

## Didattica dell'intelligenza linguistica e della retorica come categoria critica per leggere figure dell'assenza e tracce della memoria. Elsa Morante e l'autobiografismo trasfigurato ne *L'isola di Arturo e Aracoeli* (\*)

<sup>1</sup>Valentina Isceri.

*Università Pegaso*

### Riassunto:

Nel “mondo linguistico salvato da Elsa”, potendolo nominare *mondobolario* salvato da Elsa, *L'isola di Arturo e Aracoeli* si affidano a una lingua chiamata a dare forma all'assenza e alla memoria.

La scrittura morantiana, dall'indubitabile penna datrice di vita, genera uno spazio simbolico in cui il soggetto rielabora il trauma della perdita parentale, trasformandolo in immagine poetica. Con una lingua incarnata, fatta di metafore corporee e tensioni visionarie, Morante costruisce una soggettività fragile e franta, in cui l'identità emerge come residuo affettivo e traccia irrisolta del lutto.

Particolare rilievo assume l'analisi del tessuto linguistico: la prosa morantiana è costellata, proprio come un'altra costellazione, Boote - il firmamento cui appartiene Arturo<sup>1</sup> - di catacresi, metafore corporee, neologismi, suffissazioni affettive e deformazioni fonetiche che trasformano gli stati psichici in coaguli sensoriali. Passare al vaglio lessicale (Sarıkaya, 2024) l'intero spettro espressivo della Morante significa tracciare un paesaggio linguistico e una grammatura, più che grammatica, che, in chi la legge, definisce e “infligge” per sempre un'inclinazione dello spirito (Notarbartolo, 2016). La memoria assume una pelle, il dolore ha un odore, il pensiero si fa organo. In questa lingua fortemente rappresentata, l'astrazione viene costantemente ricondotta alla corporeità, e il corpo diventa il luogo in cui il trauma si deposita come segno, cicatrice, detrito.

L'intelligenza linguistica appare allora come la vera scena del romanzo morantiano, che è allo stesso tempo larva di senso e rincrudimento, per una didattica che si avvale del testo letterario come categoria critica di lettura.

**parole chiave:** Elsa Morante; assenza; memoria; intelligenza linguistica; linguaggio incarnato.

### Abstract:

In the “linguistic world saved by Elsa”—which we might call the *mondobolario* saved by Elsa—*L'Isola di Arturo* and *Aracoeli* entrust themselves to a language called upon to give form to absence and memory. Morante's writing, with its unmistakably life-giving pen, generates a symbolic space in which the subject reworks the trauma of parental loss, transforming it into poetic image. Through an embodied language, made of corporeal metaphors and visionary tensions, Morante constructs a fragile and fractured subjectivity, in which identity emerges as an affective residue and as the unresolved trace of mourning. Particular emphasis is placed on the analysis of the linguistic texture: Morante's prose is studded—like another constellation, Boötes, the firmament to which Arturo belongs—with catachreses, bodily metaphors, neologisms, affective suffixations, and phonetic distortions that transform psychic states into sensory coagulations. To submit the entire expressive spectrum of Morante to lexical scrutiny (Sarıkaya, 2024) means to map a linguistic landscape and a *grammage*, rather than a grammar, which in the reader defines

<sup>1</sup> Di questa costellazione lo stesso Arturo Gerace accennerà in modi di mestizia e vicinanza, considerandola come un'immensa tenda istoriata distesa sopra di me [...] un firmamento che a guardarlo mi diventava un grande oceano, sparso d'innumerevoli isole, e, fra le stelle, ricercavo aguzzando quelle di cui conoscevo i nomi: Arturo, prima di tutte le altre, e poi, le Orse, Marte, le Pleiadi, Castore e Polluce, Cassiopea ... *L'isola di Arturo*, p. 180

and forever “inflicts” an inclination of the spirit (Notarbartolo, 2016). Memory acquires a skin, pain has a smell, thought becomes an organ. In this strongly embodied language, abstraction is constantly brought back to corporeality, and the body becomes the site where trauma is deposited as sign, scar, debris. Linguistic intelligence thus appears as the true stage of the Morantian novel, which is at once a larva of meaning and a recrudescence for a pedagogy that makes use of the literary text as a critical category of interpretation.

**Keywords:** Elsa Morante; absence; memory; linguistic intelligence; embodied language

---

## 1. Introduzione

L’analisi comparativa dei romanzi *L’isola di Arturo* (1957) e *Aracoeli* (1982) di Elsa Morante attraversa in linea parallela le categorie tematiche dell’assenza e della memoria. In entrambe le opere la narrazione si costruisce attorno a figure parentali sfuggenti o perdute — il padre ne *L’isola di Arturo* e la madre malata e mitizzata in *Aracoeli* — le cui presenze negate plasmano profondamente l’identità dei protagonisti. L’assenza in entrambi i romanzi è uno spazio simbolico (Faenza, Pellegrino, 2023) in cui la memoria si attiva, distorce e reinventa il passato; non come sembrerebbe a un lettore sfuggente nera mancanza, perdita, o oscura insufficienza affettiva.

La dimensione autobiografica, pur mediata dalla finzione narrativa, si articola attraverso un uso altamente consapevole delle risorse linguistiche. L’intelligenza linguistica – intesa, nella prospettiva di Gardner (Gardner, 2000), come competenza nell’impiego flessibile, creativo ed evocativo del linguaggio – agisce come apparecchio privilegiato per l’elaborazione memoriale, funzionale a colmare le discontinuità di una genealogia familiare frammentata, dotato di grande prolissità del pensiero, verbale e dunque scrittore.

Con uno schema critico-letterario supportato da riferimenti psicoanalitici e narratologici, il lavoro indaga le modalità con cui Morante costruisce la preparazione al lutto (Donno, 2022), la memoria involontaria e l’ambiguità del ricordo. L’analisi evidenzia come ne *L’isola di Arturo* la distanza paterna sia trasfigurata in agitazione ideale e desiderio, ovvero spazio ottativo della nostalgia rimpiantale, mentre in *Aracoeli* si carichi di angoscia, colpa e disillusione, apparendo come un esercizio distruttivo della funzione mnemonica.

Il confronto tra le due opere rivela un’evoluzione nella scrittura morantiana, che passa da una visione adolescenziale e mitica della perdita a una più cupa e disincantata sempre marcata con una sensorializzazione dell’interiorità. L’obiettivo è mostrare come Morante elabori il tema

dell'assenza non solo come trauma personale ma come forma estetica e poetica di narrazione e come pessimismo estetizzante attraverso apparati enunciativi linguistici intenzionati a promuovere il senso di realtà (Piccinno, 2023).

Morante utilizza ad esempio catacresi poetiche come strategia di nominazione dell'inesprimibile: la psiche, la memoria e la perdita assumono organi, tessuti e sensazioni fisiche. La lingua colma l'assenza semantica e affettiva producendo corpi dell'astrazione, pelle del ricordo, anatomie del dolore come categorizzazione esistenziale del mancante: laddove la lingua comune non ha un termine, Morante lo fabbrica in una forma mimetica del parlato/scritto e lo fisicizza.

Nella lingua morantiana convivono idiomatismi popolari, affettività colloquiali e aforismi di matrice lirico-sapienziale-gnomica. Gli idiomi corporei traducono stati emotivi in sensazioni tattili, mentre le forme gergali radicano la voce nella comunità marginale, con funzione sociolettale (sguattera, straccione): gli scarti gergali rendono viva la voce del mondo subalterno. L'aforismo, infine, sublima l'esperienza in principio morale, congiungendo infanzia, trauma e conoscenza poetica.

L'isola di Arturo e Aracoeli rappresentano perciò due poli della produzione biografizzata, legati da un medesimo asse tematico: costruzione, decostruzione e dissoluzione dell'identità maschile in rapporto a figure parentali.

Il flusso antologico dell'autrice, basculante tra i due fulcri genitoriali, pone al centro della sua produzione letteraria il tema dell'assenza come nodo affettivo, esistenziale e narrativo. Nei due testi la scrittura si struttura intorno alla rielaborazione memoriale di legami familiari fondanti, ma problematici, interpretata dai figli: l'adolescente Arturo (nome di stella) e dall'immaturo Manuele (nome abbinato a Emanuele, in onore a Vittorio Emanuele – gli anni sono quelli del Regno).

## 2. L'isola di Arturo

Nel romanzo di formazione *L'isola di Arturo* Morante mette in scena la costruzione e la crisi del rapporto padre-figlio, e l'isola di Procida altro non è che un'isola emotiva, dove viene esulato ed isolato il sentimento del giovane verso un padre lontano e quasi, diremo, riluttante.

La narrazione in prima persona del protagonista appare come un processo di formazione (*Bildungsroman*) ambientato nello spazio mitopoietico di Procida, isola simbolicamente chiusa

e al contempo proiettata verso l'altrove. In questa novella dello sviluppo, Arturo vive un'adolescenza segnata da un'idealizzazione iperbolica del padre Wilhelm (figura mancante) e da un'eccitazione edipica latente verso la matrigna Nunziata. La sua esperienza biografica è scandita da dinamiche di proiezione, sublimazione e disillusione: l'eros inconfessabile e la mitizzazione dell'autorità paterna sfociano nella progressiva presa di coscienza della propria marginalità e del tradimento del modello virile. Lo spazio insulare si trasforma in una palafitta narrativa di *formation* identitaria, fondato sulla dialettica tra mito (l'eroismo virile, l'assolutezza dell'amore materno) e realtà (il limite, la disillusione, l'ingresso nel mondo adulto). Il romanzo si struttura come un itinerario interiore, segnato da una contrapposizione tra mito e disincanto, in cui il desiderio di assoluto si scontra con la realtà di un mondo adulto percepito come degradato. L'approdo alla maturità coincide, dunque, con la decostruzione del mito paterno e con l'accettazione dell'alterità, rappresentata dalla figura femminile e dall'ingresso nel mondo storico-sociale.

