non le piaceva niente, ma niente, che era fatua, zuccherata. Non le piaceva affatto; e mi sgridava, perché aveva un modo... non era un fare delle osservazioni, era proprio un arrabbiarsi. Diceva: “Come hai potuto fare una cosa così...?” Insomma, mi sembrava di aver fatto una cattiva azione. [...] “Ti dirò la verità” [...] Sì, diceva: “Ti dirò la verità”, e diceva delle cose terribili. E io sono tornata a casa molto abbacchiata, però c'era nel suo rimproverare, c'era qualcosa che dava una sensazione di stimolo, di voglia di fare.» Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, p. 113.

³² Elsa Morante, *Il poeta di tutta la vita*, cit., p. 1493.

³³ La poesia *Avventura*, ora in *Alibi*, uscì per la prima volta nel 1951 in «Botteghe oscure», fasc. VII, col titolo *L'avventura*. In *Referto per «Botteghe oscure»*, pubblicato su «Il Popolo di Roma» il 15 settembre 1951, Pasolini scrive: «*L'avventura* di Elsa Morante, capriccio o *pastiche*, o fondiglio di un tema narrativo: ondeggiante tra un dubbio gusto e un gusto squisito.» Ora anche Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, vol. I, Milano, Mondadori (collana I Meridiani), 1999, p. 390.

distruggere questo mistero. L'appunto finale della raccolta – «Le quattro poesie *Alla favola, Ai personaggi, Canto per il gatto Alvaro* e *L'isola d'Arturo* fanno parte le prime tre del romanzo *Menzogna e sortilegio* e la quarta del romanzo *L'isola di Arturo*»³⁴ – avverte della considerevole continuità tematica e stilistica tra narrativa e poesia; persino alcuni sintagmi e frasi delle poesie di *Alibi* compaiono immutati o con leggere variazioni in altre opere: ad esempio, «il mistero doloroso e il mistero gaudioso» (*Alibi*, v. 6), «Misteri 'dolorosi e gaudiosi' » (*Aracoeli*, p. 1136); «Tu sei la fiaba estrema» (*Alibi*, v. 61), «mia fiaba estrema» (*Aracoeli*, p. 1198); «Tu sei l'ape e sei la rosa» (*Alibi*, v. 16), «tu sei l'ape e sei la rosa» (*L'isola di Arturo*, p. 1017); «Canaria bella» (*Poesia per Saruzza*, v. 22), «la bella canaria» (*L'isola di Arturo*, p. 1096). L'aspirazione a ciò che si ama richiede imprese eroiche, avventure fantastiche che non assicurano il risultato sperato: un motivo costante della poetica morantiana, una delle ossessioni costanti che torna insistentemente nelle sue opere fin dalla prime prove giovanili. Nella fiaba *Le straordinarie avventure di Caterina* la poesia proemiale recita: «Arriveremo al castello / della regina Marmotta / e del principe Marmottino. / C'è un baldacchino in ogni stanza / e una fata sulla porta / dice: Ora dorme. Non riceve.»³⁵ La poesia di *Alibi* dal significativo titolo *Avventura* rinnova, ribadendola con un registro stilistico diverso ma con temi non meno straordinari e favolosi, l'idea dell'azione valorosa per la conquista di ciò che si desidera e chiude la strofa con una formula immediatamente accostabile a quella della poesia della favola, una costruzione paratattica di due proposizioni semplici, la seconda delle quali identica: «Incantare dovrò i guardiani, / riscattare le spose comprate, / e a lungo errerò per corti e fughe di scale, / fra un popolo d'echi e d'inganni / fino alla cara porta, che reca la scritta crudele: / Indietro, o pellegrina. Non riceve.»³⁶

Elsa Morante, muovendosi tra soluzioni oniroidi,³⁷ scherzando, colpendo duro e incidendo forte, con un verso che a volte ricalca il lento ritmo della prosa fornendo soluzioni accostabili alle leggende infantili, ingenue e delicate, e con un che di melodrammatico appena accennato che fa comprendere come l'autrice stia parodiando se stessa e allo stesso tempo instillando il dubbio e il dolore, ci lascia con lo sguardo rivolto all'ambiguità, alla complessità, alle infinite contraddizioni del mondo. Il tempo è quello d'una poesia che ricalca principalmente i moti interiori, dunque un tempo psicologico, generalmente sganciato – almeno in modo esplicito – dal tempo esteriore, ovvero il tempo della Storia pubblica borghese, differentemente da quanto accadrà nel *Mondo salvato dai ragazzini*. Con la poesia,

³⁴ Elsa Morante, *Alibi*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 1403.

³⁵ Si cita qui dall'edizione accresciuta del 1959 della fiaba del 1942, *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*, «il cui nucleo originale risale ai tempi del Ginnasio» in Elsa Morante, *Cronologia*, cit., p. XLV.

³⁶ Elsa Morante, *Avventura*, in *Alibi*, cit., vv. 67-72, p. 1390.

³⁷ Per questa definizione ci si rifà alla spiegazione fornita da Elena Porciani nel suo studio sulla produzione giovanile di Elsa Morante: «Sin dalle fasi iniziali della ricerca [...] è emerso come non fosse produttivo mantenere rigidamente salda, sulla scia di uno stringente approccio freudiano al *somnium fictum*, la soglia che separa l'onirico in senso stretto, il sogno nel sonno, da tutta una serie di fenomeni cui la Morante si riferisce [...] chiamandoli sogni: miti personali, visioni, fantasticherie, progetti di difficile se non impossibile realizzazione.» Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 16.

per eccellenza indagatrice del mondo profondo, che parla senza intermediari (gli alibi-personaggi)³⁸ e sinteticamente offre numerosi segnali, la Morante tramite la sua sapienza linguistica – non poche volte sembra di sentire l’eco della lingua di *Menzogna e sortilegio* solenne ricca appassionata e barocca e, non si dimentichi mai, ironica, a sfaldare credenze a sovvertire a rendere l’enigmaticità del reale e poi anche quella dell’*Isola di Arturo* nitida e lievemente stemperata in aure favolose e incantate, chiare e appassionate – guida in un “limbo”, peraltro fitto di considerazioni metaletterarie e di omaggi alla tradizione letteraria, che appare antico, destinato a un tempo che apra a più remote lontananze. E da lì vuole indicare qualcosa da sempre esistente, d’ineluttabile, di fatale, così dal tempo degli avi, connaturato all’essenza dell’amore, tema dominante delle poesie in questione. La Morante mostra le conseguenze necessarie e al tempo stesso misteriose di quell’essenza oscura, confusa, fugace ed indefinibile, troppo grande da cogliere. Numerose le antinomie connesse all’amore che si ritorcono contro di esso con effetti nefasti: e l’amante sempre soffre perché immerso nel troppo grande dell’amato di cui non si colgono i confini; amato che, come anche nei romanzi, sarà non di rado identificato col soprannaturale, col divino.

Aracoeli è l’ultimo romanzo di Elsa Morante. Il più complesso, quello su cui poca critica ha avanzato approfonditi studi. Un ultimo romanzo che ingloba le opere precedenti e tramite metamorfosi si fa nuovo, che riproduce per forma e contenuti stilemi e temi succedutisi da una composizione all’altra. I personaggi qui descritti sono il frutto di una – chissà quanto volontaria – scomposizione e ricomposizione degli anteriori, senza per questo negare l’originalità propria di ogni nuova opera. Delle scelte linguistiche il saggio di Pier Vincenzo Mengaldo rappresenta un ottimo strumento di scavo:³⁹

in questo romanzo essa sembra tornare in sostanza allo stile alto e teso (qui anzi interamente tragico e violento) dei due primi romanzi, seppure con un andamento più sciolto, il che sembra corrispondere a quella nozione di «forma senza forma» con cui la scrittrice definisce indirettamente a un certo punto il suo libro. [...] Tuttavia l’esperienza più recente della *Storia* non è trascorsa invano. Da essa passa nel nuovo libro [...] specialmente un pluringuismo prima impossibile.⁴⁰

Il critico modula il suo studio sui quattro grandi romanzi di Elsa Morante (*Menzogna e sortilegio*, *L’isola di Arturo*, *La Storia*, *Aracoeli*) ed è assolutamente condivisibile la seguente osservazione:

³⁸ «E allora, nel momento di fissare la propria verità attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un io recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi.» Elsa Morante, *Sul romanzo*, cit., p. 1505.

³⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un’analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Concetta D’Angeli, Giacomo Magrini (a cura di), *Vent’anni dopo “La Storia”*, in «Studi novecenteschi», Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa, XXI, numeri 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 11-36.

⁴⁰ *Ivi*, p. 29. Di pluringuismo in *Aracoeli* parla anche Sara Bertucci in *Note sul lessico di «Aracoeli» di Elsa Morante*, in «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano», LIX, fasc. II, maggio-agosto 2006, pp. 203-241. La studiosa conduce un’interessante analisi lessicale di *Aracoeli* individuando e fornendo esempi dei termini letterari, di altri di origine dialettale e stranieri con particolare attenzione a quelli spagnoli presenti nel romanzo.

ognuno di essi è scritto in una chiave linguistica diversa, e anche questo a me pare un segno forte della grandezza della scrittrice. Naturalmente questa individuazione [...] va assieme a evidenti fenomeni di continuità, come se ogni opera gettasse rampini, lasciasse addentellati verso la seguente: i buoni scrittori crescono organicamente su di sé.⁴¹

