

Elena Porciani

Considerazioni sulla fantasticizzazione in Elsa Morante Un itinerario a ritroso da *Aracoeli* alla scrittura giovanile

In questo contributo analizzerò la presenza di processi di fantasticizzazione nell'opera di Elsa Morante. Dopo aver delineato la cornice teorica del discorso, prenderò in esame il caso di *Aracoeli* (1982), il romanzo dell'autrice in cui è più marcato il ricorso, in chiave di fantasticizzazione, al repertorio della tradizione fantastica. Dopodiché, mostrerò come la fantasticizzazione costituisca la forma che prende il fantastico in quanto modo mediatore nell'iper genere romanzo morantiano, per poi presentare le radici di una simile postura narrativa attraverso il confronto tra il racconto inedito «Dionisia» (1936) e il racconto «Due sposi molto giovani», pubblicato in rivista nell'agosto del 1937.

In this paper I will analyze the presence of fantasticization processes in Elsa Morante's work. After shortly outlining the theoretical framework of my perspective, I will examine the case of Aracoeli (1982), the novel in which Morante's use of the repertoire of the fantastic tradition is most marked in terms of fantasticization. Then I will show how fantasticization can be considered as the form that the fantastic takes as a mediating mode in Morante's fictional hyper-genre. In the final section I will compare the unpublished short story «Dionisia» (1936) and the short story «Due sposi molto giovani», published in August 1937, in order to show the roots of Morante's tendency to fantasticization.

1.

Il presente contributo muove dalla convinzione che riflettere sull'uso di motivi e temi del fantastico da parte di Elsa Morante consenta non solo di arricchire di ulteriori sfaccettature l'interpretazione dell'autrice, ma anche di affrontare da una prospettiva fattivamente testuale le tensioni fra genere e modo che caratterizzano la discussione critica sulla narrativa fantastica.

La premessa di un simile dibattito è costituita dalla presa di posizione teorica con cui, nel corso degli anni Novanta, Remo Ceserani ha postulato l'azione nella letteratura, oltre che nelle arti e più ampiamente nella produzione culturale, di un insieme di modi dell'immaginario, ossia di «sistemi modellizzanti che funzionano semioticamente ma anche come forme che si sono storicamente concretate e depositate nelle culture delle società umane» (Ceserani, 1990: 116). Data la «relatività e provvisorietà (e quindi la storicità) di ogni elenco e classificazione» (Ceserani, 1999: 134), non mancano nella proposta dello studioso alcune oscillazioni e aporie: non solo riguardo al numero e alla tipologia dei modi,¹ ma anche alla loro

¹ Scrive Ceserani (1999: 134): «Posso dare qui una mia proposta di elenco: dal modo fiabesco all'epico-tragico, al romanzesco, al realistico-mimetico, al pastorale-allegorico, al comico-carnevalesco, al picaresco, al melodrammatico, al fantastico, aggiungendo però subito che lo spirito classificatorio che sta dietro questo elenco [...] deve confrontarsi con

relazione storica con i generi.

In quanto «“procedimenti” organizzativi dell’immaginario letterario» (Ceserani, 1990: 116), i modi sono «forme più complesse e astratte dei generi, dotate di capacità strutturante» (Ceserani, 1999: 548); tuttavia, i processi con cui essi si concretizzano nei generi non appaiono uniformi. In certi casi, come nella derivazione moderna dell’epico-tragico dal poema epico e dalla tragedia, i generi precedono i modi, laddove in altri, ad esempio il carnevalesco-parodico o il fiabesco-meraviglioso, avviene il contrario: il genere si innesta su un più ampio e preesistente modo antropologico-culturale. È vero altresì che anche generi fondativi per la letteratura occidentale come l’epica e la tragedia affondano le loro radici in remoti miti e riti sociali, ma ciò non appiana le disomogeneità dello scenario complessivo. Mentre alcuni modi, come i menzionati, si articolano in costanti millenarie del nostro immaginario, pur all’interno della variabilità materiale su cui Ceserani ha sempre insistito, altri, come il patetico-melodrammatico e il fantastico, sono caratterizzati da una vicenda storico-culturale più circoscritta, con conseguenze sul rapporto con i generi corrispondenti.