Siamo alla fine degli anni Trenta nella piccola isola campana. Il romanzo rievoca l'adolescenza introversa e selvaggia, disabitata e deserta, proprio come la sua oasi napoletana, affidata ad amare fantasie e sogni, di un ragazzo di 14 anni orfano di madre. Lasciato allo stato brado, in una casa sporca e isolata, assegnato alle cure di rudi e silenziosi domestici, con l'unica compagnia dell'impetuosa cagna Immacolatella (in *Aracoeli*, la presenza animale sarà affidata alla capra Abuelita e al gatto Patufè) egli compie la sua impetuosa e magica formazione, consegnata allo scorrere del tempo e al fascino della natura.

Arturo, che è già nome di una stella, astronomico, rubato al cielo boreale, è un appassionato lettore di avventure eroiche, e tende a confondere la realtà attraverso il filtro magico della fantasia. Ma il suo universo immaginario, popolato di eroi, cavalieri, di sfide, prodigi sovrumani, misteriosi segreti, sogni rivelatori, cede il passo progressivamente alle esperienze dolorose con la dura scorza e le scorciatoie di una realtà materiale e volgare, che l'anima sognante e orgogliosa del ragazzo non riesce ad accettare.

Le esperienze difficili, le quasi impossibili relazioni affettive e l'arduo rapporto con il padre ostacolano la crescita di Arturo e ne rendono ancora più drammatica l'apertura al mondo femminile. Le nozze improvvise del padre con una giovanissima Nunziatella provocano nel ragazzo una profonda disperazione. La nascita di un fratellastro, non prima di aver tentato il suicidio, lo avvierà alla maturità e, soprattutto, gli insegnerà a non fidarsi più della figura

paterna, che si rivela alla prova dei fatti tutt'altro che eroica.

Partendo dal titolo, *L'isola di Arturo*, ci chiediamo: è l'isola che appartiene ad Arturo o viceversa? In termini semiotici e narratologici, il paratesto si presenta con una chiara ambivalenza semantica, dal genitivo appunto vago, che può essere:

- soggettivo, quindi l'isola “appartiene ad Arturo” allora l'isola è vissuta come proiezione identitaria del protagonista, spazio di dominio e libertà adolescenziale, in cui egli esercita la sua signoria simbolica;
- oggettivo, quindi Arturo “appartiene all'isola” allora il ragazzo è condizionato, plasmato e in parte imprigionato dal microcosmo isolano, che determina i limiti della sua esperienza.

Questa doppia direzione è tipica dei titoli simbolici, che condensano in una formula la tensione narrativa di base. Arturo e l'isola sono legati in una relazione reciproca e circolare, in cui il protagonista costruisce la sua identità attraverso il luogo che lo accoglie e che, nello stesso tempo, lo vincola.

L'isola è un cronotopo (Bachtin, 1979) letterario, ovvero un corpo allo stesso tempo sia spaziale che temporale che organizza l'esperienza del personaggio. In chiave formativa, Procida diventa il teatro della *Bildung*, luogo chiuso in cui il protagonista affronta prove, scoperte e limiti. In chiave psicologica, l'isola è un'estensione della coscienza di Arturo, che vi proietta fantasie eroiche e desideri di grandezza.

In una prospettiva antropologia e simbolica è spazio utopico (luogo altro, separato dal mondo reale); spazio iniziatico (rito di passaggio dall'infanzia all'età adulta); spazio claustrofobico (separazione, isolamento, limite). In Morante questi tre valori coesistono: Arturo si sente signore dell'isola, ma progressivamente ne diventa anche prigioniero, fino al necessario distacco.

La relazione tra Arturo e l'isola non è univoca: il titolo racchiude un rapporto di reciprocità asimmetrica:

- l'isola è oggetto di possesso immaginario (genitivo soggettivo);
- ma Arturo è soggetto condizionato dal luogo (genitivo oggettivo).

In termini semiotici, si può parlare di circolarità di appartenenza: l'isola e Arturo si definiscono a vicenda, secondo una logica identitaria di tipo ecologico e simbolico.

«Uno dei miei primi vanti era stato il mio nome. Avevo presto imparato (fu lui, mi sembra, il primo a informarmene), che Arturo è una stella: la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale! E che inoltre questo nome fu portato pure da un re dell'antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli. Purtroppo, venni poi a sapere che questo celebre Arturo re di Bretagna non era storia certa, soltanto leggenda; e dunque, lo lasciai da parte per altri re più storici (secondo me, le leggende erano cose puerili). Ma un altro motivo, tuttavia, bastava lo stesso a dare, per me, un valore araldico al nome Arturo: e cioè, che a destinarmi questo nome pur ignorandone, credo, i simboli titolati, era stata, così seppi, mia madre. La quale, in se stessa, non era altro che una femminella analfabeta; ma più che una sovrana, per me»<sup>2</sup>.

### 3. Aracoeli

*Aracoeli*, invece, segna la parabola discendente di questa traiettoria: l'epilogico punto di arrivo. Nell'ultima e faticosa opera morantiana – che segna anche la chiusura del ciclo memoriale – il protagonista intraprende un viaggio regressivo, un anti pellegrinaggio nel mezzo del cammin, in chiave elegiaco-autobiografica connotato da frammentazione psichica – in analisi retrospettiva. Dice nel mezzo delle pagine, così come del *vagolamento*<sup>3</sup> esistenziale e *stertoroso*<sup>4</sup>, *mi vedo qui, a correre in una pista tracciata in un deserto. Fra miraggi assurdi, segnali falsi e scenari vuoti; e ancora una volta mi ripeto che le chiamate di Aracoeli sono state, esse pure, un falso segnale; e il mio povero, ultimo romanzo andaluso una fabbrica d'ombre equivoche, per trastullo dei miei giorni vani. Dal mondo, in cui pretendo d'incontrare Aracoeli, a me sale consueta, una risposta: "Che cosa cerchi, e chi?! Non c'è nessuno. E tanto vale che tu ti tolga gli occhiali. Da vedere non c'è niente"*<sup>5</sup>.

L'asse geotropico di El Almendral – Milano – Montesacro/cuccia o, come dice l'autore rimembrando le sue prime lallazioni "TOTE TACO" è proprio il viaggio al contrario, dall'età adulta fino a quella prenatale e uterina, in un asse temporale (*l'immaginazione ruotante attorno a se stessa canzona la corsa degli orologi*<sup>6</sup>) in cui entrambe le età, quella di Aracoeli e quella di Manuele, finiscono per coincidere in una specie di girandola temporale, *come in un'area fatata, difesa da guardiani aerei contro il passaggio successivo dei casi e delle sorti*<sup>7</sup>, e fabbricazione in un altro tempo in cui entrambi i protagonisti sono bambini e possono coincidentemente ri-

<sup>2</sup> *L'isola di Arturo*, p. 11

<sup>3</sup> *Aracoeli*, p.177

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> *Aracoeli*, p. 151

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 147

<sup>7</sup> *Ibidem*

vivere tutti i momenti di quell'infanzia, vivi e incolumi nella loro fioritura<sup>8</sup>.

*Questa Aracoeli non è la medesima dello specchio, ma una anteriore alla mia nascita, la quale tuttavia sarà pronta a riconoscermi all'arrivo. Il corpo di cui mi vergogno mi cascherà di dosso come un travestimento da commedia, e in me, ridendo, lei riconosce l'infante di Totetaco. Uguali lei e io, tornati coetanei. Bambino? Bambina? Certi dati, là, non hanno corso. Maschio o femmina non significa niente. Là, non si cresce<sup>9</sup>.*

La madre, Aracoeli, rappresenta il fulcro affettivo e simbolico del romanzo: presenza luminosa nell'infanzia e progressivamente trasfigurata in icona di assenza, malattia e degradazione. L'indagine narrativa si articola in termini di archeologia psichica, in cui il soggetto tenta di ricomporre la propria identità frammentata attraverso un incessante scavo mnestico, ma la struttura circolare e il tono elegiaco rivelano l'impossibilità di una ricomposizione salvifica (*La mia mente è una stanzaccia promiscua, dove possono ritrovarsi in coabitazione balorda la rigida miscredenza e le superstizioni più futili*<sup>10</sup>). Rispetto alla vitalità adolescenziale di Arturo, Manuele incarna l'esito opposto: una poetica della disgregazione e della dissoluzione dell'io, in linea con la scrittura più cupa e visionaria dell'ultima Morante. La madre, irraggiungibile come forse lo sarà la città spagnola, è centro traumatico della sua esperienza, è Virgo (*tu contavi su una fecondazione senza peccato come quella della Virgen*<sup>11</sup>) e ventre entro cui vi vorrebbe tornare, ma inevitabilmente irraggiungibile. Il viaggio verso la Spagna, che si struttura come un itinerario di memoria e di rovina, non produce catarsi ma conferma la dissoluzione del sé, che è quella della stessa Morante attraverso le lenti del figlio: *Allora, in un rigurgito, mi torna alla gola, e fin dentro la testa, il mio squallido malessere ordinario, a me troppo noto. Mi vedo qui, a correre su una pista tracciata in un deserto, fra miraggi assurdi, segnali falsi e scenari vuoti; e ancora una volta mi ripeto che le chiamate di Aracoeli sono state, esse pure, un falso segnale; e il mio povero, ultimo romanzo andaluso una fabbrica d'ombre equivoche, per trastullo dei miei giorni vani. Dal mondo, in cui pretendo d'incontrare Aracoeli, a me sale la consueta, unica risposta: Che cosa cerchi, e chi?! Non c'è nessuno. E tanto vale che tu ti tolga gli occhiali. Da vedere non c'è niente*<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Ivi, p.144

<sup>9</sup> Ivi, p. 145

<sup>10</sup> Ivi, p. 147

<sup>11</sup> *Aracoeli*, p. 121

<sup>12</sup> Ivi, p. 151

Quindi la struttura narrativa si fa discontinua, caratterizzata da temporalità franta (*è un fatto – oramai provato – che il mio tempo di rado corrisponde al tempo “normale”. Tirato o compresso dai miei nervi, si allunga o si contrae secondo i loro capricci*<sup>13</sup>), discorso interiore e ossessiva ricorsività: l’istanza formativa è sostituita da una dinamica entropica di perdita, in cui la memoria materna è insieme residuo e fantasma persecutorio.