⁴¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, cit., p. 12. Interessanti notazioni sui quattro romanzi e sul *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* si trovano nel saggio di Gian Luca Picconi, «Anamnesi postuma»: la lingua di Elsa Morante tra *pesanteur* e *grâce*, in Elisa Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 135-164. Questo lavoro, il cui titolo «vuole restituire, schematizzata, l'impressione di duplicità che si ricava dalla scrittura morantiana: da un lato l'inusuale complessità sintattica con cui la scrittrice articola la frase complessa, il rifiuto, insomma, del novecentesco regime paratattico – e sarebbe la *pesanteur* – e dall'altro la *grâce*, ossia la singolare felicità nell'elezione lessicale, che riscatta in parte la macchinosità del congegno espressivo, e diventa acutissima soprattutto [...] a livello di scelte aggettivali, quasi sempre dispiegate in diadi costituenti a loro volta mirabili esempi di *acres iuncturae*» (pp. 135-136), offre una dettagliata analisi linguistica delle opere, una classificazione e strutturazione di esse compiuta dalla Morante senza mai abbandonarsi al caso, un modo di verificare il mondo tramite la scrittura, che con *Aracoeli*, secondo lo studioso, diventa rifugio, unica soluzione come mezza I.M. (così la Morante si definisce nel *Mondo salvato*) alla sopravvivenza nel mondo disfatto e disintegrato. I due termini, '*pesanteur*' e '*grâce*' di memoria weiliana vengono adattati all'ambito linguistico. La scrittrice si trova in una via di mezzo e così anche Manuele. La grazia è follia, e la follia conduce alla morte, si veda la fine del Pazzariello e di *Aracoeli*, anche il loro linguaggio era altro da quello della Storia, era quello dei senza-storia, dei personaggi tutti 'creaturalità', termine quest'ultimo cui Picconi più volte ricorre per evidenziare una purezza dei personaggi resa dalla Morante tramite determinate scelte linguistiche. Così «*Aracoeli* è il romanzo di una diglossia; però negata, come conseguenza della negazione che l'autore opera intorno alla figura della madre. Il recupero memoriale cui va soggetta tale figura è allora per l'appunto accompagnato dal recupero della sua lingua, i cui frammenti riaffiorano tali e quali dal passato a mo' di pezzi bruti di realtà. E ancora una volta la lingua subalterna è la lingua della creaturalità indifesa» (p. 157). E dunque se la grazia è leggerezza e il suo ultimo personaggio non riesce ad essere privo di *pesanteur*, di *gravitas*, in qualche modo, continua Picconi, egli deve opporre alla lingua della creaturalità un'altra lingua e con questa opposizione avrà salva la vita, ma sarà la vita di uno che non riuscirà ad essere mai Felice, perché privato della grazia. «Questo implica che la lingua dell'io-narrante debba essere altra e giocoforza antitetica alla lingua della grazia creaturale: sarà una lingua preziosa, manierista. [...] è lo stesso non impazzire a costituire una colpa, perché significa negarsi ad ascoltare l'idioma d'amore della grazia» (pp. 157, 162). È importante soffermarsi sulle successive considerazioni di Picconi riguardo *Aracoeli* poiché dimostrano da un lato l'innovazione di ogni opera, come già notato da Mengaldo, e dall'altro la costante presenza dal punto di vista linguistico (che indubbiamente si riflette sul pensiero o ne è rappresentativo) di alcune caratteristiche che individuano la scrittura della Morante: «È costante lungo tutto il romanzo [...] la tendenza a un'elezione lessicale preziosa e sublime [...] insieme con l'aspetto della preziosità lessicale va dato il giusto rilievo alla sintassi e all'organizzazione retorica del periodo. [...] un maggiore disordine stilistico (che non è però confusione) [...]. Dal punto di vista della macrosintassi, ad ampie zone che non smentiscono le caratteristiche principali della sua scrittura – periodi imperniati sulla subordinazione, sulle frasi incassate, sull'*ordo artificialis*, con abbondanza di segnali discorsivi a mantenere la coesione, ora però fatti più brevi, come disintegrati – si alternano ora con maggiore frequenza periodi composti di una sola frase semplice, come già in *La Storia*, fino ad arrivare all'estremo delle frasi nominali, che per la prima volta trovano così grande eco nella prosa della scrittrice, pur risultando una sorta di infrazione alla regola» (pp. 158-159). Considerazioni di carattere linguistico sulla Morante si possono rinvenire anche in: Angelo Pupino, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968; Giorgio Montefoschi, *Funzione dei personaggi e linguaggio in "Menzogna e sortilegio" della Morante*, in

“Effettiva relazione di continuità” quella che Maria Ferrecchia nel suo bel lavoro individua nei romanzi *L’isola di Arturo* e *Aracoeli*: la studiosa, accanto agli ultimi personaggi e ambientazioni come evoluzioni in negativo di quelli dell’*Isola* (Manuele lo è di Arturo, Aracoeli di Nunziatina, El Almendral di Procida), evidenzia l’«essenza nodale di entrambi: l’amore per la madre, l’infanzia come *summa* di promesse e attese destinate ad inevitabile caduta, l’immaginazione come alternativa e chiave di lettura della realtà»;⁴² inoltre, si sofferma sulle scelte linguistiche adottate dalla Morante, individuando nei due scritti i “rampini” di cui parla Mengaldo. Elsa Morante sa usare alla perfezione gli strumenti della linguistica e della retorica così da caratterizzare il proprio linguaggio di scrittrice in una maniera da un’opera all’altra tutta originale e diversa ma tuttavia riconoscibile oltre che per le scelte lessicali anche per la presenza costante di figure retoriche o procedimenti sintattici che divengono stilemi della sua scrittura.

La similitudine, figura retorica da sempre congeniale alla Morante, stabilisce in ogni sua opera

un movimento orizzontale che, guidando il lettore dal polo “reale” a quello “mitico” (il flusso è reversibile), crea in lui la suggestione di una identificazione totale, richiama l’archetipo del doppio, riflette l’eterno pendolarismo in cui si dibatte l’umanità (sogno / realtà; domanda / risposta; vita / morte)⁴³

e inoltre – come dimostrazione del nuovo che sempre compare accanto all’antico – produce in *Aracoeli* un figurante con frequenti rinvii al mondo animale, qui non più vissuto come in precedenza quale rappresentante di una purezza celestiale paradisiaca ma quasi bestiale e soprattutto fragile, che distorce il figurato, lo mette in discussione, mostrandone la perdita di sicure coordinate tramite le quali orientarsi. Oltre alla similitudine, l’iperbole e l’ossimoro, figure retoriche che comunicano d’uno squilibrio in atto, la prima dell’esagerazione, «figura immancabile in una lettura immaginifica e verticalizzata dell’esistenza»,⁴⁴ la seconda della tensione continua insita nelle pagine della scrittrice animata dal gusto per i contrari che racconta della vita che sempre stride e si barcamena tra gli estremi opposti senza soluzione.⁴⁵ Simile e altrettanto condivisibile la posizione di Sara

«Nuovi argomenti», n. 15, 1969; Siro Ferrone, *Davanti a un plotone d’esecuzione*, «Il ponte», a. 30, n. 10, 31 ottobre 1974, pp. 1151-1163; Gianni Venturi, *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; Donatella Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980 e *Tempo verbale e metafora temporale nei romanzi di Elsa Morante*, in «Il contesto», n. 4-5-6, a. 1980, pp. 329-343; Claudio Bura, *Valori temporali e locativi in Aracoeli, di Elsa Morante*, in «Gli annali dell’Università per stranieri di Perugia», n. 5, ottobre 1983, pp. 47-54; Sara Bertucci e Maria Ferrecchia (per queste ultime due studiose si rinvia rispettivamente alla nota precedente e alla seguente).

⁴² Maria Ferrecchia, *L’isola di Arturo e Aracoeli di E. Morante. Due stili, un linguaggio*, in «Critica letteraria», XXIV, 1996, 91/92, fasc. II-III, p. 587.

⁴³ *Ivi*, p. 588.

⁴⁴ *Ivi*, p. 593.

⁴⁵ Sara Bertucci nel suo articolo precedentemente citato ricorda che si intitola *Una duplicità senza soluzione* la recensione di Elsa Morante al film di Ingmar Bergam *Il silenzio* in *Dieci voci per “Il silenzio”*, in «L’Europa letteraria», n. 5, 1964, p. 126.

Bertucci, secondo la quale «la lingua di A. [Aracoeli] è percorsa da una continua tensione iperbolica, ossimorica e sinestetica, che informa la ricchissima trama aggettivale che caratterizza la lingua del monologo di Emanuele»⁴⁶ e ancora: «cifra stilistica della scrittrice è la ricchezza linguistica che interessa la prosa delle sue opere, di cui espressione piena è l'aggettivazione.»⁴⁷ Anche nell'ultimo romanzo balza in primo piano l'alta qualità e abbondanza dell'aggettivazione che testimonia di un lessico variegato e abilmente composto; essa produce oscillazioni tra movimenti armonici e fortemente contrastanti che sostengono una scrittura aggressiva e stridula, a volte incantata e ariosa, altre lirica; «un'aggettivazione altrettanto ricca e attentamente studiata non solo nella scelta, ma anche nella posizione da assumere rispetto alla parola».⁴⁸ Nelle opere della Morante non è insolito rinvenire l'uso di costruzioni con 'ordine marcato' dei costituenti, ovvero degli elementi che compongono una frase, diverso da quello naturale; marcato sintatticamente, quando non è rispettato l'ordine basico dei costituenti; marcato pragmaticamente, quando si evidenziano alcuni elementi piuttosto che altri: con questo procedimento la Morante vuole mettere in rilievo una parola o un sintagma o una frase, focalizzarlo per aumentarne la valenza evocativa. Hanno ragione Cesare Garboli e Giuliana Zagra a paragonare la scrittrice ad un esperto tessitore o un'abile sarta.

Come un'abile sarta, che tesse, disegna, imbastisce, taglia, Elsa Morante mette in atto per ogni romanzo un gigantesco lavoro artigianale, rivelando una instancabile energia fisica oltre che intellettuale.⁴⁹

Elsa Morante ha tutta l'aria di accingersi, quando scrive, allo svolgimento di un tema: temi, per giunta, preziosi e ricchi, cuciti e ricuciti con infinita pazienza, lavorati con la stessa cura, lo stesso oblio intento e fantasioso di un tessitore di tappeti, di stoffe, di drappi.⁵⁰

Sarta o tessitore lo è inoltre nel riutilizzo di ciò che nel passato è stato scartato, nella sapiente strutturazione delle sue architetture,⁵¹ nel lavoro artigianale e certosino d'ogni sua pagina; nulla è lasciato al caso. Così il dire prima o il dire dopo una circostanza non diventa scelta innocente, corrisponde ad un progetto ben definito. In

⁴⁶ Sara Bertucci, *Note sul lessico di «Aracoeli» di Elsa Morante*, cit., p. 207.

⁴⁷ *Ibidem*, Nota 17.

⁴⁸ Maria Ferrecchia, *L'isola di Arturo e Aracoeli di E. Morante*, cit., p. 604.