Il fantastico presenta poi un’ulteriore peculiarità, di cui Ceserani fornisce i primi ragguagli in un saggio incluso – insieme a lavori di Lucio Lugnani, Emanuella Scarano e altri – nell’importante miscellanea del 1983 *La narrazione fantastica*, uno dei capisaldi in lingua italiana sull’argomento. Qui per la prima volta vediamo all’opera il concetto di modo, secondo una prospettiva che può essere ritenuta una tappa della più ampia riflessione teorica del decennio successivo: «Propongo di considerare il fantastico un *modo storico* di produzione dei testi letterari (e anche, con il passar del tempo, di testi appartenenti ad altri codici della comunicazione artistica)» (Ceserani, 1983: 15). In particolare,

[s]i tratta di una possibilità *nuova* di produrre e organizzare i testi letterari che diventò disponibile all’immaginazione letteraria verso l’inizio del diciannovesimo secolo. Più specificamente, il nuovo modo è caratterizzato da:

- a) la scoperta e l’impiego di nuove strategie retoriche e narrative e di nuovi artifici formali;
- b) un’estensione delle aree della realtà umana che possono essere rappresentate dal linguaggio e dalla letteratura. (15)

Il passo bene suggerisce che l’eccezionalità del fantastico risiede nella circostanza che, nonostante la sua limitata storia, esso si presenterebbe da subito come un modo, senza prima attraversare una fase di genere letterario, né approdando a essa in seguito. Le sue «nuove strategie retoriche e narrative» e i suoi «nuovi artifici formali» darebbero vita sin dall’inizio dell’Ottocento a quella che lo studioso avrebbe in seguito descritto come una «fantasticizzazione» (Ceserani, 1996: 101) di generi letterari preesistenti: un concetto che ripropone in un «ambito più ristretto, e in zone letterarie più limitate (sempre però in direzione della “modernità”）」 la definizione

la prudente consapevolezza sia della utilità (e spesso necessità) di simili classificazioni, sia della loro artificialità e provvisorietà». Per una disamina più ampia dell’approccio di Ceserani ai modi letterari cfr. Porciani, 2018.

bachtiniana del «dominio del romanzo su tutte le altre forme letterarie nel mondo moderno, a partire dal Settecento» nei termini di una «“romanzizzazione” dell’intera produzione letteraria» (101).

Anche su questo nodo teorico-storico interviene Ezio Puglia nel suo recente *Il lato oscuro delle cose*, da cui trae in parte ispirazione la presente sezione monografica di *Oblio*. A suo avviso, il fantastico nasce sì nel primo Ottocento, imperniandosi intorno a due figure chiave come Hoffmann e Poe, ma non tanto come modo quanto come genere. È solo nel Novecento che si sarebbe trasformato in modo, nella misura in cui «si è disseminato» e «ha continuato a sopravvivere principalmente in frammenti sparsi» (Puglia, 2020: 227). I fenomeni più rilevanti in tal senso sono riconosciuti dal critico nella riproposizione, secolarizzata o allegorizzata, di scene fantasmatiche e oggetti auratici,² oltre che nella tendenza a «creare degli ibridi di fantastico e psicologico» (230) e a ‘interpolare’ il soprannaturale «nella narrazione insieme a elementi di provenienza diversa» (245):

Si tratta semplicemente di mettere l’accento sul fatto che con l’appellativo ‘soprannaturale’ si dovrebbero indicare solo quei fenomeni che, in un modo o nell’altro, sono avvalorati dalle credenze religiose o popolari, si nutrono di superstizioni dimenticate, di materiali leggendari, di convinzioni o fantasmi collettivi. Invece gli avvenimenti straordinari o inconcepibili in cui l’«eruzione dell’Altro» rimanda, per quanto possibile, a un immaginario privato e individuale, andrebbero chiamati volta per volta in modo diverso (grotteschi, assurdi, metafisici, surrealistici ecc.). (237)

Il fantastico viene così riassorbito nella casistica predominante della teoria di Ceserani, che presuppone la priorità storica del genere rispetto al modo. Ne deriva, cosa tutt’altro che marginale, che la fantasticizzazione non sarebbe un meccanismo costitutivo del modo fantastico, bensì un processo che, in relazione al riuso nei più vari contesti narrativi dei procedimenti e motivi fantastici, descrive nel corso del Novecento la metamorfosi del genere ottocentesco in modo.

Nei limiti di quest’articolo non affronterò in maniera sistematica una simile dialettica fra genere e modo fantastico. Per quanto essa costituisca l’orizzonte in cui si muove il mio discorso, mi limiterò, attraverso il *case study* di Elsa Morante, a offrire alcuni tasselli utili al dibattito, mostrando al contempo la rilevanza dell’autrice anche in questo ambito. Soprattutto, *Aracoeli* e i due racconti giovanili sui quali mi concentrerò – «Dionisia» e «Due sposi molto giovani» – dovrebbero consentire di cogliere quale senso acquisiscano i fenomeni di fantasticizzazione per Morante: essi costituirebbero non tanto la conferma che è improprio parlare di genere fantastico nel Novecento quanto l’espressione di una rifunzionalizzazione del repertorio tematico-retorico del fantastico come ‘modo mediatore’ all’interno del suo personale approccio al romanzo.