In entrambi i romanzi, la voce narrante – *enfasi esclamativa del parlante*<sup>14</sup> – è affidata a un soggetto maschile che, in età adulta, ripercorre il proprio passato segnato da idealizzazioni affettive, vuoti sentimentali e desideri irrisolti. L’assenza agisce come forza generatrice di memoria: partorisce proiezioni, illusioni e disillusioni. *L’isola di Arturo* rappresenta un modello di formazione segnato dalla delusione del padre mitizzato, mentre *Aracoeli* scava nella memoria dolorosa della madre reale e decadente con cui il personaggio - figlio oramai adulto (Manuele è un ragazzo irrisolto di quarant’anni) costruisce una tela narrativa (*l’urlo femminile atroce, laido e tragico*<sup>15</sup>) in cui la scoperta dell’amore è parte di un’adorazione profonda e mancata verso la madre di cui è alla disperata ricerca in una forma afasica ma portatrice di mistero – un mistero lungo 382<sup>16</sup> pagine nella terza edizione Einaudi del 2015 – e pullulante di angoscia (il tema pervasivo della madre nella tessitura di queste pagine conta centinaia di occorrenze di “Aracoeli”, solo laddove viene evocata direttamente e ossessivamente, con una media a volte di tre, o persino sei referenze per pagina...).

La stessa intestazione, o identificativo nominale, *Aracoeli*, è denso di significati simbolici e ambigui, e il suo valore non è immediatamente esplicito; infatti come spesso accade nei testi morantiani, il titolo è una chiave interpretativa importante, ma non univoca. E questo costituisce un nodo semantico complesso e stratificato che condensa l’intero impianto simbolico ed esistenziale del romanzo. In primo luogo, esso si riferisce nominalmente alla madre del protagonista Manuel, figura centrale attorno alla quale si articola il flusso memoriale del testo.

<sup>13</sup> Ivi, p. 153

<sup>14</sup> Ivi, p. 8

<sup>15</sup> *Aracoeli*, p. 116

<sup>16</sup> La stessa Morante, in un’intervista rilasciata a Jean-Noël Schifano nel 1984, riconosceva l’enorme dispendio di energie vitali richiesto dalla stesura di *Aracoeli*, sottolineando come il romanzo avesse inciso profondamente sul suo corpo e sul suo equilibrio psichico. L’autrice dichiarava infatti di essere rimasta per anni immobile al tavolo di lavoro, in una sorta di clausura volontaria, e che quell’esperienza le aveva tolto di colpo la giovinezza, rendendola improvvisamente vecchia: «Bisogna che le dica che a sessant’anni ne dimostravo trentacinque; e poi improvvisamente, ‘Aracoeli’, che ho scritto immobile, al mio tavolo, per anni, senza mai uscire, mi ha fatto invecchiare: di colpo sono diventata vecchia».

Tuttavia, il nome stesso – con la sua sonorità arcaica e il suo sapore liturgico – trascende la dimensione puramente anagrafica per aprirsi a una pluralità di livelli interpretativi.

Etimologicamente, “Aracoeli” rinvia all’Ara Coeli, l’“Altare del Cielo”, echi religiosi e sacrali che evocano una dimensione altra, celeste, ma che nel contesto del romanzo si caricano di ambivalenza *quel nome Aracoeli si è scritto nel mio ricordo quale un segno di diversità, un titolo unico: in cui mia madre rimane separata e rinchiusa, come dentro una cornice tortile e massiccia, dipinta d’oro*<sup>17</sup>. L’Altare, tradizionalmente luogo d’intersezione tra umano e divino, appare come reliquia vuota, simulacro di una trascendenza assente:

*«un’altra Macarena<sup>18</sup>- [...] dalle lagrime solidificate, quali piccoli sassi<sup>19</sup> [...], dice Manuele, Teofania nuova e ignota ...discesa o salita qui, per una grande spinta dell’aria, da uno degli opposti fondi della terra, che sempre gira»<sup>20</sup>.*

La madre, idealizzata fino al delirio, de-angelicata, è come una divinità domestica e crudele, oggetto di un culto privato intriso di colpa e lutto.

Anche la lingua di Aracoeli, che è poi la lingua dello stesso narratore, cioè a focalizzazione zero, è percorsa da una continua trazione iperbolica, ossimorica e sinestesica, centro magnetico, che informa la ricchissima trama aggettivale di cui si fa portavoce il monologo di Manuele. Lo stile è alto, teso, i verbi di grana letteraria, che conferiscono qualità sentimentale, con tutta la loro portata di sofferenza e patimento:

*«invece, nello stagno acquoso dei miei occhi, io non ho trovato altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo che vegeta segregato dentro di me. Sempre il medesimo, con la sua domanda d’amore mai scaduta e inservibile, ma ostinata fino all’indecenza»<sup>21</sup>.*

L’immagine, nel trasferimento sensoriale, è quella di un essere fragile e infantile: la figura del “niño tardivo”, è quella del “bambino rimasto indietro” dentro di sé. Nella luce che brucia

<sup>17</sup> *Aracoeli*, pp. 11-12

<sup>18</sup> Macarena è una parola polisemica: può riferirsi a un quartiere di Siviglia e al nome proprio femminile di origine spagnola. Inoltre, la parola può indicare la Vergine della Macarena, un titolo mariano venerato nel quartiere sivigliano.

<sup>19</sup> *Aracoeli*, p. 141

<sup>20</sup> Ivi p. 156

<sup>21</sup> Ivi, p. 125

dell'oscurità della rivelazione, nell'amore che non salva, vi è il rimando al mito di Narciso:

*«c'era una volta uno specchio dove io, mirandomi, potevo innamorarmi di me stesso: erano i tuoi occhi, Aracoeli, che m'incoronavano re di bellezza nelle loro piccole pozze incantate. E questo fu il miraggio che tu mi fabbricasti all'origine, proiettandolo su tutti i miei Sahara futuri, di là dai tuoi orrori e dalla tua morte. Il tuo corpo si è disciolto, senza più occhi né latte né mestruo né saliva. E' rigettato dallo spazio, niente altro che un infimo delirio; mentre io sopravvivo, canuto Narciso che non crepa, sviato dalle tue morgane»<sup>22</sup>.*

Il *niñomadrero* calato nella favola *mammarola stantia*, ovvio reperto da seduta psicanalitica, o tema da canzonetta edificante<sup>23</sup> resta prigioniero di un'ombra acquosa, come se l'immagine riflessa fosse un sudario trasparente che avvolge la sua identità. Un amore che non muore, quello per la madre, e proprio per questo diventa morte – lo stesso eros e thanatos investigato in Arturo (Ricci, 1979), un'eco che rimbomba nel silenzio, un calore che gela. In termini freudiani, questa è la coazione a ripetere, l'eterna ricerca di un oggetto che non si dà più se non come fantasma. Nella sua autofagia cerebrale, nel suo viaggio patogeno andaluso cerca di ripulirsi e autorigenerarsi di quell'attaccamento, *bonding*, o microchimerismo che cerca di spurgare in un'intera, lunga e drammatica pagina:

*«Duérmete, niño mio  
que viene el coco!*

*A quest'ora (quarant'anni fa) già da un paio d'ore tu dormivi col tuo niño, come ogni sera, contenta, dopo i bacetti della buonanotte. Ma che ne hai fatto, di quel niño, Aracoeli? Consegnandolo alla tua buonanotte, tu lo custodivi, stupidella, per le notti del COCO.*

*E diamoci qua stasera, la malanotte. Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l'hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari. Dalla concezione al parto all'allattamento alla piccola scuola dei passi e dell'alfabeto, tu non facesti che tendere e incrociare su me i fili del tuo amore infido, come una bestiola allevata per il macello. In realtà, mentre mi sorridevi coi tuoi occhi innamorati, tu ammiccavi ai tuoi mandanti. E intanto il filtro stregato che tu*

<sup>22</sup> Ibidem

<sup>23</sup> Ibidem

*impastavi giorno e notte nella mia carne, era proprio questo: il tuo falso eccessivo amore, a cui mi rendesti assuefatto, come a un vizio incurabile. Se tu avessi imparato le scienze positive dell'anima, potresti almeno riconoscere i tuoi crimini materni. Si tratta, ormai, di nozioni elementari; ma il tuo cervello incapace non fu accessibile mai, per sua natura, a nessuna scienza. Tu nel fondo rimanesti sempre la bifolca che eri all'origine, anche se col tempo avevi imparato a distinguere il renard argenté dal renard bleu e lo chemisier dal tailleur; e a sbattere»<sup>24</sup>*

In questo passo si coglie con chiarezza la sintassi dell'immaginazione di Manuele, una sintassi deformata dal rancore e dalla nostalgia, in cui l'amore per la madre si rovescia in un sentimento tossico, rinfacciante, al tempo stesso puerile e sessuato. La ninnananna iniziale, *Duérmete, niño mío que viene el coco!*, innesta la narrazione su un registro infantile e folklorico, che tuttavia viene subito corrotto dall'irruzione del "Coco", figura spaventosa che, come in certe fiabe oscure, si fa emblema del tradimento materno e della minaccia incombente sul figlio. La madre, depositaria per definizione di protezione e calore, viene accusata di aver trasformato il suo amore in un veleno, un filtro stregato, paradossalmente eccessivo e perciò stesso nocivo.