⁴⁹ Giuliana Zagra, *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, in Giuliana Zagra e Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Editore Colombo, 2006, p. 6.

⁵⁰ Cesare Garboli, *Elsa Morante*, in Giuliana Zagra e Simonetta Buttò (a cura di), *op. cit.*, p. 11.

⁵¹ È un «piccolo modello di architettura del mondo» quello «che si configura in ogni vero romanzo», Elsa Morante, *Sul romanzo*, cit., p. 1500. L'opera d'arte è inoltre con una bella immagine paragonata ad una cattedrale: «Che miracolo il sogno! Ora capisco da dove è nata la grande e ombrosa cattedrale del mio. Ieri sera scorrendo dell'arte nel romanzo e nell'intreccio con V. ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Da questa parola fuggitiva è nata quell'immensa cattedrale sognata. Basta una parola, uno sguardo della giornata per spingere verso gli indicibili cammini, gli avventurosi viaggi del sogno. È come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo.» Elsa Morante, *Lettere ad Antonio*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 1592.

Aracoeli, l'analessi o flash-back, termine, quest'ultimo, preso in prestito dal linguaggio cinematografico – linguaggio a cui la Morante insieme a quello teatrale ricorre più volte nel romanzo per dire, in modo molto più esplicito rispetto alle prove precedenti, della messa in scena tramite la letteratura della vita e viceversa della vita come spettacolo in senso negativo e positivo e dei percorsi della memoria che procedono per ritorni di immagini, cadute improvvise e fulminee nel passato paragonabili proprio ai flash-back – e il procedimento inverso della prolessi creano una frammentazione del discorso e della narrazione; e proprio il continuo movimento linguistico e la frequente alternanza di registri stilistici possono aver determinato l'assenza della classica struttura chiusa cui la scrittrice aveva abituato il lettore (assente sia la partizione interna sia il tipico apparato paratestuale da lei stessa redatto e seguito in ogni punto) con lo scopo di far percepire al lettore lo stato d'animo del suo personaggio Manuele, il cui destino infine resta sconosciuto, aperto.

Nel saggio *Nuove questioni linguistiche* del 1964 Pier Paolo Pasolini traccia una storia della letteratura degli anni Cinquanta. Se ne riporta un frammento:

la letteratura del Novecento è geometricamente composta da tre linee: quella media su cui non ha corso che la letteratura puramente scolastico-accademica ecc. (quella cioè che conserva la fondamentale irrealtà dell'italiano come lingua media borghese); quella alta, che dà una letteratura, secondo ulteriori graduazioni, di tipo variamente sublime, o iperlinguistica; quella bassa che dà le letterature naturalistico-veristico-dialettali.⁵²

Pasolini applica queste teorie a scrittori a lui contemporanei e di Elsa Morante scrive (consideriamo che al momento di questo testo pasoliniano sono usciti i racconti del *Gioco segreto*, i due primi romanzi e *Alibi* – per tacere di tutta la produzione giovanile della Morante):

Molto particolare è il rapporto con l'italiano medio di Elsa Morante: per così dire essa occupa tutti i livelli al di sopra della linea media: dal livello che sfiora la lingua media, a quello eccelso occupato dagli scrittori in stile *sublimis*. Infatti la Morante accetta l'italiano in quanto corpo grammaticale e sintattico mistico, prescindendo dalla letteratura. Essa pone in contatto diretto la grammatica con lo spirito. Non ha interessi stilistici. Finge che l'italiano ci sia, e sia la lingua che lo spirito le ha proposto in questo mondo per esprimersi. Ne ignora tutti gli elementi storici, sia in quanto lingua parlata che in quanto lingua letteraria, e ne coglie solo l'assolutezza. Anche il suo italiano è dunque una pura finzione.⁵³

La lingua italiana quindi come serbatoio cui attingere senza domandarsi come mai sia lì. Il verbo 'fingere' e il deverbale nominale 'finzione' assumono molta rilevanza in questo frammento. Non si dice che la Morante non sa, ma che finge. Se la lingua della Morante è finzione, allora la sua letteratura che usa tale lingua non può che essere essa stessa finzione. Dalla questione linguistica si può estendere il

⁵² Pier Paolo Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, in *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Milano, Mondadori (collana I Meridiani), 1999, p. 1247. Alfonso Belardinelli rileva una contraddizione in questa posizione di Pasolini: si veda Alfonso Belardinelli, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, cit., 1993, pp. 28-30.

⁵³ Pier Paolo Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 1251.

discorso alla letteratura della Morante che, poiché finzione, può essere accostata al gioco, allo spettacolo, alla messa in scena. Una poesia contenuta in *Alibi* si intitola *Alla favola*, qui il poeta si rivolge alla personificata Finzione. «Di te, Finzione, mi cingo, / fatua veste. // [...] la risposta celeste / mi fingo.»⁵⁴ La Morante sa che la scrittura è finzione, ma come lei stessa afferma nel saggio *Sul romanzo*, spesso ciò che si considera reale è irreale e la letteratura crea ed inventa situazioni e personaggi molto più veri di ciò che i più ritengono vero.⁵⁵ La letteratura è un palcoscenico dove si presentano casi di vite di interesse universale e la lingua al di sopra della linea media mostra una ricerca di vivacità espressiva che punta all'“assolutezza” del serbatoio linguistico da cui attinge. Tale assolutezza, che esula dai problemi di storia della lingua, secondo Pasolini, come si capisce concludendo la lettura del saggio, allontana da un'incisione effettiva sulla realtà. Quella della Morante sarebbe la storia dello scrittore borghese che narra storie borghesi; si giunge così all'accusa che nell'*Appunto 3d di Petrolio* egli muoverà alla sua amica, non nominata ma cui molti indizi rinviano: le manca un “qualcosa”; il qualcosa che manca consiste in un intervento reale nella vita, un impegno davvero politico, inteso nell'accezione più larga di agire sulla realtà entrando nella Storia.⁵⁶ Ma la Morante ritiene che la letteratura, se vissuta in modo totalizzante, incida sulla vita reale:

[...] interrogare sinceramente la vita reale, affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità.

Questa interrogazione eterna di ogni poeta è – oggi, più di prima – per il romanziere, un'esigenza non solo della sua ispirazione, ma della sua coscienza. E tanto più, dunque, suonano equivoche e stonate le voci di certi piccoli recensori di romanzi, i quali parlano arbitrariamente di impegno e di evasione, dimostrando soltanto, coi loro poveri criteri, la loro deficienza critica e umana. Essi evidentemente ignorano che un romanzo bello (e dunque, vero) è sempre il risultato di un supremo impegno morale; e che un romanzo falso (e, dunque, brutto) è sempre il risultato di una evasione dal primo e necessario impegno del romanziere, che è la verità.⁵⁷

⁵⁴ Elsa Morante, *Alla favola*, in *Alibi*, in *Opere*, vol. I, cit., vv. 1-2 e 11-12, p. 1384,

⁵⁵ «[...] se mi chiedo ora che cosa mi colpì tanto fin da quel primo incontro, che ho poi costantemente ritrovato in Elsa, posso solo rispondere: era seria, selvaggiamente seria. Serio non significa qui chi prende tutto per vero e con gravità. [...] La sua serietà era piuttosto quella di chi crede interamente e senza riserve nella Finzione e, pertanto, intende dire tutto quello che dice.» Giorgio Agamben, *Il congedo della tragedia*, in «Fine secolo», inserto di «Reporter», 7-8 dicembre 1985, p. 22. E ancora nel saggio *Sul romanzo*, la Morante scrive: «Supremi esempi di *non-realismo*, di *non-impegno*, e di *evasione*, a me sembrano certi prodotti del *realismo socialista* (così nominato), o del (così nominato) *neo-realismo* contemporaneo», p. 1502. Più volte, in questo scritto, emerge la dialettica realtà-irrealtà (all'interno della quale va inserito il termine 'verità') che percorre tutta la sua ricerca e produzione artistica.

⁵⁶ «Essa non voleva sapere qualcosa di pericoloso e rivelatore che essa sarebbe stata l'unica in grado di poter rendere pubblico. E poiché quella persona inutilmente cercata e pregata da Tetis era uno scrittore, se ne deduce facilmente come nei libri di quello scrittore, per quanto pieni e completi in se stessi fossero, mancava in realtà 'qualcosa': e ciò li destinava, di conseguenza, a una fatale ambiguità.» Pier Paolo Pasolini, *Petrolio* [1992], Milano, Mondadori, 2005. Secondo Moravia: «Elsa si interessava certamente di politica, ma a modo suo, in maniera passionale e in tutti i casi mettendo la politica in secondo piano, molto dopo la letteratura. Insomma si interessava, ma non ci attribuiva molta importanza. Aveva simpatia per i comunisti, per le sinistre, quello sì. Ma non di più. Non si sarebbe mai lasciata andare a fare la propaganda, a scrivere articoli politici.» Alberto Moravia/ Alain Elkann, *Vita di Moravia* [1990], Bologna, Bompiani, 2000, pp. 163-164.

⁵⁷ Elsa Morante, *Sul romanzo*, cit., p. 1501.

Per concludere, insomma: se oggi, 1959, un vero poeta sceglierà di scrivere un romanzo, poniamo, sulle guerre di Algeria, o su Pia dei Tolomei, o magari sulla giornata del proprio gatto, il suo romanzo sarà, in ogni caso, assolutamente moderno, e impegnato, e umano, e reale; e offrirà alle generazioni presenti e future – oltre ai suoi significati incommensurabili – anche una misura perfetta, e un ritratto intero del 1959. Mentre che un falso poeta potrà adoperarsi finché vuole a raccontare i più recenti fatti bellici, o il lancio del Lunik, o l'ultima partita Roma-Napoli; ma il suo romanzo, in ogni caso, non sarà moderno, non apparterrà ad alcun «tempo storico» e a nessun luogo reale, e sarà fuori d'ogni dimensione. Sarà difatti una falsa parvenza, irreale e senza vita, che non significa nulla.⁵⁸

La sua lingua di finzione è una lingua sperimentale, una lingua sapientemente creata, plasmata e modificata nel corso delle sue opere fino a giungere all'ultimo romanzo, dove ricorrendo alle parole che Pasolini nello stesso articolo qui considerato usa per la lingua di Gadda, la Morante crea linguisticamente una «linea serpentina che, partendo dall'alto, scend[e], intersecando la linea media, verso il basso, e poi torn[a] di nuovo, sempre intersecando la linea media, verso l'alto, e poi di nuovo verso il basso ecc.»⁵⁹

Gli ampi interessi e l'estremo rigore documentaristico di Elsa Morante favoriscono la presenza in *Aracoeli* di termini tratti dai vari linguaggi tecnico-specialistici o settoriali, ad esempio dalla filosofia, dall'antropologia, dall'astronomia, dalla medicina e dalla biologia (questi ultimi due ad offrire parole che evocano la paura della malattia, le sue cause e gli effetti devastanti sul corpo), dal mondo della politica, da quello della 'tecnocrazia' tanto deprecata da Pasolini a dimostrazione dell'inserimento degli eventi storici d'attualità o del recente passato all'interno del romanzo – eventi sempre presenti e innegabilmente condizionanti la vita e la scrittura dell'autrice, ma resi sulla pagina in modo esplicito a partire dal *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (1968) –. Con la stessa funzione storicizzante vanno segnalati i prestiti linguistici dal francese, mentre lo spagnolo conduce a una dimensione memoriale per un ritorno al materno. Le inserzioni dialettali servono a rendere quel modo creaturale dell'esistenza tragica e innocente persistente nella produzione morantiana.