² Da intendersi come «oggetti che pur essendo concreti e reali sprigionano o sembrano sprigionare forze demoniache, aure soprannaturali, occulte influenze di natura magnetica» oppure «oggetti spettrali che rimangono sospesi fra presenza e assenza, immaginario e reale» (Puglia, 2020: 11).

2.

In *Aracoeli* (1982) nessuno dei personaggi è risparmiato dalla «duplicità senza soluzione» (in Bardini, 1999: 716) che secondo Morante caratterizza non solo i rapporti interpersonali, ma la stessa intima psicologia degli esseri umani:³ la madre Aracoeli incarna la preistoria della sua terra d'origine – l'Andalusia –, ma non di meno aderisce, nonostante le goffaggini e timidezze, al *modus vivendi* borghese dei «quartieri alti» (Morante, 1989: 27), così come in seguito la sua innocenza si rovescia nella più feroce voracità sessuale; il valoroso padre Eugenio Oddone Amedeo infrange con il suo scandaloso matrimonio le regole del mondo 'dabbene' che dovrebbe osservare, e insinua dentro di sé – nel suo comportamento, ma anche nel suo corpo – il proprio disfacimento di eroe e di uomo; la zia Monda cela sotto il decoro di zitella di ottimo gusto l'attrazione per maschi zotici e grossolani. Non meno corrosi dalla loro intima doppiezza sono i personaggi minori, che si rivelano sempre diversi da come appaiono o da come ci si aspetta che essi siano: i nonni severissimi che nutrono manie senili; i finti partigiani che umiliano Manuele; il sessantottino che trasforma il fanatismo ideologico in opportunismo politico, solo per citarne alcuni. Quella che emerge dai ricordi più remoti, ma anche dagli incontri adulti del protagonista, è un'umanità degradata e grottesca, preda di dilanianti pulsioni erotiche o cogenti istinti di dominio, nella cui rappresentazione si consuma un'incessante commistione di tragico e comico.

Una simile fluida duplicità è stata commentata dalla critica attraverso coordinate interpretative che generalmente non hanno convocato sulla scena del romanzo istanze riconducibili all'ambito del fantastico.⁴ Una lettura in tale direzione si deve a Beatrice Laghezza, che rileva in primo luogo come, attraverso una costante dinamica di rispecchiamento e scissione di personaggi e vicende, Morante abbia trasformato «una figura legata per tradizione letteraria ai temi del fantastico e del soprannaturale», quale è il doppio, «in una micidiale struttura ideologica che sonde con spirito critico le aberranti distorsioni della società moderna» (Laghezza, 2012: 321). Questo primo livello di riuso del repertorio del fantastico, atto a rappresentare l'insanabile metamorfica ambivalenza dei personaggi e dei luoghi presenti nel romanzo, si

³ «Una duplicità senza soluzione» è il titolo dell'intervento di Morante uscito sull'*Europa letteraria* nel 1964 all'interno della rassegna *Dieci voci per Il silenzio*, il film di Ingmar Bergman. Vi si legge: «i rapporti umani hanno sempre una profondità misteriosa, e propongono, appena si parta a esplorarli, una duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza, si intrecciano in nodi tali, che ogni giudizio sul nostro prossimo si riduce in realtà, a una presunzione o a un arbitrio. [...] Si tratta difatti semplicemente del problema morale, come dire, del problema fondamentale della persona umana» (in Bardini, 1999: 716).

⁴ Ad esempio, facendo proprie alcune considerazioni linguistico-stilistiche di Pier Vincenzo Mengaldo (2000), Concetta D'Angeli ha rilevato il «pluralismo espressivo» del romanzo, atto a rappresentare la «metamorfosi come principale modalità di rappresentazione del mondo»; in particolare, «la dimensione tragica del romanzo è inquinata/arricchita/movimentata sia dalla sua dichiarata appartenenza al genere che storicamente si configura come suo opposto, e cioè al comico, sia dalla clamorosa e insistita presenza della parodia» (2003: 16). Mentre Emanuele Zinato ha rilevato, con una terminologia mutuata da Ignacio Matte Blanco, «una simmetrizzazione tendente all'infinito, una biologica che tratta come equivalenti o identici i diversi, i divisi e gli opposti» (2015: 190), con un approccio più marcatamente *queer* Manuele Gragnolati lega «l'operazione poetica del romanzo» al «mettere in scena un percorso interiore, all'indietro nella memoria e nel corpo, per accettare la parzialità di un sé dai confini fluidi che continua a formarsi nella relazione con gli altri» (2013: 145).