Il lessico impiegato — "*malanotte*", "*sicari*", "*amore infido*", "*bestia allevata per il macello*" — costruisce un immaginario di violenza rituale, in cui il figlio si sente vittima sacrificale della madre, quasi un agnello destinato al culto di forze oscure. In tal senso la madre si sdoppia: da un lato la figura amorosa, dall'altro la complice di potenze persecutorie, i "mandanti" evocati con tono cospirativo. La madre è al contempo Madonna e Lamia, materna dispensatrice di vita e mostruosa divoratrice.

Questo amore deformato si iscrive in una dimensione mitica: la fusione ambivalente tra figlio e madre richiama l'archetipo edipico (*direi che il caso rientra nel comune schema edipico*<sup>25</sup>), ma in una variante corrosa, in cui non c'è un padre mediatore a limitare o spezzare la simbiosi (*fino dalla mia nascita, per me paternità significava assenza; e si sa che l'assenza è una legge ordinaria dei numi, i quali, poi col fulgore delle loro apparizioni straordinarie, ci confermano la propria sostanza numinosa*<sup>26</sup>). L'eros materno, sublimato e carnale insieme, richiama figure

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 117

<sup>25</sup> *Aracoeli*, p. 134

<sup>26</sup> Ivi, p. 213

della letteratura classica come Fedra o Medea, madri-amanti il cui amore si trasforma in strazio, distruzione e colpa. Al tempo stesso, l'accusa di ignoranza rivolta ad Aracoeli — la sua incapacità di elevarsi alle *scienze positive dell'anima*<sup>27</sup> — la condanna a una dimensione subalterna e plebea, quasi una *mater terrena* incapace di sublimare il legame in forma spirituale (è la stessa madre di Arturo conosciuta su un ritratto di cartolina, *figurina stinta, mediocre, e quasi larvale; ma adorazione fantastica di tutta la mia fanciullezza*.<sup>28</sup>)

Ne emerge una grammatica affettiva e narrativa che rifiuta la pacificazione: l'amore materno non è il luogo dell'origine rassicurante, bensì il germe di un vizio incurabile, un *habitus* tossico che segna la formazione dell'io narrante (*può darsi che all'età mia di quattro anni, già in me germogliasse un primo seme di tale razza triste*<sup>29</sup>). In questi passi, Morante sembra riscrivere la grande tradizione del romanzo moderno sull'ambivalenza familiare (da Proust a Thomas Mann), collocandola in un registro che fonde il lirico e il rancoroso, la memoria infantile e la recriminazione adulta, fino a configurare la madre come un destino, al tempo stesso amato e odiato, che imprigiona il soggetto in una trama di peccato e fascinazione.

L'estratto di *Aracoeli* può essere letto come una sorta di "anti-ninnananna", dove la funzione primaria del canto materno — proteggere il sonno del figlio — si rovescia in una condanna, in un incubo senza fine. Anche nell'oralità, dunque, nelle forme prelogiche del parlato, emerge una lingua veritiera, non fiabeggiante, attaccata allo scoglio vivo di fatti terreni e appoggiata a stagionati modelli ottocenteschi di realismo (Garboli, 1995), adoperando allo stesso modo voci popolari e auliche, panitaliane (Manzi, 2005), in un impasto unico. Questa dualità fra amore e minaccia, vicinanza e violenza, colloca la madre in una posizione ambivalente che non è nuova nella letteratura. Basti pensare alla regina Gertrude nell'*Amleto*, madre che, con le sue scelte affettive e politiche, diventa per il figlio emblema di tradimento e di perversione del legame materno, o alla madre di Ugolino nella *Commedia*, evocata dal poeta come l'ultima e più atroce immagine del nutrimento rovesciato in fame e disperazione. In tutti questi casi, la madre non è assente, ma una presenza opprimente, gravosa, capace di segnare il destino del figlio in termini di colpa e dolore.

Nell'universo morantiano la figura parentale, sia essa paterna o materna, si staglia come

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 80

<sup>28</sup> *L'isola di Arturo*, p.11

<sup>29</sup> *Aracoeli*, pp 157-158

principio deformante dell'identità. Ne *L'isola di Arturo*, il padre è un'entità fantasmatica, idolatrata e insieme irraggiungibile, che lascia il giovane figlio in una condizione di sospensione emotiva e cognitiva. In *Aracoeli* la madre non è assente, ma “troppo presente”, tanto da invadere e saturare lo spazio interiore di Manuele con un amore eccessivo, carnale e tossico:

« (Io invece non sono mai stato figlio di un padre. Evitavo sempre, con lui, di chiamarlo papà: nel suono stesso di queste due sillabe, mi si faceva sentire un che di ridicolo, quasi di indecoroso. Le due sillabe ma-ma, invece, mi suonavano dolcissime e naturali, come voci proprie della mia carne) »<sup>30</sup>.

Si tratta di due declinazioni speculari dello stesso “morbo parentale”: da un lato la privazione, dall'altro la sovrabbondanza. In entrambi i casi il figlio è condannato a una crescita abortita, a un'educazione sentimentale impossibile, perché il genitore — col suo vuoto o col suo eccesso — schiaccia il processo di individuazione. Come osserva Garboli, «Quando ama, la Morante è posseduta da una forza mistica, nemica e divina che non appartiene all'umano ma a un regno più tenebroso, a un'esperienza misteriosa e animale. L'amore è trattato e vissuto come un male, e insieme come la sola liberazione dal male. Come un poeta da lei molto amato, forse più ancora di Saba, come Penna, la Morante s'immerge nella malattia e se ne sparge addosso il fango benefico; e appena può, se la beve a grandi sorsate prendendone forza per sopravvivere.» (Garboli 1995, pp. 91-93).

Dal punto di vista mitico e psicoanalitico, *Aracoeli* incarna un'arcaica *Mater terribilis*, simile alla Medea euripidea che, nell'atto di dare e togliere vita, si appropria interamente del destino dei figli, rendendoli strumenti della propria tragedia. Questo legame incestuoso e senza mediazioni evoca anche la costellazione edipica, ma in assenza della funzione paterna capace di introdurre la legge simbolica: Manuele rimane intrappolato in una simbiosi mai sciolta, un “figlio eterno” che non conosce emancipazione. Il momento più chiaramente “medeo” è nelle pagine centrali del romanzo in cui la madre, vampirica, non è più garante della vita, ma soggetto che consuma il figlio psichicamente, condannandolo a una vita di vuoto e impotenza, infatti Manuele racconta che da bambino aveva paura della madre, ma allo stesso tempo non riusciva a separarsene, come se lei lo stesse risucchiando.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 214

In termini interdisciplinari, la psicoanalisi freudiana e quella junghiana illuminano questa condizione: la madre come “ombra” archetipica, non mediata dal logos paterno, diviene invasione, regressione, impossibilità di accedere alla differenziazione del sé.

A livello intertestuale, oltre al parallelo con l'*Amleto*, si può richiamare Proust, in cui la madre è oggetto di desiderio e mancanza, e la famosa “buonanotte” negata diventa trauma fondativo. Ma laddove in Proust il gesto mancato produce il desiderio di scrittura come sublimazione, in Morante esso genera un veleno affettivo che impedisce la scrittura di sé se non sotto forma di rancore, invettiva e autoannientamento. In chiave ancora più ampia, il rapporto madre-figlio morantiano dialoga con certi archetipi biblici: il figlio come offerta, sacrificio imposto da un genitore che funge da tramite con potenze oscure (Abramo/Isacco), ma qui deformato in chiave laica, rancorosa e distruttiva.

Sul piano storico-letterario, invece, si potrebbe osservare come Morante riprenda e ribalti i grandi modelli ottocenteschi della madre “angelo del focolare”, ponendone in luce la faccia notturna: non custode del bene domestico, ma “sicario dell’infanzia”. Aracoeli diventa figura di marginalità e insieme di incombenza, lontana e inaccessibile nei suoi codici culturali (la sua “bifolcheria” e incapacità intellettuale), ma al tempo stesso irrimediabilmente prossima, avvinghiata al figlio con un amore cannibalesco.

#### 4. Onomastica dei romanzi

Morante antepone un’onomastica non avente funzione baroccheggianti o decorativa, neanche neutra, ma diremo fortemente marcata in una forma stressata di nomignoli. Così, la potenza narrativa si addensa anche di diminutivi, vezzeggiativi e deformazioni fonetiche che non sono abbreviazioni ma vere trasfigurazioni linguistiche, tanto nei primari quanto nei comprimari. Ne *L’isola di Arturo* i cani, i gatti e persino i personaggi umani ricevono appellativi che dondolano fra l’infantile e l’affettivo (Bertucci, 2006). Essi hanno una chiara funzione di de-realizzazione: il nome proprio tradizionale ha una connotazione identificativa e anagrafica, mentre il nomignolo sospende la referenzialità, collocando l’essere in una sfera “altrove”, più immaginaria che civile. Arturo e i suoi animali vivono così in un universo che non è amministrativo né sociale, piuttosto privato e fiabesco.