Aracoeli non è romanzo dalle vie di mezzo: a una rottura succede un'altra, quel che si deve dire viene detto fino in fondo, toccando livelli inauditi di sofferenza e allo stesso tempo fornendo una delle immagini intere dell'universo più commoventi di tutta la produzione artistica di Elsa Morante – perché, non si dimentichi, il fine della letteratura è d'agire sul mondo e mostrare «*il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà*»⁶⁰ – con un'aggiunta di significato sulla concezione dell'uomo, per sempre inscudibile impasto di corpo, di carne e spirito; aggiunta che deriva ad Elsa Morante dall'aver quasi sentito che quanto andava scrivendo era una necessità dettata dal suo stesso corpo. Nell'80 termina la prima stesura del romanzo, poco dopo cade rompendosi il femore. Uscito il romanzo nel novembre dell'82 presso Einaudi,

⁵⁸ *Ivi*, p. 1511.

⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 1252.

⁶⁰ *Che cosa stanno preparando i nostri scrittori? Elsa Morante*, in «Italia domani», 15 marzo 1959, p. 17.

nell'aprile successivo tenta il suicidio. La vecchiaia che la colse all'improvviso, come ricorda Garboli, fu per lei un fenomeno talmente dirompente e inaccettabile che nelle sue ultime pagine sarebbe stato impossibile negare la presenza di questo cambiamento, da sempre atteso, da sempre temuto. *Aracoeli* è un'opera mirabilmente riassuntiva, negli argomenti affrontati e nelle scelte linguistiche compiute, di tutta la creatività della Morante che si approssima alla morte e tuttavia ancora una volta felice ed assoluta associazione di contenuto e parola. E allora valgono le parole di Franco Fortini, che compilò un breve saggio sull'opera di cui colse alcuni nodi centrali: «In senso severo, *Aracoeli* è un libro definitivo. Non se ne torna indietro.»⁶¹

La stesura del romanzo va dal 1975 al 1982 (nel 1980 termina la manoscritta e inizia la dattiloscritta) e la Morante, che scarta nell'immediato ma non getta via nulla per tornarvi in futuro, riutilizza idee e appunti sviluppati in due romanzi abbandonati: *Senza i conforti della religione*, composto tra aprile e dicembre 1958; *Superman*, che risale al 1975. Nel primo compare non in posizione preminente un personaggio di nome Aracoeli, aspirante star venuta dalla Spagna; si parla del bombardamento di San Lorenzo come nel romanzo *Aracoeli* e la presenza di una ninna-nanna calabrese usata nella *Storia* per cullare Ida bambina rinvia direttamente alle canzoncine andaluse di Aracoeli per cullare il figlioletto Manuele. Compare il cinema sia metaforicamente, col personaggio di Giuseppe che molti tratti condivide col successivo Manuele, sia realmente, col cinematografaro Alfio, fratello e doppio di Giuseppe.⁶² *Superman*, scritto su un quaderno formato album sulle prime 22 carte,⁶³ mostra situazioni che si ritroveranno nel romanzo del 1982: il personaggio straniato, il sonno come palliativo alla durezza della vita, la madre spagnola, il padre con gli occhi azzurri.

Lo spoglio dei manoscritti di *Aracoeli* ha permesso importanti rilevazioni e garantito maggiore concretezza e in parte, per quanto possibile, obiettività su ciò che è stato scritto intorno a questo romanzo.⁶⁴

⁶¹ Franco Fortini, «*Aracoeli*», cit., p. 240.

⁶² Per le consonanze tra questo romanzo incompiuto e l'ultimo cfr. Anna Maria di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, cit., pp. 290-293.

⁶³ Per informazioni sui manoscritti da *Senza i conforti della religione* ad *Aracoeli* si veda l'articolo di Simona Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Editore Colombo, 2006, pp. 49-65.

⁶⁴ Tredici gli album da disegno contenenti manoscritti dalla Morante i quaderni di *Aracoeli*. Si tratta di blocchi da disegno grigio con in copertina il profilo del corpo di una donna nuda. Per *Aracoeli*, alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, Dipartimento Manoscritti e Rari, sono presenti, oltre agli album (Vitt. Em. 1621/ A. I-XIII, dove "A." sta per 'album da disegno'), tre cartelle di fogli sciolti, bozze di stampa, dattiloscritto dell'opera così rispettivamente classificati: Vitt. Em. 1621/ B. 1-3; Vitt. Em. 1621/ C. 1-4; Vitt. Em. 1621/ D. 1.

In Vitt. Em./ B.3, interno al fascicolo – che inizia con cartella 70 recto (secondo la numerazione della Biblioteca Nazionale; non sempre la scrittrice numera le pagine) dove la Morante ha scritto in rosso: «ARACOELI / Note e frammenti» – ci sono altri piccoli fascicoli. Il primo, che si apre con c. 71r (secondo la numerazione della Biblioteca Nazionale) contiene solo una pagina cartonata molto importante. Si tratta della cartella 72 (per la numerazione della Biblioteca Nazionale): sul recto, al centro, ritagliata da un giornale e qui incollata si trova la figura di un Cristo crocifisso somigliante ad una scultura dell'arte negra. Si tratta di un Cristo dai pochi tratti molto forti, bocca e mani e piedi

Il tema del corpo e della sessualità, sfociante nel patologico, risulta predominante, ma comunque veicolare ad aprire un ampio ventaglio di motivi, situazioni e personaggi e in ambito lessicale e, più ampiamente, linguistico a fornire un resoconto delle precedenti esperienze. Accanto al senso originariamente positivo di una parola in *Aracoeli* può capitare che esso appaia declinato al negativo ma bisogna fare attenzione: il senso primario non scompare del tutto, resta in sottofondo e quando riappare s'impone con la forza e la festa del tesoro ritrovato. Poiché in tutta l'opera della Morante tornano necessarie, perché necessarie al suo destino di narratore, alcune tematiche, la lettura può procedere a ritroso: si parta da *Aracoeli* che è lì ad illuminare tutta la produzione anteriore, contenendola e rinnovandola. Al contempo non si creda che *Aracoeli* sia un libro senza speranze, un libro della disintegrazione, dell'annullamento e della fine d'ogni possibilità d'amore, come gran parte della critica ha scritto. Si capirà perché *Aracoeli* è molto altro, procedendo nella lettura di questo lavoro, che vuole omaggiare una scrittura capace d'amore e di vita fino all'ultimo.

Elsa Morante ricorda: «*Aracoeli* [...] devo dire [...] che non è un libro triste, come alcuni critici lo hanno giudicato; disperato, forse; ma io, durante tutta la stesura, ho provato una grande gioia a scriverlo.»⁶⁵

3. — La selezione dei lemmi del *Lessico* non è avvenuta tramite l'individuazione della totalità delle parole e relative frequenze in *Lettere ad Antonio*, *Alibi* e *Aracoeli*, bensì il punto di partenza si fonda su una scelta autonoma dei termini prescindendo dall'utilizzo del calcolatore elettronico. Giova formulare una considerazione, nonostante possa essere ritenuta scontata: non sul numero delle occorrenze va operata la scelta delle parole; esso deve essere vagliato ma non come dato predominante, anche considerando che come ogni lingua anche quella italiana possiede un vocabolario corrente che racchiude un nucleo di lessemi di maggior frequenza, largamente noti, che dunque possono presentarsi nel parlato o nello scritto in quantità maggiore rispetto a una parola tratta da linguaggi tecnico-specialistici o settoriali.

Il numero complessivo delle occorrenze di ciascun lemma prescelto viene fornito nell'*Index locorum*: in esso sono presentate la lista di frequenza dei termini e la distribuzione dei lemmi nelle tre opere considerate e, dove necessario, anche in altre opere da cui sono stati tratti contesti che chiariscano l'inserimento di una parola presente o solo in *Lettere ad Antonio* o *Alibi* o *Aracoeli*. L'*Index locorum* nasce per favorire un'analisi più obiettiva, per verifica del lavoro qui proposto da parte di qualsiasi studioso ne sia interessato, per mostrare le scelte operate (e

enormi. Sotto questa immagine la dicitura del giornale riferita al quadro: «CONTEMPORARY PERUVIAN INDIAN CRUCIFIX FROM COVER OF GUTIÉRREZ BOOK». A sinistra dell'immagine la Morante appunta in blu: «[N.B. utilizzare eventualmente qta figura per un disegno sulla copertina]». A destra: «E là d'un tratto mi sentii crocifisso: / e sulla croce il mio corpo era diventato / una cosa anormale, mostruosa, con le mani / i piedi e la testa enorme / ecc. / [vedi figura]». Nel verso di questa stessa carta, si trova scritto in blu: «Elsa Morante. / SUPERMAN. / Un'autobiografia.»

⁶⁵ Jean-Noël Schifano, *La divina barbara*, in Jean-Noël Schifano, Tjuna Notabartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 1993, p. 9.

avallarle o metterle in discussione), le occorrenze entrate nel *Lessico* come esempi più significativi di una data voce, le occorrenze scartate.