inserisce in un orizzonte ancora più ampio: «La dialettica tra sogno e veglia, tra fantasia e realtà, tra il tempo della vita e il tempo della memoria, attraversa l'ultimo romanzo della Morante senza approdare a una sintesi rassicurante, ma sfumando in labili dissolvenze campi percettivi che dovrebbero rimanere ben distinti» (273). La riproposizione del *Doppelgänger* si innesta su una diffusa «evanescenza ontologica» (273) di cui intuimo sia responsabile, all'interno del romanzo, l'io narrante Manuele. Questi è un personaggio non meno metamorfico e ambivalente degli altri, sin dall'antitesi che soggiace alla scelta del suo nome: da un lato, il tributo allo zio Manuel, vittima della Guerra civile spagnola, dove, per dirla con la zia Monda, «[p]urtroppo, s'era messo dalla parte sbagliata» (Morante, 1989: 142); dall'altro, l'omaggio a Vittorio Emanuele III, idolo del padre, che ha consegnato l'Italia ai fascisti. Una simile prenatale lacerazione si riverbera sul destino di Manuele e sulla sua perdita di innocenza a mano a mano che la crescita e i cambiamenti della sua vita lo allontanano dal paradiso perduto di Totetaco – dal «tempo che ero bello» (3) – svelandone la sostanziale illusorietà. Per riprendere i termini dell'articolo «I personaggi», pubblicato da Morante sul *Mondo* il 2 dicembre 1950,⁵ la realtà ispira a Manuele una commistione di contingente «ripugnanza» (1987: 11) e mitopoietica nostalgia, che a sua volta si traduce in un senso di esclusione e colpevole inadeguatezza, alimentato dalle traumatiche vicende della famiglia e della guerra. Non sorprende che, sentendosi respinto dal mondo circostante, Manuele rovesci tale rifiuto rimuovendo dalla sua vista la realtà, in vece della quale si costruisce un universo popolato dalla sua immaginazione, come si vede esemplarmente in quelli che da ragazzo prende a chiamare i «cinematografi» (Morante, 1989: 96), le fantasie che accompagnano i suoi riti masturbatori. Di conseguenza, non desta stupore nemmeno il fatto che il romanzo sia avvolto da un'allucinata nebulosità e che gli oggetti e gli ambienti esterni sfumino in una sorta di gelatinosa indifferenziazione, così come si allenta la differenza tra corpi reali e visioni fantasmatiche: la reversibilità del rifiuto non concerne soltanto lo status di personaggio di Manuele, ma si trasmette alla percezione allentata che nutre la sua prospettiva di narratore. Il passato e il presente si fondono nel suo ondivago soliloquio dando vita a un continuo effetto di fantasmaticità con cui Morante imbastisce una sistematica fantasticizzazione all'interno del romanzo: il mondo in cui Manuele si aggira appare simile a una lunga scena spettrale che assorbe i suoi ricordi e le sue esperienze. I personaggi si fanno sempre più simili all'impalpabile figura dello zio Manuel, figure sospese in un limbo di memoria e mitopoiesi personale: non-più-vivi che mai hanno cessato di perseguire ossessivamente Manuele, oppure non-ancora-morti che appaiono ora esangui e remoti, ora spettri resuscitati a inaspettata vividezza, come i due finti partigiani incontrati nella fuga dal collegio durante la guerra. Questi si sono trasformati in «[m]iraggi negativi, inspiegati, e intoccati dalla ragione»:

⁵ Si tratta di un articolo solo apparentemente marginale, a cui Morante affida la sua idea di un continuo ritorno di tre personaggi nella letteratura – almeno quella occidentale, aggiungiamo noi: Achille, don Chisciotte e Amleto. Vi torneremo più avanti.

Li chiamo larve o miraggi: vale a dire fumo, zero. Però se a questo, veramente, essi sono ridotti, tanto più problematici mi si fanno i loro ritorni inaspettati: dove essi erompono accesi dalle loro mura di cenere. Io li rivedo attivi, e intatti nei loro corpi, come se, nella loro lunga latitanza, il mio proprio sangue li avesse nutriti; e mi si scoprono, anzi, più vividi e freschi di quando io li conobbi in persona: come se le correnti del famoso Oblio li avessero lavati e risciacquati, detergendoli di ogni crosta. (166)

Sennonché il fiume «gemello» dell'Oblio, che è «la Restituzione», trascina via ogni appiglio sicuro: «come accertarsi che le sue acque non siano drogate, e inquinate da presagi o seduzioni, fabulazioni o inganni?» (166).