Ovviamente l’uso del nomignolo funziona anche come codice familiare: persino in *Aracoeli*, dove il registro è più oscuro e luttuoso, il soprannome mantiene un residuo di intimità

respingendo la rigidità sociale o svuotandola: è un segno di confidenza e di esclusività, che delimita una comunità ristretta (madre-figlio, io-tu), come se il lettore potesse essere introdotto quasi clandestinamente, percependo di accedere a un lessico segreto, che è il patrimonio genetico della penna morantiana, superlativamente acuta. Il nomignolo agisce come relitto linguistico che custodisce una carica emotiva positiva e insieme corrosiva, amplificando la tensione tragica del romanzo. Se leggiamo Morante con strumenti di linguistica cognitiva, ci troviamo sicuramente la teoria dei *frame* o *frame semantics* (Fillmore, 1976): il nomignolo attiva nel lettore un *frame* emotivo-privato piuttosto che istituzionale. Non leggo “persona X”, ma “piccolo mondo affettivo Y”. Oltre a questo fenomeno, è possibile rintracciare quello dell’*embodiment* (Lakoff, Jhonson, 1980) e, come dice l’analista del linguaggio Pennacchio, all’interno della neuroretorica, è possibile distinguere la metafora per l’incarnazione (*embodiment*, appunto) dei contenuti trasmessi e del linguaggio infantile: i diminutivi e le deformazioni richiamano il linguaggio dell’infanzia. Questo stimola nel lettore un meccanismo di regressione empatica: chi legge si trova “spinto” verso una percezione più ingenua, affettuosa, a tratti giocosa, a tratti perturbante. Il linguaggio incarnato è compreso poiché influenzato da esperienze corporee e sensomotorie.

Se osserviamo il fenomeno come farebbe un algoritmo di *sentiment analysis* gli epiteti appaiono come un amplificatore di intensità emotiva. La polarità è tendenzialmente positiva (espressione di affetto, confidenza, dolcezza), ma l’ambivalenza è costante: il nomignolo può mascherare dolore, ironia, nostalgia. In ogni caso, esso non è mai neutro. Proprio come un marcatore semantico, o addirittura agendo come *shift* semantico, intensifica la risposta emotiva del lettore, rendendo la memoria dei personaggi più persistente e più viva, trascinandosi in un’impronta mnestica: i nomignoli hanno più facilità a fissarsi nella memoria emotiva del lettore, perché combinano familiarità fonica e carica affettiva (meccanismo simile a quello della *brand recognition*).

Tale spettrogramma sonoro ma anche di significato, è proprio quel *terroir* in cui l’intelligenza linguistica di Morante, altamente nominalista, incontra quella del lettore, modulandone la percezione e guidandone l’investimento sentimentale che nel testo fiorisce. Tali distorsioni alterative vezzeggiano e diminuiscono (Nunziatella è paradigmatico) ma anche annullano (“N.” puntato), la fioca voce di Arturo non riesce a socializzare il nome per intero e lo punta, lo diminuisce e lo riduce in piccola Nunziata, lo minimizza, al contrario di quello del padre che

viene invece grandemente massimizzato. Questo nome genera in Arturo un'ambivalenza (vicinanza/confusione/possesso).

Il suffisso *-ella* è anche una forma classica italiana per affezionare e rendere meno serio, come in *Immacolatella*, il cane, questa volta, di Arturo.

Morante, la poeta<sup>31</sup>, costruisce un rapporto identitario con e tramite i nomi anche in *Aracoeli*, dove troviamo Manuelino, Manuelito, Manueluccio ma nel ricordo del passato del protagonista, non nel tempo coevo alla scrittura, vista la struttura più adulta, più carica di rimpianto da parte del protagonista.

### 5. Esempi concreti e note (index locorum rilevato) dei romanzi <sup>32</sup>

Nel dossier lessicale e nell'analisi del romanzo si registrano numerosi diminutivi/alterati — spesso usati per sé (il narratore) o per animali e oggetti — che illustrano bene la strategia morantiana nella formazione dell'affetto e della *diminutio* espressiva. Alcuni esempi tratti e commentati:

- stupidello<sup>33</sup> / stupidella<sup>34</sup>/ gentarella<sup>35</sup>/ ridarella<sup>36</sup> — vezzeggiativi usati in forma diminuita per attenuare un giudizio o per rivolgersi con tono quasi carezzevole (appaiono riferiti sia al narratore sia alla madre in contesti affettivi);
- fantocchetto<sup>37</sup> / cartocchetto<sup>38</sup> / fagottello<sup>39</sup> / testolina<sup>40</sup>/ venine<sup>41</sup> — serie di alterati riferiti al corpo del narratore-bambino o alle sue sensazioni; marcano infantilizzazione, vulnerabilità

<sup>31</sup> Morante amava definirsi non scrittrice, ma scrittore, perché “uno quando scrive scavalca il proprio sesso cioè lo conserva ma lo scavalca [...] essere una donna per uno scrittore è come per Svevo essere triestino cioè è nelle radici del suo scrivere ma è anche qualcosa che viene oltrepassato dal genere”. *Natalia Ginzburg in quest'intervista* parla con grande ammirazione di *Elsa Morante* e la esalta come scrittrice di straordinario valore. In un'altra intervista parla di lei come “I still feel the tremendous loss of Elsa Morante. She was not only a personal loss to her friends, but a great loss to the world. She was, I believe, the greatest writer of our time” e ancora che avesse una voce potente e originale.

<sup>32</sup> *Aracoeli* mostra una gamma più ampia di suffissi (-ino, -ello, -etto, -uccio, -accio, -otta ecc.) e tipologie (vezzeggiativi, diminutivi affettivi, alterati peggiorativi) che servono a modulare il tono elegiaco/tragico del romanzo: l'affetto si mescola sempre a vergogna, umiliazione, rimpianto.

<sup>33</sup> *Aracoeli*, p. 193

<sup>34</sup> Ivi, p. 117

<sup>35</sup> Ivi p. 161

<sup>36</sup> Ivi, p. 15

<sup>37</sup> Ivi, p. 30

<sup>38</sup> Ivi, p. 36

<sup>39</sup> Ivi, p. 56

<sup>40</sup> Ivi, p. 87

<sup>41</sup> Ivi, p. 13

e piccolo corpo come oggetto di pietà/scherno;

- agnellino<sup>42</sup> / animaluccio<sup>43</sup> / bestiola<sup>44</sup> / cagnaccio<sup>45</sup> / gattaccio<sup>46</sup> / cavallaccio<sup>47</sup>— diminutivi/peggiorativi riferiti ad animali o a metafore uomo-animale: mostrano la tendenza morantiana a fare *similitudo* uomo-animale e a usare il suffisso per caricare la figura di sfumature affettive o dispregiative;
- porticina<sup>48</sup>/ tavolino<sup>49</sup>/ localuccio<sup>50</sup> / alberguccio<sup>51</sup>/ botteguccia<sup>52</sup> / usciolo<sup>53</sup>/ straducola<sup>54</sup>/ cubicolo<sup>55</sup>/ culillo<sup>56</sup>/ chiesuola<sup>57</sup> / cameruccia<sup>58</sup>/ calduccio<sup>59</sup>/ umidiccio<sup>60</sup>/ scalette<sup>61</sup>/ stanzaccia<sup>62</sup>— diminutivi/dispregiativi applicati a luoghi/oggetti che indicano piccolezza, trascuratezza, sudiciume o intimità spaziale; contribuiscono a un paesaggio linguistico di microsfera emotiva

Ciò che si deduce da questi esempi e suggestioni per categorizzarne i suoni sono:

- l'utilizzo di suffissi come operatori affettivi, infatti -ella, -ino, -etto, -uccio, -accio non sono assolutamente ornamentali ma funzionano come marcatori prosodico-affettivi che convertono un referente «messo a fuoco» in un oggetto di intimità o disprezzo;
- nei casi più chiari (Arturo che chiama “Nunziatella”, il narratore di *Aracoeli* che si nomina con diminutivi), il nomignolo è voce del punto di vista: rivela meccanismi psichici (regressione, proiezione, difesa) e costruisce il rapporto esclusivo tra narratore e referente;
- particolarmente in *Aracoeli* le forme diminutive accompagnano le similitudini uomo-

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 80

<sup>43</sup> Ivi, p. 95

<sup>44</sup> Ivi, p. 117

<sup>45</sup> Ivi, p. 138

<sup>46</sup> Ivi, p. 147

<sup>47</sup> Ivi, p. 148

<sup>48</sup> Ivi, p. 91

<sup>49</sup> Ivi, p. 93

<sup>50</sup> Ivi, p. 91

<sup>51</sup> Ivi, p. 148

<sup>52</sup> Ivi, p. 99

<sup>53</sup> Ivi, p. 95

<sup>54</sup> Ivi, p. 97

<sup>55</sup> Ivi, p. 159

<sup>56</sup> Ivi, p. 156

<sup>57</sup> Ivi, p. 146

<sup>58</sup> Ivi, p. 117

<sup>59</sup> Ibidem

<sup>60</sup> Ivi, p. 94

<sup>61</sup> Ivi, p. 95

<sup>62</sup> Ivi, p. 147

animale, creando un *continuum* semantico che rende il corpo e la soggettività vulnerabili e non separati dal regno animale, concedendo quindi un largo uso metaforico e zoomorfo;

- variabilità pragmatico-discorsiva: la stessa marca (es. *-ella*) può produrre tenerezza (quando è vezzeggiativa) o sminuire (quando è ironica). Il lettore, grazie a segnali contestuali, disambigua rapidamente la polarità affettiva — ed è proprio questa rapidità interpretativa che la *sentiment analysis* può cogliere come variazione di intensità/polarità.