Il ricorso alle macchine, alle tecniche e ai metodi meccanografici, è avvenuto quindi in un secondo momento per l'individuazione esatta del numero complessivo delle occorrenze di ciascun lemma considerato — già, si ripete, in precedenza stabilito come elemento del *Lessico* — e per favorire la selezione delle schede contesto necessarie per le concordanze del lemma dapprima in ogni opera e poi tra le varie opere scelte. A tal proposito pare opportuno riferire le osservazioni di Eugenio Garin risalenti al primo Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo:⁶⁶

l'uso, tra scherzoso e volutamente provocatorio, dell'espressione «machines à penser», rischia, alla fine, di farsi equivoco e pericoloso, se non venga precisato subito, in presenza, che siamo dinanzi a tecniche, e a strumenti, certo preziosi e raffinati, anzi raffinatissimi, ma strumenti. I materiali offerti dalle macchine restano muti, se non siano adeguatamente interrogati: le domande, le scelte, i campi di indagine, si determinano e maturano su un altro piano.⁶⁷

Ancora un frammento da Garin sull'utilità della creazione di un Lessico:⁶⁸

si è insistito sulla necessità di un ritorno alle opere nella loro autenticità, in un'analisi rigorosa, che non solo mettesse a fuoco i contesti storici, ma cogliesse anche le filigrane più sottili al di là dell'immediatezza visibile della pagina. Il che importava seguire il pensatore con estrema aderenza alle sue espressioni, al loro variare eventuale, alla loro permanenza, alle loro stratificazioni, all'insistenza sui termini, sui nessi, alle sfumature individualmente mutate, alle oscillazioni interne, alle cadenze anche riposte. Di qui l'attenzione alle peculiarità di un lessico individuale, ma anche ai suoi rapporti con la formazione e l'uso di un comune linguaggio.⁶⁹

Ad avvalorare le affermazioni di Garin anche Marta Fattori, autrice del *Lessico del Novum Organum* di Francesco Bacone.

Sull'importanza o comunque sull'utilità del lessico di un autore o di un'opera è inutile qui insistere: si tratta di uno strumento di consultazione che permette una lettura sinottica del testo altrimenti impossibile. Esso costituisce un invito, e un mezzo, per un'analisi diversa da quella suggerita dalla lettura continua di un testo: sottolineando con accostamenti puntuali passi distanti e spesso eterogenei mette in evidenza le valenze semantiche che si occultano a volte dietro un termine insistentemente ripetuto o occasionalmente utilizzato, così da rendere visibili «anche le filigrane più sottili al di là dell'immediatezza visibile della pagina». [...] si può allora cominciare a vedere come lo 'strumento' lessico possa sempre costituire un momento certo non sufficiente, ma essenziale per accostarsi in modo nuovo ai diversi problemi storici, filologici, interpretativi di un testo e di un autore. Anche sull'utilizzazione dei calcolatori per siffatti lavori è inutile insistere. Non è certo da essi e solo da essi che possono derivare interpretazioni su autori e testi, ma è anche

⁶⁶ Eugenio Garin, *Relazione introduttiva*, in Marta Fattori, Massimo Bianchi (a cura di), *I° Colloquio internazionale del Lessico intellettuale europeo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976, pp. 3-19.

⁶⁷ *Ivi*, p. 4.

⁶⁸ Lo studioso parla di lavori per la creazione di lessici filosofici e scientifici, il discorso è estendibile anche a quelli propriamente letterari.

⁶⁹ *Ivi*, p. 6.

attraverso di essi che può affinarsi una ricerca storica offrendo materiali puntualmente classificati e informazioni preziose su relazioni e frequenze di termini.⁷⁰

Le origini e gli scopi dell'indagine sono finalizzati ad ottenere una più rigorosa lettura dei testi morantiani che non si esaurisca in se stessa ma si apra al ben più complesso contesto storico culturale da cui la riflessione dell'autrice emerge. Al contempo le peculiarità del linguaggio di Elsa Morante possono di per sé costituire materia e oggetto di studio di una determinata situazione storico-culturale (l'evolversi della Storia nelle opere, la ricezione di essa, la situazione della cultura). L'analisi lessicale e, in modo più esteso, linguistica cerca di penetrare a fondo dentro la pagina con l'intento di risultare feconda per lo strutturarsi di una riflessione attorno all'«opera di pensiero», al sistema della Morante scrittrice,

sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, [il romanziere] è tratto, per sua natura, a configurarlo in una funzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente (ma purtroppo lettori simili sono molto rari, specie fra i critici) essere tradotto in termini di saggio, e di «opera di pensiero».⁷¹

Il *Lessico* quindi deve essere recepito come materia calda e viva volta ad offrire esami, verifiche, una lettura approfondita per nuovi studi. Da questo lessico introduttivo all'opera complessiva si possono formulare domande, individuare direzioni da seguire. Nelle maglie del *Lessico* a chi non è cultore dell'opera dell'autrice potrebbe sembrare molto semplice perdersi; ma se si hanno ipotesi e interpretazioni da verificare esso tornerà utile perché permetterà di tracciare una mappa seguendo una propria traiettoria interpretativa. Chiaramente le scelte qui operate, poiché personali, condizionerebbero un ipotetico lettore, ma è altrettanto chiaro che ogni riga che si scrive, ogni pagina che si riempie di note propone già la scelta di un punto di vista e lo scarto di un altro. «La costruzione di un lessico, di qualsiasi autore, [...] non è un'operazione puramente “neutra”, “oggettiva”, al di sopra delle parti.»⁷² Impossibile pensare ad un criterio puramente oggettivo, che invece si avrebbe se si riportasse solo l'*Index locorum* delle parole presenti in tutte

⁷⁰ Marta Fattori, *Introduzione*, in *Lessico del “Novum organum” di Francesco Bacone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1980, pp. IX-X.

⁷¹ Elsa Morante, *Sul romanzo*, cit., pp. 1499-1500. La scrittrice continua così: «E se è vero che alcuni romanzi (a differenza di quelli che si affidano alla pura rappresentazione) si valgono, dentro la loro struttura, di modi e forme dichiaratamente saggistici, questa differenza non si riscontra solo nell'epoca moderna, ma è di tutti i tempi. *La Divina Commedia*, a differenza dell'*Iliade*, è un romanzo saggistico; e *I promessi sposi* è saggistico, a differenza dei *Malavoglia*. Così come, oggi, il romanzo di Musil è saggistico, a differenza di quello di Hemingway; ma la stessa, valida coesistenza di questi due autori potrebbe forse provare che non si può stabilire una prevalenza decisiva dell'una forma sull'altra, nel romanzo contemporaneo.

Io credo, veramente, che la scelta fra le due forme dipenda – più ancora che da possibili contingenze esterne – dal diverso genio di ciascun autore. Tutti sanno, difatti, che la ragione e l'immaginazione, per natura, si equilibrano in ogni persona umana in diverso modo; ma che nella loro diversa armonia, le due funzioni sono entrambe necessarie alla salute e alla sopravvivenza di ogni cultura.

Senza l'una o l'altra di queste due funzioni è impossibile scoprire una qualsiasi verità nelle cose.»

⁷² Michele Ciliberto, *Introduzione*, in *Lessico di Giordano Bruno*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979, p. XXXVIII.

le opere della scrittrice. La chiave interpretativa offerta e le soluzioni trovate, già presenti nella Seconda parte, *Lessico*, nella selezione delle schede-contesto, cioè nella scelta degli esempi utili alla costruzione delle voci, verranno approfondite in *Spunti per un'analisi critica*, sezione con intento esplicativo, d'approfondimento di ogni parola-lemma e del suo inserimento nell'ambito culturale e storico della Morante, ovvero nella sezione propriamente di critica letteraria che sulla parte lessicale fonda le proprie analisi e ipotesi.

4. — Le edizioni scelte come testo base per la creazione del *Lessico* sono quelle delle *Opere* Mondadori, collana I Meridiani, la prima sia per il primo volume (1988) sia per il secondo (1990). Di facile reperibilità, risultano molto utili poiché presentano la produzione della Morante dal primo grande romanzo fino all'ultimo, includendo le raccolte poetiche, i racconti del *Gioco segreto* (1941) non inseriti nella posteriore raccolta *Lo scialle andaluso* (1963) inclusa nell'edizione, i saggi postumi riuniti da Cesare Garboli sotto il titolo di uno di essi *Pro e contro la bomba atomica*, e il diario postumo *Lettere ad Antonio*, anche conosciuto, come si diceva, per volontà di Alba Andreini, curatrice dell'edizione Einaudi, col titolo *Diario 1938*. Inoltre la *Cronologia* a cura di Carlo Cecchi e Garboli fornisce notizie interessanti intorno alla vita e al pensiero di Elsa Morante, cogliendo dei manoscritti e delle scarse interviste rilasciate dall'autrice gli elementi salienti per una più dettagliata successione delle vicende della sua storia pubblica, privata e artistica. Della produzione precedente *Menzogna e sortilegio* (1948) non è ancora stata presentata un'edizione complessiva, ma *Racconti dimenticati* a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, con la presentazione di Cesare Garboli,⁷³ il libro di Elena Porciani,⁷⁴ le note bibliografiche contenute alla fine delle *Opere* e quelle curate da Tina Baldassarro⁷⁵ favoriscono una ricostruzione particolareggiata dei racconti, degli articoli e delle numerose storie per bambini uscite su riviste varie prima del 1941.

Critica letteraria, semantica lessicale o lessicologia, lessicografia costituiscono i percorsi utili alla creazione di *Per un Lessico intellettuale di Elsa Morante*; permettono lo studio dei significati e dei sensi della sua 'lingua individuale' – in relazione ai dati e ai meccanismi offerti dal codice lingua – e degli imprescindibili fattori storico-culturali in cui essa si inserisce. Storia letteraria e linguistica dunque, come vuole il padre della critica stilistica Leo Sptizer, per meglio comprendere l'autore studiato.

Come ogni lingua anche quella di un autore offre un modo di vedere, di descrivere e interpretare la società in cui vive, la realtà che lo circonda. L'unicità dello sguardo sul mondo e sulle cose o persone che ne fanno parte comporta limitandoci all'aspetto lessicale della linguistica la predominanza di alcune parole rispetto ad altre che inserite nel testo funzionano come spie o segni di un codice.