Una simile postura esistenziale – e, conseguentemente, diegetica – poggia nella quotidianità sull'abitudine che Manuele ha sviluppato di sfruttare la propria miopia come una forma di difesa contro il mondo. Egli si toglie gli occhiali ogniqualvolta intenda distogliere lo sguardo da ciò che, nella sua prostrazione esistenziale, gli arreca troppa sofferenza, come accade nel Terminal dell'aeroporto al momento della partenza da Milano per la Spagna quando, «[i]mmediata, una tenda di fumo [lo] ha separato dalla scena» circostante (18).⁶ Si tratta, evidentemente, di un gesto non di meno simbolico, nel quale si riconosce la ritrazione dall'agone del mondo da parte del «canuto narciso che non crepa» (107) che Manuele sente di essere: al continuo trasmutarsi delle persone e dei rapporti umani, egli oppone un personale tipo di metamorfosi che sospinge gli oggetti e le persone in un'indistinta allucinazione e rende difficile, se non impossibile, separare il reale dal non reale.

Se nella scena dell'aeroporto milanese rimaniamo in una cornice sostanzialmente realistica, in seguito il processo di allentamento percettivo si fa più marcato, come accade durante il viaggio in corriera da Almeria al villaggio materno di El Almendral. Al solito, Manuele si è tolto gli occhiali e ciò che gli si prospetta intorno è un'«ipnotica monotonia del territorio [...] una continuità senza mutamento né orizzonte, finché alla [sua] passiva contemplazione il paesaggio pare fermo» (128). Sorprendentemente, però, il paesaggio non cambia quando egli indossa di nuovo gli occhiali:

– diversamente dal solito – questi non hanno portato una trasmutazione reale alla veduta. Salvo qualche rettifica superficiale (e per me superflua) questa seconda immagine del paesaggio non è che una copia successiva della prima, lungo una stessa sequenza di noia irreale e funeraria. (129)

Il gesto di togliersi e rimettersi gli occhiali senza soluzione di continuità ha creato un effetto di soglia, superata la quale Manuele procede nel desolato territorio andaluso che costituisce l'approdo del suo viaggio. Qui, dopo ulteriori andirivieni temporali fra il presente del viaggio e il passato dei ricordi – che forse, come le memorie di

⁶ È stato ricordato il modello di «Un paio di occhiali» di Anna Maria Ortese, racconto del *Mare non bagna Napoli* (1953), ma colpisce l'assonanza anche con «Occhi felici» («Ihr glücklichen Augen»), compreso in *Tre sentieri per il lago* (1972) di Ingeborg Bachmann, scrittrice peraltro personalmente frequentata da Morante. La protagonista del racconto, fortemente miope, rifiuta di indossare gli occhiali allontanandosi progressivamente dalla realtà che la circonda.

Totetaco e persino dell'utero materno, altro non sono che «rimembranze apocrife» (13) –, ha luogo l'incontro visionario con la madre Aracoeli:

Adesso qua, su per la strada carrata che dal castello di Gergal porta all'ultima stazione del mio viaggio, ho risentito nel cervello un urto, come di vanga a dissodare uno scavo. E mi sorprende a riconoscere, nel territorio d'intorno, quel mondo mai prima visitato che sognai verso i sette anni, sul treno che mi portava a Roma, giù dal Piemonte, per visitare Aracoeli «che stava male». Questi erano i massi, e queste le sassaie ineguali, che nel sogno avevo confuso per cavalloni e onde marine: solo che qui non dispongo di una mongolfiera azzurra. Vado arrancando col mio corpo attratto dalla terra e ancora traballante un poco per la mia bevuta di Gergal. Sopra di me, lo spazio intoccabile assorbe dal cielo il brutto colore fangoso che mi accompagna dall'alba di Almeria. Altro era il colore di quel sogno antico, dove lo spazio d'aria celeste e il respiro beato di Aracoeli facevano tutt'uno. Il passo a cui mi trovo, invero, si direbbe soltanto un ricordo abbrunato di quel sogno. Ma pure dall'uno all'altro corre il medesimo segnale di Aracoeli: la mia traversata presente, e il mio voletto sulla mongolfiera, s'incrociano in questo punto. (306)