All'interno del perimetro nominale, l'antroponimo Nunziatella e il zoonimo Immacolatella sono diminutivi femminili suffissati in *-ella* che restituiscono affettività, familiarità, talvolta subordinazione acra o delicatezza che, usati dall'acerbo Arturo in una vera costruzione relazionale, si schiantano invece con quello del padre, cosmico, irraggiungibile e stranieristico, non appartenente alla sua lingua, Wilhelm Gerace.

In una lettura comparativa, i due romanzi si dispongono come regioni di un percorso morantiano che va dall'epos adolescenziale, ancora innervato da tensioni utopiche e mitopoietiche, alla tragedia adulta della memoria, segnata da un irreversibile senso di perdita. Arturo e Manuele costituiscono due figure speculari e antitetiche: l'uno incarna l'ascesa e la progressiva disillusione dell'eroe in fieri, l'altro la caduta nell'impasse memoriale e nell'entropia esistenziale.

Arturo e Manuele soddisfano due configurazioni della soggettività fallita: il primo è sospeso nel passaggio adolescenziale, dove la crisi edipica e l'idealizzazione del padre vengono decostruite attraverso la scoperta della realtà; il secondo è segnato da una post-formazione distruttiva, dove il fallimento della memoria e l'assenza materna generano un'identità lacerata e destinata all'autodissoluzione. Se *L'isola di Arturo* si iscrive ancora nell'orizzonte del romanzo di formazione, pur attraversato da tensioni anti-idilliche, *Aracoeli* ne rappresenta la radicale negazione, inscrivendosi nel registro del romanzo postmoderno della crisi.

La ricorrenza, nell'opera morantiana, di figure parentali fragili o assenti – padri evanescenti, madri incapaci di garantire protezione, famiglie segnate da vuoti affettivi – può essere letta anche alla luce di un'autobiografica esperienza originaria. La stessa infanzia di Elsa Morante, segnata dall'ambiguità sull'identità paterna e da un rapporto spinoso - conflittuale con la madre, offre infatti un retroterra e allo stesso tempo un forziere che alimenta la costruzione letteraria di

personaggi destinati a crescere nell'ombra della mancanza. Tuttavia, tale autobiografismo non si manifesta mai in forma diretta o confessionale: esso viene piuttosto trasfigurato in una poetica della perdita, che assume valore simbolico e universale.

La mancanza dei genitori nelle sue narrazioni diventa così metafora di un'originaria condizione di solitudine esistenziale, inscritta nell'esperienza umana più che nella vicenda privata dell'autrice, sempre dondolante tra stili linguistici dualistici: aulico-arcaico (*abbasso*<sup>63</sup>) e gergale, aforistici e inabissati nelle profondità di una trama lessicale acuta, puntigliosa, tenera, perfetta e *tremebonda*<sup>64</sup>, anche nell'esattezza psicologica. Un'autrice necessaria e inevitabile dal canto (s'udiva *salutarla con parole d'invenzione, che parevano cantate nella lingua degli uccelli*<sup>65</sup>) tra i più raffinati del Novecento, «pur essendo fuori da ogni regola ed estranea a qualsiasi tradizione consacrata dal Novecento», come sostiene in un'intervista Cesare Garboli, suo maggiore critico.

L'intelligenza linguistica morantiana, i processi denotativi scaturiti e l'avvicinamento emozionale del testo risiedono nell'unire una fine competenza nella lettura del cuore umano a una maestria stilistica impeccabile: trasforma la lava bruciante della psiche in una prosa sapientemente raffreddata e controllata. Il suo effetto è di una densità poetica straordinaria. Essa privilegia l'attivazione di una competenza emozionale (Mayer, Salovey, 1997), o intelligenza emotiva (Goleman, 1995) intese come la capacità del lettore di risuonare interiormente alle sollecitazioni offerte dall'universo narrativo che è evidentemente pansensoriale ed organolettico.

Ingorda di immagini realizzate in parole, e dunque suoni, si impadronisce di esse come un rapace e, com'è noto nelle pagine de *La Storia*, sui cui manoscritti era solita appuntare, correggere, riscrivere, ricercare la parola giusta, come nell'accordatura di uno strumento musicale, è volta a cercare il giro migliore di suono fatto di aggettivi, avverbi, sinonimi: *una voce di basso, sfiatata e tesa*<sup>66</sup>. Così la ricorda anche un noto compositore, Ildebrando Pizzetti, dopo la lettura de *L'isola di Arturo* in una cartolina inviatale nel 1957. Infatti nel ringraziarla per la stupenda «vivezza del suo linguaggio» sottolinea come «Lei ha dato nuova vita e luce e significato a parole che il

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 190

<sup>64</sup> Ivi, p.180

<sup>65</sup> Ivi, p. 237

<sup>66</sup> Ivi, p. 189

mal uso aveva ridotto stinte, fredde».

Nella sua prodigiosa sensibilità espressiva (Serpa, 2011) Morante costruisce un lessico, lo riflette, lo rinnova di neologismi (*ammicchio*<sup>67</sup>, *occhialaio*<sup>68</sup>) e derivativi (*voltolamento*<sup>69</sup>, *tartagliamento*<sup>70</sup>, *stertoroso*<sup>71</sup>, *abbuiamento*<sup>72</sup>, *incrudelire*<sup>73</sup>), operatori lessicali di focalizzazione, con valore modale – valutativo (*sogguardare*<sup>74</sup>), forme verbali riflessive particolari e clitiche (*rabbuffandosi*<sup>75</sup>, *esilararsi*<sup>76</sup>, *mi satollavo*<sup>77</sup>, *incuriosirsi*<sup>78</sup>, *s'insuperbiva*<sup>79</sup>, *scafarsi*<sup>80</sup>, *si travoltava*<sup>81</sup>, *rabbuffandosi*<sup>82</sup>, *si coruscavano*<sup>83</sup>, *sturbari*<sup>84</sup>), analogie (*livido come la creta*<sup>85</sup>), ossimori (*era una notte spenta, corsa da un vento umido e piuttosto freddo*<sup>86</sup>) sinestesie deboli (*solitudine annuolata*<sup>87</sup>, *colore sorridente*<sup>88</sup>, *labbra cartacee*<sup>89</sup>, *voce agra*<sup>90</sup>), catacresi percettive e poetiche (*le tende palpitavano di respiri freschissimi*<sup>91</sup>).

*Tremolava un amore festante*<sup>92</sup> e *l'amore le giocava nelle iridi, allegro e ingenuo*<sup>93</sup> equivalgono a rendere sensoriale un sentimento astratto;

*«la morte si comporta come un ospite intruso che, una volta viziato dalla droga, prende*

<sup>67</sup> Ivi, p. 163

<sup>68</sup> Ivi, p. 203

<sup>69</sup> Deverbale tramite suffissazione (derivazione nominale + *-mento*): da *voltolare*

<sup>70</sup> Deverbale tramite suffissazione (derivazione nominale + *-mento*): da *tartagliare*

<sup>71</sup> Deaggettivale tramite suffissazione (derivazione aggettivale + *-oso*): da *stertore*

<sup>72</sup> *Aracoeli*, p.99

<sup>73</sup> Ivi, p. 80

<sup>74</sup> Ivi, p. 201

<sup>75</sup> Ivi, p.177

<sup>76</sup> Ivi, p.161

<sup>77</sup> Ivi, p. 256

<sup>78</sup> Ivi, p. 201

<sup>79</sup> Ivi, p. 141

<sup>80</sup> Ivi, p. 161

<sup>81</sup> *Aracoeli*, p.136

<sup>82</sup> Ivi, p. 177

<sup>83</sup> Ivi, p. 210

<sup>84</sup> Ivi, p. 220

<sup>85</sup> Ivi, p. 189

<sup>86</sup> *L'isola di Arturo*, p. 324

<sup>87</sup> Ivi, p. 184

<sup>88</sup> Ivi, p.195

<sup>89</sup> *Aracoeli*, p. 98

<sup>90</sup> Ivi, p. 80

<sup>91</sup> Ivi, p. 216

<sup>92</sup> Ivi, p. 221

<sup>93</sup> Ivi, p. 281

*assuefazione al proprio vizio*<sup>94</sup> equivale a una personificazione organica della morte; *cercarla significava andarmene via di qui, dietro le tracce del suo antico passaggio, come un animale sbandato va dietro agli odori della propria tana*<sup>95</sup>

equivale ad una visualizzazione concettuale della memoria; vi si addensano accumuli aggettivali ed enumerativi (*violenze bizzarre e fiere*<sup>96</sup>; *adolescenza fresca, aggressiva e scherzante*<sup>97</sup>; *libertà indomabile, fatua e felice*<sup>98</sup>); metafore ontologiche di corporeizzazione e somatizzazione linguistica dell'emozione (*fiatava un'autentica furente ferocia*<sup>99</sup>); *il sospetto della prima sera, benché assopito e rado, si aggirava come un tentacolo nel mio cervello*<sup>100</sup> rende visivo il sospetto; *il suo noto russare – lievissimo, quanto la filatura di una tela di ragno*<sup>101</sup> è una miniaturizzazione affettiva in similitudine; *il tempo maturava oscuro e incostante*<sup>102</sup> ed *età ingrata*<sup>103</sup> danno agentività al tempo; *la mia coscienza cresceva denutrita e rachitica*<sup>104</sup> è una corporeizzazione dell'astratto; voci sinestesiche (*ronzii febbrili di una infreddatura crescente*<sup>105</sup>; *sguardo umido*<sup>106</sup>; *vapore azzurro*<sup>107</sup>; *struggimento amaro*<sup>108</sup>; *suono acido*<sup>109</sup>); altre traslazioni metaforiche con accumulo aggettivale (*nativa ingenuità quasi insapore, appena acidula, della sua voce*<sup>110</sup>); metafore fisiologiche o emozionali/incarnate (*mi si aggriccia la pelle*<sup>111</sup>, *mi si agghiacciava dentro i calzonni*<sup>112</sup>) che sono idiomatismi regionali arcaici rubati alla polvere degli orologi e che contribuiscono allo sviluppo delle competenze interpretative più profonde, stimolano processi di identificazione critica e di elaborazione personale dei significati