Se consideriamo diacronicamente l'opera complessiva della Morante da un lato appare chiara – come alcuni approcci linguistici ad essa hanno dimostrato – la metamorfosi oltre che necessariamente tematica, stilistica (variazione dei registri, la

⁷³ Elsa Morante, *Racconti dimenticati*, Torino, Einaudi, 2002.

⁷⁴ Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit.

⁷⁵ Tina Baldassarro, *Bibliografia degli scritti di Elsa Morante*, in Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 155-164.

presenza o assenza di pluringuismo ecc.) dall'altro lato meno evidente ma altrettanto determinante ai fini di una migliore conoscenza dell'opera e dell'autrice l'esistenza di un nucleo che nel sistema lessicale morantiano si mantiene saldo e stabile dagli inizi alla fine della sua carriera artistica. Certamente col passare del tempo si aggiungeranno nuovi lessemi che non andranno ad intaccare i precedenti, i quali a loro volta possono diventare polisemi o aggiungere nuovi sensi accanto a quelli originari. Così una parola come *Lager* comparirà solo da un certo momento in poi a sottolineare l'influenza degli eventi storici sulla vita della scrittrice e, restando nel tema, la parola *campo* si determinerà sempre di più nei sensi di luogo di restrizione, di detenzione, di morte.

Con questo lavoro si tenta di individuare se non tutto, almeno in parte, proprio quel nucleo di lessemi appartenenti alla vasta fascia delle decine e decine di migliaia di lessemi della lingua italiana di larga cercabilità, che anche se non comuni, sono registrati in vocabolari di centomila lemmi. Certamente è un procedimento a posteriori quello che permette di definire questo nucleo, solo da una lettura dell'opera completa lo si può ricavare.

Si è parlato di 'senso' di una parola e va confermata la coppia significato-senso in direzione di un'impostazione teorica e terminologico-concettuale che poteva darsi per sottintesa ma che, considerata la sua importanza, è meglio evidenziare, perché si ritiene necessario, in particolar modo per uno studio come questo, che il senso non consegua necessariamente dal significato e che non basti l'analisi di questo, del significato, per dare conto dei sensi e dei tipi che lo concretano.⁷⁶ Una frase, una parola ammettono di determinarsi in tipi di sensi profondamente diversi a seconda di chi si serve di quella parola, del contesto in cui viene inserita, dell'immagine complessiva che un autore vuole fornire in una specifica situazione. Il significato di una parola assume uno o più determinati sensi nell'opera della Morante che dipendono anche dal mondo extralinguistico, dagli stati di esperienza o di coscienza e qui indubbiamente ci vuole poco per estendersi al campo della psicologia. Il lessico della lingua di Elsa Morante risalta ben strutturato e le strutture dipendono da strutturazioni razionali e dalle condizioni reali in cui esse sono inserite. Ciò implica che questo tipo di analisi deve necessariamente tener conto del livello connotativo, dell'insieme dei valori affettivi che circondano le parole. A tal proposito, con tutte le dovute prudenze ed evitando di restare impigliati nel vasto e complicato mondo della psicanalisi applicata alla letteratura, va ricordato l'interesse riservato dall'autore del testo-base della psicocritica, Charles Mauron, alle parole usate dagli scrittori.⁷⁷

⁷⁶ Cfr. Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale* [1922], Roma-Bari, Laterza, 1999; Massimo Prampolini, *Ferdinand de Saussure*, Teramo, Lisciani & Giunti Editori, 1994; Tullio de Mauro, *Linguistica elementare* [1998], Roma-Bari, Laterza, 2000.

⁷⁷ La visione di Mauron è troppo schierata verso una modalità analitica ortodossa e incentrata soltanto sui processi inconsci dell'autore; tuttavia risulta utile riportare brevemente il suo pensiero per notare delle affinità col presente lavoro: lo studio del testo anche dal punto di vista lessicale, l'individuazione di termini-chiave e di reti associative tra parole. In *Dalle metafore ossessive al mito personale* [1963], Milano, Il Saggiatore, 1966, Mauron scrive che non ci si può limitare a inventariare le immagini ricorrenti di uno scrittore, ma bisogna ricondurle ai "processi inconsci" corrispondenti mediante gli strumenti della psicoanalisi. Egli parte dal presupposto che non tutte le immagini usate da un autore abbiano uguale importanza, ce ne sono alcune che tornano con tale

Per la costruzione del *Lessico* il lavoro prevede l'individuazione delle parole, la ricerca delle concordanze, il vaglio degli esempi possibili e da qui la creazione delle schede-contesto attraverso una selezione e delimitazione non computerizzata dei contesti che li renda adatti alla citazione. I passi con cui ciascun lemma è esemplificato non sono, come s'è già detto, tutti quelli che compaiono nelle concordanze, ma solo i più significativi. Il lemma si presenta senza alcuna definizione di ordine concettuale e senza specificazioni grammaticali. Non sono rilevati i casi di polisemia o di pluralità di usi nella costruzione della voce di ciascun lemma; dalle schede-contesto il lettore comprenderà la loro presenza o altrimenti il caso in cui il significato si mantiene inalterato; alla sezione critica del lavoro è anche demandato il compito di fornire spiegazioni sulle costanti di significato delle parole o sulle loro variazioni e chiaramente sulla molteplicità o meno dei sensi di ciascun termine.

Dagli esempi si può inoltre verificare il reiterarsi di significative 'cooccorrenze', termine col quale si indica il presentarsi insieme di due termini, segnali importanti d'una presenza di costanti linguistiche e tematiche.

Quanto alle norme di lemmatizzazione, le principali sono le seguenti: i sostantivi sono lemmatizzati al singolare maschile o femminile; i verbi all'infinito presente; gli aggettivi al maschile singolare; i comparativi e i superlativi come gli alterati dei sostantivi o aggettivi sono stati ricondotti al positivo. Gli avverbi derivati dagli aggettivi sono ricondotti sotto l'aggettivo. Laddove la lemmatizzazione presentava i problemi più tipici, come ad esempio per la questione dei participi passati e presenti, il participio è stato ricondotto sotto il verbo.

L'esempio finisce sempre con la punteggiatura che ha nel testo, che non necessariamente è la prima che s'incontra dopo il lessema ma l'esempio è esteso finché s'è ritenuto opportuno per una migliore comprensione di esso e del significato del lessema ivi contenuto. Con parentesi quadra e tre puntini, '[...]', si indica l'omissione di una o più parole del testo; quando fra parentesi quadra compaiono invece una o più parole queste sono state introdotte per rendere più intelligibile il testo.

Nel *Lessico* i lemmi si succedono in ordine alfabetico. Perché il lavoro complessivo crei un'intersezione delle varie parti per generare un organismo completo, va evidenziato che sono stati individuati percorsi per una più agile lettura del *Lessico* — poi approfonditi nella Prima parte, ovvero nella sezione critica —

insistenza da poter essere definite "metafore ossessive". Per scoprire quali siano è necessaria l'analisi del testo: le parole e le immagini che compongono il testo vengono raggruppate, secondo le "sfumature affettive", attorno ad alcuni termini-chiave. Ad esempio, un sonetto di Mallarmé viene a ruotare su cinque gruppi associativi connotati dalle "idee" di Morte, Combattimento, Trionfo, Grandezza, Riso. Se si sovrappongono altri testi a quello di partenza, si scopre che questa "rete" di associazioni è costante. Essa permane, come una sorta di "struttura profonda", anche al di sotto delle variazioni di argomento e non risulta neppure intaccata dalle vicende biografiche dell'autore. Mauron precisa che le "reti", da lui così individuate, sono altra cosa rispetto alla tecnica letteraria di cui chi scrive può avere coscienza; sono in comunicazione diretta con la "realtà psichica" inconscia. Con ulteriori passaggi, dalla rete delle immagini vengono estratte le "figure mitiche" che costituiscono i personaggi della "situazione drammatica interna" sulla quale le varie opere ritornano ossessivamente. È raggiunto così il "mito personale", ovvero il "fantasma più frequente in uno scrittore".

incentrati su delle voci significative, ciascuna delle quali si pone al centro di costellazioni terminologiche (e quindi concettuali). È possibile dunque creare insiemi di termini e concetti interdipendenti, da esaminare in connessione, per giungere ad una veduta complessiva degli esempi apportati ad illustrazione della terminologia morantiana.

Questa scelta è alla base d'una utilizzazione funzionale del *Lessico*. Per intenderci: la voce **corpo** rimanda a **morte** e a **Sahara**; **morte** a sua volta a **corpo** e **Sahara** ecc. Si tratta di corrispondenze intrecciate che evidenziano i rapporti di significato che intercorrono tra le parole del lessico della scrittrice Elsa Morante.

Vi sono dunque parole tra loro collegate come fossero gangli di un meccanismo, maglie di una rete, i cui sensi entrano in connessione con altri sensi di altre parole che nel testo si mostrano anche fisicamente vicine e che possono presentarsi allo stesso modo anche in altri testi a definire una situazione che ha un significato principe. Ad esempio, si veda la fine di *Menzogna e sortilegio* e quella di *Aracoeli*; si noterà che **mezzogiorno luce estate accecante canicola** si trovano in quelle parti ad avvertire dell'arrivo d'una parola dal significato assoluto: **morte**.

Ci sono consistenti ragioni – evidenziate nella parte critica – che permettono di esaminare e trattare in modo unitario lessemi che presentano aspetti e problemi fondamentalmente analoghi, situandosi in orizzonti comuni.

Tramite un'analisi sistematica sono state individuate alcune parole significative, chiamate 'parole-guida', ciascuna delle quali si pone a capo di un gruppo o insieme o — per usare una di quelle parole tratte dall'astronomia che compaiono nell'opera della Morante — “costellazione”⁷⁸ di parole, costellazione terminologica come già in precedenza s'è detto, contenente un numero di parole che nell'opera della Morante sono alla parola-guida legate per affinità tematica.

Tre le costellazioni principali con le seguenti parole-guida utili per definire ambiti tematici: **FAMIGLIA, AMORE, TEMPO**.