Nella percezione di Manuele i confini tra oggettivo e soggettivo, reale e onirico, si sono fatti estremamente fluidi, al pari della linea del tempo che dovrebbe distinguere il passato dal presente. Il paesaggio circostante si è trasmutato in uno spazio mentale in cui la progressione temporale si è arrestata e, con ciò, anche l'«esperienza della separazione» (18) in cui consiste la vita:

Se questa pietraia onirica è – come sembra – il luogo prescritto della cerimonia, io e lei, con le nostre volontà congiunte, possiamo agire sulla tensione fantastica delle coordinate. «Aracoeli!» E Aracoeli accorre a me dalle sue longitudini. Acquista la velocità della luce. Ha già sorpassato il muro del suono. E non mi resta che inventare il nostro incontro. Essa ha preso forma. (307)

Siamo di fronte al segmento più radicale dell'ibridazione di soprannaturale e psichico che avvolge nel romanzo il soliloquio del narratore. Il rispetto della verosimiglianza, tuttavia, non si dissolve completamente, in quanto Manuele si premura di precisare che l'epifania della fantasmatica figura materna, più somigliante, come si può notare, a un supersonico corpo celeste che a un antropomorfo *revenant*, è una sua 'invenzione'. Il passo finisce così per mettere *en abyme* il fatto che in *Aracoeli* la persistenza della cornice realistica, per quanto tesa, letteralmente, all'inverosimile, volge la «tensione fantastica» non verso il fantastico *tout court*, ma in direzione di una fantasticizzazione con la quale Morante tratta il fantastico come componente di un più stratificato sistema narrativo: il suo peculiare ipergenere romanzo.

3.

I fenomeni di fantasticizzazione che caratterizzano *Aracoeli* non costituiscono un *unicum* in Morante, per quanto il suo ultimo romanzo si configuri come il testo che più continuativamente li mette in atto. Tutta l'opera maggiore morantiana costituisce nel suo insieme un terreno privilegiato per osservare i mirati riusi del fantastico da parte della scrittrice. Si ricorderanno, ad esempio, le suggestioni gotiche di *Menzogna e sortilegio* (1948): dall'apparizione medusea della 'sepolta viva' Elisa nell'*incipit* ai

suoi «sensi [...] bizzarramente acuiti» (Morante, 1994a: 26) che richiamano il Poe della «Caduta della casa Usher», dalle «figure strane e incerte» (29) che le dettano la storia della sua famiglia allo «spettro» (683) del Cugino di cui è schiava nei suoi deliri Anna nell'ultima parte del romanzo; oppure si pensi ai richiami alle dimore infestate delle *ghost stories* nella Casa dei Guaglioni dell'*Isola di Arturo* (1957), sino al deliquio di Ida nella sua escursione al Ghetto di Roma dopo la deportazione degli ebrei il 16 ottobre 1943, nella *Storia* (1974).

Si riconoscono in ciò la magmaticità dell'ispirazione della scrittrice – che distribuisce i tratti ricorrenti della propria poiesi, in questo caso del fantastico, su più figure e intrecci –, ma anche le articolate manifestazioni di un ipergenere romanzo che si mantiene variamente in equilibrio fra diversi modi narrativi. Sarà da ricordare, al riguardo, come il tratto più marcato della maturazione autoriale di Morante già alla fine degli anni Trenta sia dato dalla capacità di armonizzare, con piglio al contempo affabulatorio e metaletterario, la «curiosa molteplicità» (in Bardini, 2012: 127) del suo tirocinio giovanile,⁷ che si dipana dalle fiabe e dai racconti sentimentali degli esordi fino ai racconti psicologici e umoristici negli anni della collaborazione al rotocalco *Oggi*, dal 1939 al 1941. Si tratta di un ipergenere narrativo, in particolare, che si realizza nella dinamica compresenza, di volta in volta variata, di immaginazione favoloso-romanzesca e immaginazione realistica.⁸

È noto quanto l'autrice fosse irritata dalle letture critiche che la respingevano nel campo del favoloso-romanzesco, incuranti delle sue ripetute rivendicazioni di realismo.⁹ Certo, si tratta di un realismo che ben poco ha a che spartire con il *mainstream* del Neorealismo o con l'imperativo dell'impegno; piuttosto, sarà da considerarsi come un'indagine delle ragioni più intime del reale per portarne alla luce il nucleo di verità poetica: un realismo esistenziale-psicologico che mette al centro della rappresentazione l'ambivalenza dei sentimenti e dei rapporti umani. È un'accezione la cui coerenza è garantita dalla fedeltà di Morante a una visione idealistica, di fondo umanistica, della poesia come categoria estetico-conoscitiva che,