---

<sup>94</sup> Ivi, p.224

<sup>95</sup> Ivi, p. 10

<sup>96</sup> Ivi, p. 263

<sup>97</sup> Ivi, p. 273

<sup>98</sup> Ibidem

<sup>99</sup> Ivi, p. 203

<sup>100</sup> Ivi, p. 254

<sup>101</sup> Ivi, p. 238

<sup>102</sup> *L'isola di Arturo*, p. 275

<sup>103</sup> Ivi, p. 269

<sup>104</sup> *Aracoeli*, p. 170

<sup>105</sup> Ivi, p.185

<sup>106</sup> *L'isola di Arturo*, p. 258

<sup>107</sup> Ibidem

<sup>108</sup> Ivi, p. 263

<sup>109</sup> Ivi, p. 313

<sup>110</sup> Ivi, p. 356

<sup>111</sup> *Aracoeli*, p.55

<sup>112</sup> Ivi, p.191

letterari nel lettore.

Ancora, si rintracciano voci e ispanismi non solo con funzione decorativa ma come riflesso di un bilinguismo narrativo mimetico: *acostumbrarme*<sup>113</sup>, *duermete*<sup>114</sup>, *feo*<sup>115</sup>, *muchachito*<sup>116</sup>, *muñeca*<sup>117</sup>.

Le metafore deflagrano dal fuoco della penna elsiana e si racchiudono in *Aracoeli* (*come un frullo d'ali impazzite mi sbattè nella testa*<sup>118</sup> ; *come allo scoppio di una bolla, al suo posto subentrava un vuoto di memoria*<sup>119</sup>, in questo caso con il connettivo “come” esplicitato a inizio similitudine) quanto ne *L'Isola* a forma di delfino, saltando all'occhio del lettore in acrobazie acquevoli.

Di seguito una griglia sinottica di alcune figure stilistiche rintracciate:

N.	Citazione integrale	Figure retoriche principali	Altre figure	Classe semantica
1	<i>Il suo corpo, nell'estate acquistava uno splendore bruno carezzevole, imbevendosi del sole, pareva, come d'un olio</i> <sup>120</sup>	similitudine	sinestesia, personificazione	naturale / sensoriale
2	<i>ma nella stagione invernale ritornava chiaro come le perle</i> <sup>121</sup>	similitudine	antitesi stagionale	naturale / cromatica
3	<i>E io, che ero sempre scuro in una stagione, vedevo in ciò quasi il segno d'una stirpe non terrestre</i> <sup>122</sup>	metafora	iperbole, simbolo	cosmica
4	<i>come s'egli fosse fratello del sole e della luna</i> <sup>123</sup>	metafora	personificazione cosmica	celeste
5	<i>si allontanava nuotando lento lento, quasi abbracciato al mare, al mare come una sposa</i> <sup>124</sup>	similitudine	anafora, personificazione erotica	antropomorfica
6	<i>mi riceveva con un trionfo meraviglioso, che pareva un galoppo finale</i> <sup>125</sup>	similitudine	iperbole, metafora dinamica	animale

<sup>113</sup> Ivi, p. 204

<sup>114</sup> Ivi, p. 117

<sup>115</sup> Ivi, p.205

<sup>116</sup> Ivi, p.166

<sup>117</sup> Ivi, p. 120

<sup>118</sup> Ivi, p. 187

<sup>119</sup> Ivi, p. 194

<sup>120</sup> *L'isola di Arturo*, p. 30

<sup>121</sup> Ibidem

<sup>122</sup> Ibidem

<sup>123</sup> Ibidem

<sup>124</sup> Ibidem

<sup>125</sup> Ivi, p. 46

7	<i>egli aveva l'aria, in tali occasioni, di un bel gatto esotico, nottambulo e impunito</i> <sup>126</sup>	similitudine	zoomorfismo, epiteti ferini	animale
8	<i>il quale si fermi un attimo a riguardare sfiorandola con zampa di velluto</i> <sup>127</sup>	metafora	sinestesia tattile	animale / sensoriale
9	<i>la fredda pellicetta di una gatta esanime</i> <sup>128</sup>	metonimia/sineddoche	sinestesia debole, iperbato implicito	patemica
10	<i>l'età che le davo era, se ci penso, forse una maturità, grande come una rena e come la stagione calda sul mare</i> <sup>129</sup>	metafora	antitesi, ossimoro concettuale, iperbole	temporale
11	<i>Ma forse anche un'eternità virginea, gentile e senza mutamento, come una stella</i> <sup>130</sup>	similitudine	ossimoro implicito (tempo/mutamento), polisindeto leggero	astratta / cosmica
12	<i>non viveva più con la mente, ma solo coi respiri, come i fiori</i> <sup>131</sup>	similitudine	antitesi mente/corpo	naturale
	<i>si riacciuffava sempre, come una stellina, quella eterna, irrimediabile, domanda</i> <sup>132</sup>	metafora, personificazione semantica	epiteti qualificativi fortemente valutativi, iperbolici	cosmico-ossessiva
13	<i>per sua natura, essa preferiva il chiuso delle stanze ai luoghi aperti e alle strade: simile a una canarina che ami la gabbia più dell'aria libera</i> <sup>133</sup>	similitudine allegorica	paradosso	animale / psicologica
14	<i>allora, i miei occhi e i miei pensieri lasciavano il cielo con dispetto, riandando a posarsi sul mare, il quale, appena io lo riguardavo, palpitava verso di me, come un innamorato</i> <sup>134</sup>	similitudine	personificazione	antropomorfica
15	<i>fino ad oggi la felicità per me era stata sempre una compagna naturale del mio sangue, alla quale magari non si fa caso, come a una sorella carnale</i> <sup>135</sup>	similitudine	metafora familiare	affettiva
16	<i>rimanevo a lungo seduto a un passo da lei, fosco e superbo come un rimprovero vivente</i> <sup>136</sup>	similitudine	personificazione astratta	morale
17	<i>fra un momento, già questo colore sarà diverso, variazioni impercettibili, come una</i>	similitudine	metafora visiva, iperbole	animale

<sup>126</sup> Ivi, p.47<sup>127</sup> Ibidem<sup>128</sup> Ibidem<sup>129</sup> Ivi, p. 51<sup>130</sup> Ibidem<sup>131</sup> Ivi, p. 154<sup>132</sup> Ivi, p. 170<sup>133</sup> Ibidem<sup>134</sup> Ivi, p.180<sup>135</sup> Ivi, p.203<sup>136</sup> Ivi, p. 239

	<i>ridda di favolosi insetti, girano senza posa nella luce</i> <sup>137</sup>			
18	<i>l'immenso pulviscolo del sole mi offendeva i nervi, torpido e sulfureo come una pestilenza</i> <sup>138</sup>	similitudine	sinestesia, metafora patologica	naturale / patologica
19	<i>e, come un grande respiro, una gioia profonda m'attraversò</i> <sup>139</sup>	similitudine	metafora fisiologica	corporea
20	<i>mi stendevo sulla rena assolata che somigliava a un bel corpo di seta, nel suo tepore carnale</i> <sup>140</sup>	similitudine	metafora erotica	corporea
21	<i>un mucchio d'alghe, macerate dal salino primaverile, mandava un odore dolce e fermentante, come di muffa sull'uva</i> <sup>141</sup>	similitudine	ossimoro sensoriale	naturale / olfattiva
22	<i>il puro azzurro disteso su di me sembrava avvicinarsi, trapungendosi come un firmamento, poi incendiarsi in un gran fuoco unico, poi farsi nero d'inferno</i> <sup>142</sup>	metafora	antitesi luce/buio, simbolismo	cosmica
23	<i>una speranza, a volte, indebolisce le coscienze, come un vizio</i> <sup>143</sup>	similitudine	paradosso morale	psicologica
24	<i>e mi pareva che tutti gli angeli e le angelesse della sua fantasia, come stormi di splendidi gufi, cicogne e gabbiani, le volassero d'intorno, suggerendole giorno e notte di schifarmi</i> <sup>144</sup>	similitudine	enumerazione, allegoria	animale
25	<i>spesso certi nostri affetti, che presumiamo magnifici, addirittura sovrumani, sono, in realtà, insipidi: solo un'amarezza terrestre, magari atroce, può, come il sale, suscitare il sapore misterioso della loro profonda mescolanza</i> <sup>145</sup>	similitudine	metafora gustativa	sensoriale
26	<i>la speranza, tuttavia, s'era annidata ormai dentro di me come un parassita, che non lascia volentieri il suo nido</i> <sup>146</sup>	similitudine	metafora biologica, ossimoro concettuale	patologica
27	<i>simili a una girandola pazza, mi si accesero nella fantasia tutti i bei complimenti che le avrei fatto io</i> <sup>147</sup>	similitudine	metafora meccanica	mentale