Sono, questi, termini che aprono a concetti talmente vasti che, da sempre presenti, con vari significati (specialmente **TEMPO**), potrebbero apparire troppo generici e incapaci di definire criticamente l'universo poetico di un artista e la sua unicità. In realtà l'uso frequente di questi tre vocaboli e le pronte associazioni che essi comportano nella mente di un lettore favoriscono un confronto immediato e tanto più prolifico con la cultura e le scelte dell'autore considerato perché si parte da esperienze condivise da tutta una collettività (le parole hanno una storia e rispecchiano una società) e si individua con più chiarezza come quelle siano recepite dall'autore che le fa sue, le 'metabolizza' e le restituisce all'esterno. Inoltre le parole inserite nelle costellazioni terminologiche capeggiate dalle parole-guida

⁷⁸ «Questo ritratto dell'Amalfitano mi ricordava la figura di Boote, la costellazione di Arturo, com'era disegnata su una grande carta dell'emisfero boreale, in un atlante astronomico che avevamo in casa.» Elsa Morante, *L'Isola D'Arturo*, p. 971. D'altronde, in linguistica, può capitare il prestito di parole usate principalmente in linguaggi speciali, così ad es. per designare una periferia lessicale, ovvero per indicare i lessemi rarissimi nell'uso comune della lingua, si usa *chioma*, come negli astri. Cfr. Tullio de Mauro, *Linguistica elementare*, cit., p. 77.

permetteranno una maggiore definizione di esse e la visione del sistema complesso che è l'opera di pensiero della scrittrice.

Come fosse un gioco di scatole cinesi, all'interno di ciascuna costellazione terminologica sono stati creati dei sottoinsiemi. Ogni sottoinsieme possiede a sua volta una parola-guida, resa graficamente in carattere minore, e contiene termini strettamente imparentati tematicamente ad essa e alla parola-guida che tutto contiene, una delle tre succitate (FAMIGLIA, AMORE e TEMPO).

Il gruppo avente FAMIGLIA come parola-guida contiene tre sottoinsiemi con parole-guida PADRE, MADRE e FIGLIO.

Il gruppo con parola-guida AMORE contiene tre sottoinsiemi con parole-guida CORPO, AMANTE e AMATO. Bisogna aprire una piccola parentesi: queste ultime due parole-guida, rispettivamente participio presente e passato sono rintracciabili nel *Lessico* sotto al lemma *amare*; come tutte le particolari flessioni di un verbo vengono ricondotte al lessema all'infinito presente del verbo in questione.⁷⁹ Svolgendo il participio spesso una funzione di sostantivo e d'aggettivo e considerando la netta opposizione che esiste nell'opera della Morante tra colui che ama e chi o cosa viene amato e conseguentemente essendo elevato il numero di parole connesse all'uno o all'altro polo, si è scelto di creare le due parole-guida AMANTE e AMATO con l'intento di comunicare l'effettiva relazione di continuità che percorre l'una e l'altra costellazione terminologica di cui sono poste a capo, relazione che si stabilisce non raramente sulla categoria semantica dell'antonimia. "Il morantiano gusto per i contrari"⁸⁰ sottende una scissione insanabile, una continua dialettica tra gli estremi nell'opera della scrittrice — dove l'ambiguità trova terreno fertile insieme al mistero — che vuole il primo termine legato al secondo da un processo di negazione e viceversa e che nel frattempo mostra la necessità di entrambi perché il gioco possa procedere. In poche battute sono state chiamate in causa altre parole (*ambiguità, mistero, gioco*) presenti nel *Lessico* che nei capitoli successivi saranno analizzate; trovato il capo del filo, il gomito si srotola allegro e travolgente, senza nodi.

Il terzo gruppo, con parola-guida TEMPO presenta un unico sottoinsieme: INFANZIA.

La disposizione delle parole per ambiti tematici suggerisce dunque percorsi da seguire nell'uso del *Lessico* vero e proprio.

Alla fine di questa *Introduzione*, viene fornito un *Lemmario*, ovvero la lista in ordine alfabetico dei lemmi che compaiono nel *Lessico*. Ogni lemma è seguito da una parentesi quadra all'interno della quale in maiuscolo si trova una delle parole-guida sopra indicate; viene così stabilita l'appartenenza ad un insieme o sottoinsieme terminologico capeggiato da quella parola-guida (es. *borghese* [in

⁷⁹ Così *morto*, pur valendo spesso come forma nominale del verbo, cioè come sostantivo e aggettivo, viene ricondotto sotto al lemma *morire*, importante in ogni sua flessione nel panorama linguistico morantiano; ma va segnalata l'eccezione: sia nel *Lemmario* sia nel *Lessico* si trova più di un lemma (ad esempio, *disperato, distante* ed *escluso*) participio presente o passato di un verbo non inserito nel *Lemmario* e nel *Lessico* col lessema all'infinito (sotto cui altrimenti confluirebbero i participi) con il chiaro intento di evidenziare l'uso spiccato, quasi esclusivo, della forma nominale del verbo in questione operato dalla scrittrice.

⁸⁰ Maria Ferrecchia, *L'isola di Arturo e Aracoeli di E. Morante. Due stili, un linguaggio*, cit., p. 587.

FAMIGLIA]; *canzone* [in INFANZIA]). Si incontreranno anche casi in cui un lemma sarà presente in due insiemi, ad evidenziare una spiccata pluralità d'uso (es.: *immaturità* [in PADRE e INFANZIA]). Da qui sarà possibile avviarsi direttamente alla seconda parte della tesi, alle voci del *Lessico*, e poi tornare indietro alla prima parte di critica letteraria; oppure procedere in successione. Insomma si può giocare, non c'è un percorso obbligato.

La spiegazione delle corrispondenze intrecciate tra le parole, dei loro raggruppamenti è affidata, come si diceva, a *Spunti per un'analisi critica* nella Prima parte. Tale sezione consta di tre capitoli, uno per ogni parola-guida. Ogni capitolo si apre con la lista degli insiemi e sottoinsiemi e relative parole ad essi connessi; si propone di spiegare i significati e i sensi che le parole assumono nell'opera della Morante e i rapporti che corrono tra di esse.

Non solo ogni insieme, ma anche ogni sottoinsieme fornisce una rete associativa di parole e dunque di significati e sensi intorno ai quali si potrebbe creare un lavoro a se stante. Con il presente vengono perciò forniti dei suggerimenti intorno a probabili lavori linguistici e letterari sulla scrittrice Elsa Morante.

5. — Ogni voce del *Lessico* presenta il lemma in maiuscolo e grassetto; seguono le schede-contesto nelle quali la parola viene evidenziata con un carattere grafico diverso, lo stesso a cui s'è già fatto ricorso in questa *Introduzione* quando si sono citate parole componenti il *Lessico* (ad es. **mezzogiorno luce estate**). E con questo carattere si mostrano nel lemmario e anche nella Prima parte, *Spunti per un'analisi critica*, dove in ogni capitolo sono così evidenziate, ogni volta che si presentano, le parole di un insieme terminologico studiato.

Per ogni voce del *Lessico* dopo la prima scheda-contesto si ha l'indicazione dell'opera da cui è tratta e della pagina o pagine dell'edizione di riferimento da cui è ricavato il frammento riportato o dei versi nel caso delle poesie di *Alibi*. Possono poi seguire altri esempi tratti dalla stessa opera e in tal caso si trova alla fine di ciascuno solo il numero della pagina o dei versi, o altrimenti esempi da un'altra e così di nuovo si ha il titolo dell'opera e della pagina o pagine o versi e via dicendo. La successione delle schede-contesto procede in ordine di composizione delle tre opere scelte: quindi prima gli esempi di *Lettere ad Antonio*, poi *Alibi* e infine *Aracoeli*. Nel caso della raccolta poetica *Alibi* le schede-contesto tratte da essa sono seguite dal nome della poesia in questione (es. *Poesia per Saruzza* oppure *Lettera* oppure la poesia omonima *Alibi* ecc.) senza ribadire la loro appartenenza alla raccolta.

Quando la parola compare solo in una delle tre opere succitate, come precedentemente detto, nel *Lessico* si ha accanto al lemma un numero in esponente che rinvia ad una nota a piè di pagina dove vengono riportati esempi tratti da altre opere presenti nei due volumi delle *Opere*. Tale lemma compare sottolineato nel lemmario.

Poiché i due volumi delle *Opere* di Elsa Morante nella preziosa collana I Meridiani sono stati pubblicati in tempi diversi e non prevedono una continuità nella numerazione delle pagine dal primo al secondo, si danno di seguito i titoli delle opere presenti nell'uno e nell'altro così che si sappia a quale volume riferirsi

nel caso in cui leggendo un esempio del *Lessico* si voglia poi rintracciare la pagina da cui esso è tratto. Stesso discorso vale anche per l'*Index locorum*.

Vol. I, 1988:

Cronologia a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, pp. XVII-XC;
Menzogna e sortilegio, pp. 3-943;
L'isola di Arturo, pp. 945-1369;
Alibi, pp. 1371-1403;
Lo scialle andaluso, pp. 1405-1578;
Appendice da *Il gioco segreto* (ovvero i racconti che furono scartati dall'edizione dello *Scialle andaluso*), pp. 1581-1695.

Vol. II, 1990:

Il Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi, pp. 3-249;
La Storia, pp. 255-1031;
Aracoeli, pp. 1037-1454;
Pro o contro la bomba atomica e altri scritti, pp. 1455-1569;
Lettere ad Antonio, pp. 1575-1628.

Da ora in poi ogni qualvolta si dirà di un'opera di Elsa Morante o si farà riferimento alla *Cronologia* non verranno più fornite altre indicazioni bibliografiche, che andrebbero ad appesantire la lettura e infine apparirebbero ridondanti, ma si troverà soltanto il numero della pagina o delle pagine citate o a cui si vuol rinviare.