⁷ L'espressione ricorre in un'annotazione del 1945 nel quaderno intitolato *Narciso*, risalente al 1943-1945, conservato nell'Archivio della scrittrice presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che contiene pagine di diario, abbozzi di poesie e anche pagine destinate a confluire in *Menzogna e sortilegio*. Commentando la trascrizione di una poesia adolescenziale composta nel 1926, scrive Morante: «È curioso notare come l'*enfant prodige* non differisse molto, nelle sue conclusioni, dalla trentatreenne. V. *morale* del mio attuale romanzo. Ed è anche curioso il pensiero che la quattordicenne scriveva contemporaneamente poesie come questa sopra, brutte e pessimiste, ma spontanee, ed altre di un pessimismo accademico, o di un *voluttuarismo* alla D'Annunzio; o, infine, delle ottimistiche fiabe infantili. Curiosa molteplicità destinata a unificarsi – quando? Più tardi» (in Bardini, 2012: 127).

⁸ Rimando, al riguardo, a un mio precedente lavoro: «la compresenza di diversi modi nell'opera morantiana, maturata nel corso del tirocinio giovanile, consent[e] di parlare per l'autrice di un 'ipergenere romanzo', nel quale la dialettica dei modi si impenna su una complementare opposizione tra immaginazione favoloso-romanzesca e immaginazione realistica: nella prima si agglutinano elementi di varia natura che per brevità si possono ricondurre al *romance*, inteso come il modo che sostiene le ragioni del sogno, mentre nella seconda si dispiega la pratica del *novel*, funzionale alla rappresentazione delle relazioni umane nel mondo da lei posta al centro della pratica del romanzo» (Porciani, 2019: 10-11). A questo volume rimando anche per un più sistematico inquadramento critico della figura di Morante.

⁹ Si veda ad esempio il frammento di inizio anni Sessanta riportato dal curatore Goffredo Fofi nella *Vita nel suo movimento*: «l'*evasione* non è per me; per il poco tempo che mi è dato in questa vita, io non cerco altro che la *realtà*, intendendo questa parola nel suo significato dovuto, e cioè sostanza profonda e viva delle cose, di là dalla superficie labile e volgare delle apparenze» (Morante, 2017: 116).

con un ragionamento solo apparentemente tautologico, presuppone come suo primario fautore lo scrittore o, con un termine nell'immaginario della scrittrice sostanzialmente equivalente, il poeta.¹⁰

Si può ripercorrere una simile fedeltà in varie tappe che scandiscono un percorso pluridecennale. In una lettera del 22 giugno 1942 a Renata Debenedetti, Morante scrive: «Devi sapere che girando per il mondo io cerco in quelli che avvicinano due cose terribilmente rare e difficili: la poesia e la grazia» (Morante, 2012: 75); ma ancora più esplicito è l'appunto del 22 maggio 1945 su uno dei quaderni di redazione di *Menzogna e sortilegio*. Con un lessico che molto trattiene della sua originaria religiosità, la scrittrice annota che «[è] compito dei poeti di rinnovare continuamente il mondo agli occhi degli uomini: di impedire che l'abitudine li renda distratti e ciechi davanti alle cose»; un compito conferito loro direttamente da Dio e che consiste nel rinnovare la sua creazione originaria, in modo che il mondo «sia giovane e nuovo per gli uomini in eterno», secondo quella che Morante definisce «l'immortale e fatale necessità della Poesia» (in Bardini, 1999: 281). Non meno significative sono le recensioni cinematografiche del biennio 1950-1951, nel quale costantemente ricorre il concetto di poesia, ad esempio a proposito del film *Femmine folli*: «Come si sa, i poeti non devono dire tutto, ma lasciare un margine all'immaginazione. L'arte del cinema, la cui poesia ci giunge soprattutto attraverso il senso della vista, ci guadagna certamente a non essere parlata» (Morante, 2017: 20). Negli anni successivi, complice la lettura di Lukács, la scrittrice rinnova il proprio lessico alla luce del concetto di realismo, ma il *pattern* rimane sostanzialmente il medesimo, come suggerisce lo scritto redatto nel 1959 per l'inchiesta di *Nuovi Argomenti* sul romanzo:

Ma al romanziere (come ad ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esperienza deve trasmutarsi in un valore per il mondo: la realtà corrottabile dev'essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte: e questo è il suo necessario *realismo*. (Morante, 1987: 49-50)