<sup>137</sup> Ivi, p. 245<sup>138</sup> Ivi, p. 247<sup>139</sup> Ivi, p.249<sup>140</sup> Ivi, p.268<sup>141</sup> Ibidem<sup>142</sup> Ibidem<sup>143</sup> Ivi, p. 269<sup>144</sup> Ivi, p. 296<sup>145</sup> Ivi, p. 322<sup>146</sup> Ivi, p. 351<sup>147</sup> Ivi, p. 357

Nelle stesse note stilistiche si posson poi individuare diversi casi di zeugma, soprattutto nella sua versione modernista, cioè non come figura retorica isolata e vistosa ma come vero e proprio procedimento cognitivo di costruzione del senso, fondato su continui slittamenti di isotopia e su una percezione analogica del reale. Ne *il mare palpitava verso di me, come un innamorato*, il verbo palpitare appartiene all'isotopia fisiologica-affettiva dell'umano ma viene applicato all'isotopia naturale-inanimata del mare producendo una frizione percettiva che personifica il paesaggio.

Ne *l'immenso pulviscolo del sole mi offendeva i nervi*, il verbo offendere passa dall'isotopia morale-psicologica a quella corporea-fisiologica, costringendo il lettore a reinterpretare un atto etico come stimolo sensoriale, o ancora in *non viveva più con la mente, ma solo coi respiri*, lo stesso costrutto sintattico governa un termine astratto appartenente all'isotopia mentale-cognitiva e un termine concreto appartenente all'isotopia biologica-vitale, realizzando uno zeugma concettuale che riduce l'identità a funzione organica, e infine ne *il puro azzurro disteso su di me sembrava avvicinarsi, incendiarsi in un gran fuoco unico, poi farsi nero d'inferno*, la catena verbale attraversa tre isotopie diverse, fisica-elementale nel verbo incendiarsi, visiva-cromatica nell'azzurro e simbolico-religiosa nell'inferno, mostrando come il testo costruisca il senso per continui passaggi tra campi semantici incompatibili: non più limitato al classico schema verbo più due complementi eterogenei ma trasformato in una tecnica diffusa di scrittura che produce attriti percettivi in cui il soggetto conosce e organizza l'esperienza.

Un insegnamento ermeneutico e un appellativo lasciato al lettore: la letteratura agisce come un impulso interrogativo che attiva il processo comunicativo e co-costruttivo con il soggetto leggente.

Il suo lascito, con l'ultimo romanzo e con questa mini glossoteca, dopo quarant'anni dalla sua scomparsa, è una tesoreria linguistica immensa e ininterrotta in cui «[...] trasudano e respirano stile libero, musica interna, onda e movimento interiore. Il pedale, il piede su cui si appoggia è melodico, è un adagio alla Saba, adagio prosastico, narrativo, informativo, cantato tra il naturale e solfeggiato con la stessa civetteria [...]» rivelando «forza espressiva intensa e spesso avventurosa, che scavalca stilemi convenzionali per tuffarsi in spazi di libertà poetica»<sup>148</sup>.

<sup>148</sup> Son le parole di Cesare Garboli che commenta *Alibi*, pubblicato da Einaudi nel 1958

Tuttavia la traversata non si esaurisce poiché la sua epica<sup>149</sup> creaturalità<sup>150</sup> trova (per noi) la riva in un continuo *autunno nebbioso*<sup>151</sup> dove la natura riproduce le sue forme: *in eterno ogni perla del mare ricopia la prima perla, e ogni rosa ricopia la prima rosa*<sup>152</sup>.

Ci si chiede dunque chi potrà mai essere, a sua volta, copia di questo “scrittore” rapsodico e leone letterario. Ci si chiede chi mai potrà allattare le menti future — così come penzolare dalla sua lingua carnivora, vitale e insieme autofaga, sguainata dal fodero come un'alabarda dorata: un'ignispada dalla nettezza di contorno, tenuta ferma dall'elsa — da Elsa stessa<sup>153</sup>.

*E adesso, o voi che avete ascoltato queste canzoni, perdonatemi se sospiro ripensando a quanto era stata semplice la mia vita*<sup>154</sup>.

---

<sup>149</sup> Si autodefiniva “omerica”

<sup>150</sup> Ancora Garboli, nell'introduzione a *L'isola di Arturo*, sostiene: «sarebbe impossibile inquadrarla nei soliti disegni, nelle organizzazioni manualistiche della 'letteratura'. È nata da se stessa, Elsa Morante»

<sup>151</sup> *Aracoeli*, p.7

<sup>152</sup> *L'isola di Arturo*, p. 301

<sup>153</sup> Immagine metaforica presa in prestito dal testo di Angela Bubba, *Elsa*.

<sup>154</sup> Questi sono i versi con cui si chiude *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 245

- AA.VV. (1985, 7–8 dicembre). *Fine secolo. Festa per Elsa*. Insetto di *Reporter*, a cura di A. Sofri.
- Bachtin, M. (2001). *Estetica e romanzo* (C. Strada Janović, Ed.). Torino: Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1979).
- Bertucci, S. (2006). Note sul lessico di *Aracoeli* di Elsa Morante. *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 59(2), 203–241.
- Bubba, A. (2019). *Elsa*. Roma: Carocci.
- Bubba, A. (2020). *Elsa, madre e fanciullo*. Roma: Carocci.
- D'Angeli, C. (2003). *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Roma: Carocci.
- Donno, R. (2022). Fisiologia compensatoria del lutto ne *L'isola di Arturo*. *Quaderni d'Italianistica*, 43(2), 173–199.
- Faienza, L., & Pellegrino, G. (2023). Illusioni d'idillio ne *L'isola di Arturo*. In *Contemplare/abitare: La natura nella letteratura italiana (Atti del XXVI Congresso ADI)*. Roma: ADI Editore.
- Ferrecchia, M. (1996). “L'isola di Arturo” e “Aracoeli” di Elsa Morante: Due stili, un linguaggio. *Critica Letteraria*, 24, 587–610.
- Garboli, C. (1988). Prefazione. In E. Morante, *Alibi* (pp. 7–22). Milano: Garzanti.
- Garboli, C. (1995). Prefazione. In E. Morante, *L'isola di Arturo* (pp. V–XVIII). Torino: Einaudi.
- Garboli, C. (1995). *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi.
- Gardner, H. (2013). *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza* (L. Sosio, Trad.). Milano: Feltrinelli.
- Ginzburg, N. (1992). An interview with Natalia Ginzburg (P. Boyers, Interviewer). *Salmagundi*, 96.
- Ginzburg, N. (2015, 15 marzo). *Intervista su Elsa Morante* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=6iyhtX5zmwA>
- Goleman, D. (1995). *Emotional intelligence: Why it can matter more than IQ*. New York, NY: Bantam Books.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1998). *Metafora e vita quotidiana* (P. Violi, Trad.). Milano: Bompiani. (Opera originale pubblicata nel 1980).
- Manzi, A. (2005). Elsa Morante: La voce di una scrittrice e di un'intellettuale. *Quaderns d'Itàlia*, 10, 253–256.
- Mayer, J. D., & Salovey, P. (1997). *Emotional development and emotional intelligence: Educational implications*. New York, NY: Basic Books.

- Mengaldo, P. V. (1994). Elsa Morante. In *Storia della lingua italiana. Il Novecento* (pp. 161–167, 330–337). Bologna: Il Mulino.
- Morante, D. (2012). *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (1970). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (1988). *Alibi*. Milano: Garzanti.
- Morante, E. (1995). *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (2015). *Aracoeli*. Torino: Einaudi.
- Notabartolo, G. (2019). Introduzione. In A. Bubba, *Elsa* (pp. 7–14). Roma: Carocci.
- Oliva, C. (2018). «Una fabbrica di ombre equivoche»: Note sui manoscritti di *Aracoeli* di Elsa Morante. In *La letteratura italiana e le arti (Atti del Congresso ADI)*. Roma: ADI Editore.
- Pennacchio, F. (2014). Recensione di S. Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*. *Enthymema*, 10, 258–261. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/4083>
- Piccinno, M. (2023). *Intelligenza linguistica: Risorsa per l'apprendimento*. Roma: Edizioni Studium.
- Pupino, A. R. (1968). *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*. Ravenna: Longo.
- Ricci, G. (1979). Tra Eros e Thanatos: Storia di un mito mancato. *Strumenti Critici*, 13, 127–168.
- Sarikaya, E. (2024). Aracoeli: Romanzo di desolazione sociale o diario intimo dell'ultima Morante? *Diacritica. Letture critiche di letteratura italiana*.
- Schifano, J.-N. (1984, 2 dicembre). Barbara e divina. *L'Espresso*, 30(48), 125.
- Serpa, F. (1993). La nascita della tragedia. In G. Agamben & A. Berardinelli (a cura di), *Per Elsa Morante* (p. 259). Milano: Linea d'Ombra.
- Sgorlon, C. (1988). *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milano: Mursia.

(\*) Il presente saggio viene pubblicato con le note a pié di pagina e non in formato APA, in considerazione del particolare contenuto del testo