LEMMARIO

1. accecare [in CORPO]
2. addio [in AMORE]
3. adolescente [in INFANZIA]
4. adolescenza [in INFANZIA]
5. adorare [in AMANTE]
6. adorazione [in AMANTE]
7. adulto [in TEMPO]
8. affetto [in AMORE]
9. agnello [in CORPO]
10. agosto [in CORPO]
11. alibi [in AMORE]
12. allegria [in AMORE]
13. alto [in AMATO]
14. amare [in AMORE]
15. ambiguità [in AMATO]
16. amico [in INFANZIA]
17. AMORE
18. amuleto [in TEMPO]
19. angelo [in AMATO]
20. angelico [in AMATO]
21. animale [in TEMPO]
22. antico [in MADRE e INFANZIA]
23. ape [in AMATO]
24. assente [in AMATO]
25. assenza [in AMATO]
26. astro [in INFANZIA]

27. autorità [in PADRE]
28. avventura [in INFANZIA]
29. bacio [in CORPO]
30. bambino [in INFANZIA]
31. barbaro [in MADRE e AMATO]
32. basso [in AMANTE]
33. beato [in AMATO]
34. bellezza [in AMATO]
35. bello [in AMATO]
36. bianchezza [in CORPO]
37. bianco [in CORPO]
38. borghese [in FAMIGLIA]
39. bruttezza [in CORPO]
40. brutto [in CORPO]
41. caldo [in CORPO]
42. cammello [in CORPO]
43. campo [in CORPO]
44. cane [in TEMPO]
45. canicola [in CORPO]
46. canzone [in INFANZIA]
47. capello [in CORPO]
48. cappello [in FAMIGLIA]
49. capriccio [in AMATO]
50. carezza [in CORPO]
51. carne [in CORPO]
52. cattedrale [in TEMPO]
53. celeste [in AMATO]
54. centro [in TEMPO]
55. chiesa [in TEMPO]
56. cielo [in INFANZIA]

57. città [in TEMPO]
58. codice [in INFANZIA]
59. colpa [in AMANTE]
60. commedia [in TEMPO]
61. condannare [in AMANTE]
62. CORPO
63. creatura [in AMORE]
64. crescere [in INFANZIA]
65. croce [in TEMPO]
66. culla [in INFANZIA]
67. cuore [in AMORE]
68. deserto [in CORPO]
69. desiderio [in AMANTE]
70. desiderare [in AMANTE]
71. dio [in PADRE]
72. disperato [in AMANTE]
73. distante [in AMATO]
74. distanza [in AMATO]
75. divino [in AMATO]
76. dolore [in AMANTE]
77. doloroso [in AMANTE]
78. domanda [in AMATO]
79. donna [in CORPO]
80. doppio [in TEMPO]
81. dormire [in TEMPO]
82. droga [in TEMPO]
83. eco [in CORPO]
84. eden [in TEMPO]
85. eliso [in INFANZIA]

86. eroe [in AMATO e INFANZIA]
87. eroico [in AMATO e INFANZIA]
88. escluso [in AMANTE]
89. estero [in INFANZIA]
90. estremo [in AMORE]
91. età [in INFANZIA]
92. eterno [in TEMPO]
93. FAMIGLIA
94. fanciullesco [in INFANZIA]
95. fanciullo [in INFANZIA]
96. fantasia [in TEMPO]
97. fantastico [in INFANZIA]
98. favola [in INFANZIA]
99. favoloso [in INFANZIA]
100. fede [in AMORE]
101. felice [in AMORE]
102. felicità [in AMORE]
103. femmina [in CORPO]
104. festa [in AMORE]
105. fiaba [in INFANZIA]
106. fiabesco [in INFANZIA]
107. FIGLIO
108. filastrocca [in INFANZIA]
109. finestra [in TEMPO]
110. fingere [in TEMPO]
111. finzione [in TEMPO]
112. fiore [in AMATO]
113. firmamento [in INFANZIA]
114. fuga [in AMORE]

115. futile [in INFANZIA]
116. futuro [in TEMPO]
117. gatto [in TEMPO]
118. gelosia [in AMANTE]
119. geloso [in AMANTE]
120. giallo [in CORPO]
121. giardino [in TEMPO]
122. giocare [in INFANZIA]
123. gioco [in INFANZIA]
124. giovane [in AMATO e INFANZIA]
125. gioventù [in AMATO e INFANZIA]
126. gloria [in AMATO]
127. grande [in AMATO]
128. grandezza [in AMATO]
129. gratitudine [in AMANTE]
130. grazia [in AMATO]
131. grazioso [in AMATO]
132. guerra [in TEMPO]
133. idiota [in INFANZIA]
134. ignaro [in INFANZIA]
135. ignoranza [in INFANZIA]
136. ignoto [in TEMPO]
137. illudere [in AMANTE]
138. immaginare [in TEMPO]
139. immaginario [in TEMPO]
140. immaginazione [in TEMPO]
141. immaturità [in PADRE e INFANZIA]
142. immaturo [in PADRE e INFANZIA]
143. immortale [in TEMPO]

144. *impresa* [in INFANZIA]
145. *incantare* [in AMORE e INFANZIA]
146. *incanto* [in AMORE e INFANZIA]
147. *infantile* [in INFANZIA]
148. INFANZIA
149. *infelice* [in AMORE]
150. *inferno* [in AMORE]
151. *ingenuo* [in INFANZIA]
152. *intelligenza* [in TEMPO]
153. *invidia* [in AMORE]
154. *isola* [in INFANZIA]
155. *lager* [in TEMPO]
156. *lavoro* [in TEMPO]
157. *legge* [in TEMPO]
158. *leggenda* [in AMATO]
159. *leggero* [in AMATO]
160. *lontananza* [in AMATO]
161. *lontano* [in AMATO]
162. *luce* [in PADRE e AMATO]
163. *lucente* [in PADRE e AMATO]
164. *luminoso* [in PADRE e AMATO]
165. *luna* [in MADRE]
166. *lunare* [in MADRE]
167. *madonna* [in MADRE]
168. MADRE
169. *magico* [in TEMPO]
170. *magione* [in INFANZIA]
171. *mare* [in PADRE]
172. *maternità* [in MADRE]

173. materno [in MADRE]
174. maturità [in PADRE e INFANZIA]
175. memoria [in TEMPO]
176. menzogna [in TEMPO]
177. meraviglioso [in AMATO e INFANZIA]
178. merce [in CORPO]
179. mezzogiorno [in CORPO]
180. miracolo [in INFANZIA]
181. miracoloso [in INFANZIA]
182. miraggio [in AMATO]
183. misterioso [in AMATO e TEMPO]
184. mistero [in AMATO e TEMPO]
185. mito [in INFANZIA]
186. morire [in CORPO]
187. morte [in CORPO]
188. nascita [in CORPO]
189. nave [in PADRE e AMATO]
190. nero [in CORPO]
191. nido [in INFANZIA]
192. niente [in CORPO]
193. nonna [in INFANZIA]
194. notte [in MADRE]
195. nudo [in CORPO]
196. occhiali [in TEMPO]
197. occhio [in TEMPO]
198. odiare [in AMORE]
199. odio [in AMORE]
200. oggetto [in TEMPO]
201. ombra [in TEMPO]

202. orgoglio [in INFANZIA]
203. oro [in PADRE e AMATO]
204. oscuro [in AMATO]
205. PADRE
206. padrone [in PADRE]
207. pallore [in CORPO]
208. paradiso [in AMATO]
209. passato [in TEMPO]
210. passione [in AMORE]
211. paura [in AMANTE]
212. pazzo [in AMANTE]
213. peccare [in AMANTE]
214. peccato [in AMANTE]
215. pellegrino [in AMANTE]
216. pena [in AMANTE]
217. perdono [in AMANTE]
218. perfezione [in AMATO]
219. personaggio [in TEMPO]
220. peso [in CORPO]
221. piacere [in CORPO]
222. piangere [in AMORE]
223. piccolezza [in AMANTE e INFANZIA]
224. piccolo [in AMANTE e INFANZIA]
225. porta [in TEMPO]
226. potere [in PADRE e TEMPO]
227. preistoria [in INFANZIA]
228. principe [in INFANZIA]
229. promessa [in INFANZIA]
230. pudore [in MADRE e CORPO]
231. punto [in TEMPO]

232. radioso [in PADRE e AMATO]
233. ragazzo [in INFANZIA]
234. raggianti [in PADRE]
235. ragione [in CORPO e in TEMPO]
236. regale [in AMATO]
237. regina [in MADRE]
238. riccio [in CORPO]
239. ricciolo [in CORPO]
240. riconoscere [in TEMPO]
241. ricordare [in TEMPO]
242. riflesso [in TEMPO]
243. rimorso [in AMANTE]
244. riportare [in TEMPO]
245. risposta [in AMORE]
246. ritornare [in TEMPO]
247. ritorno [in TEMPO]
248. rivoluzione [in TEMPO]
249. rosa [in AMATO]
250. sabbia [in CORPO]
251. sacro [in AMATO e TEMPO]
252. sahara [in CORPO]
253. sangue [in CORPO]
254. santo [in AMATO]
255. scala [in TEMPO]
256. scandalo [in CORPO]
257. scena [in TEMPO]
258. scherzo [in TEMPO]
259. scialle [in TEMPO]

260. scienza [in TEMPO]
261. senso [in CORPO e TEMPO]
262. servile [AMANTE]
263. sesso [in CORPO]
264. signora [in MADRE]
265. signore [in PADRE]
266. simpatia [in AMORE]
267. sirena [in CORPO]
268. società [in TEMPO]
269. sognare [in TEMPO]
270. sogno [in TEMPO]
271. sole [in PADRE]
272. solitario [in AMANTE]
273. solitudine [in AMANTE]
274. solo [in AMANTE]
275. sonno [in TEMPO]
276. specchiera [in TEMPO]
277. specchio [in TEMPO]
278. speranza [in AMANTE]
279. spettacolo [in TEMPO]
280. splendore [in AMATO]
281. stanza [in CORPO]
282. stella [in INFANZIA]
283. storia [in TEMPO]
284. strage [in CORPO]
285. strano [in INFANZIA]
286. straordinario [in AMATO e INFANZIA]
287. stupore [in TEMPO]
288. talismano [in TEMPO]

289. teatro [in TEMPO]
290. TEMPO
291. terrestre [in AMANTE]
292. tesoro [in AMORE]
293. treccia [in CORPO]
294. turchino [in AMATO e INFANZIA]
295. umiliare [in CORPO]
296. umiliazione [in CORPO]
297. unico [in AMATO]
298. vecchia [in CORPO e INFANZIA]
299. vecchiaia [in CORPO e TEMPO]
300. vecchio [in CORPO e INFANZIA]
301. viaggiare [in TEMPO]
302. viaggio [in TEMPO]
303. viaggiatore [in TEMPO]
304. visione [in TEMPO]
305. vista [in TEMPO]
306. voglia [in CORPO]
307. volare [in AMATO]
308. volo [in AMATO]
309. zenit [in TEMPO]
310. zingara [in TEMPO]