La ricerca di una «verità poetica incorruttibile» si mantiene nel seguito dell'attività di Morante, nella quale la professione di realismo si intreccia con la frequentazione del pensiero di Simone Weil e ingloba la missione, riconosciuta agli scrittori nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (1965), di restituire realtà a un mondo sprofondato nel caos e nell'orrore. Tale missione poetica evoca una limpidezza ideale di intenti e di esiti artistici che parrebbe agli antipodi della «sovrapposizione di aura e spettro» (Puglia, 2020: 184) che caratterizza molti ritorni novecenteschi del soprannaturale. Viceversa, il ricorso al fantastico di Morante in termini di fantasticizzazione si spiega – e si dispiega – proprio all'interno della cornice realistico-poetica che ha il compito di contenere il nobile (umanistico) obiettivo della sua scrittura: di accoglierlo al suo interno, ma anche di trattenerlo in una misura di

¹⁰ Leggiamo all'inizio di *Pro o contro la bomba atomica*: «lo scrittore (che vuol dire prima di tutto, fra l'altro, poeta) è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di *scrittore*, per me sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura*» (Morante, 1987: 97).

praticabilità. Da un lato, pertanto, la funzione conoscitiva della scrittura si abbina al sostanziale rispetto del paradigma di realtà, altrimenti, secondo Morante, si perderebbe di vista l'orizzonte morale che fa tutt'uno col realismo così inteso; dall'altro, il ricorso al repertorio del fantastico poggia sulla circostanza che l'indagine realistica dell'autrice ha bisogno di un *côté* fantasticizzante per poter essere esercitata. Può apparire un paradosso, ma questa è esattamente la chiave della 'duplicità senza soluzione' della scrittura di Morante o, se vogliamo, della sua 'curiosa molteplicità', armonizzata in una formazione di compromesso permanente fra modi diversi: l'ambivalenza, la fluidità, la doppiezza non potrebbero essere temi della narrativa morantiana se non ne nutrissero al contempo la più intima struttura. Detto altrimenti, nell'orizzonte del «necessario *realismo*» di Morante il terreno di indagine è costituito dal variegato universo del *romance*. Rifunzionalizzando in chiave di parodia – sia seria che umoristica – le radici fiabesche e rosa-romanzesche della sua originaria vocazione letteraria, la scrittrice consegna ai suoi personaggi le più varie fantasie, fantasticherie, menzogne, follie, bizzarrie, ma anche proiezioni idealizzanti, patetiche mitopoiesi, desideri scombinati, perdita patologica del senso di realtà: tutto un armamentario di varianti di quella tendenza alla finzione che, come illustrato nel già menzionato articolo sui personaggi letterari del 1950, caratterizza la figura del romanzesco don Chisciotte di contro all'epico Achille, «il *Greco dell'età felice*», e al tragico Amleto, che prova «ripugnanza» per l'insoddisfacente realtà ma, a differenza dell'hidalgo cervantino, «non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere» (Morante, 1987: 12). Di conseguenza, il ricorso al fantastico consente di perfezionare la rappresentazione delle psicoperipezie dei personaggi. Se il racconto smaschera progressivamente i loro sogni e le loro fantasticherie, rivelando le implicazioni morbose, insane e infine ferali dietro l'apparente capacità di sostituire alla realtà un soddisfacente mondo alternativo, è perché Morante utilizza l'azione disturbante del fantastico per smascherare l'angoscia e il disorientamento esistenziale che si celano dietro la consolazione che la finzione sostituita alla realtà sembra procurare.

Per questo si può parlare del fantastico come di un modo mediatore che prende la forma della fantasticizzazione: perché esso, corrodendo e illividendo il romanzesco, rendendolo angosciante e doloroso, si fa strumento dell'indagine realistica dell'autrice, come si nota precipuamente in *Aracoeli*, in cui l'allucinata decostruzione del «sogno antico» (Morante, 1989: 306) possiede le sembianze di un *romance* decaduto. Si pensi, ad esempio, al motivo per cui nei suoi frustranti amori a pagamento, ogni volta destinati a deludere la sua «prima, disperata domanda [...] di essere amato», Manuele avrebbe preferito essere, fra i due attori, la «merce preziosa»: per poter crederci una figura ammaliante e seducente, ispirata a racconti di esotica remotezza: «Ero il bel marinaio dei romanzi, dal corpo tatuato che odora di salino, vagante lungo il porto di Almeria» (63). Non meno struggente è la patina che avvolge il viaggio in Spagna: «il mio povero, ultimo romanzo andaluso una fabbrica d'ombre equivoche, per trastullo dei miei giorni vani» (129-130).

Se quindi Ceserani parla di «una distinzione molto netta, ma anche [di] un rapporto complesso e sottile, fra la narrazione “romanzesca” o quella mimetico-realistica da una parte e, dall’altra, la narrazione fantastica», che intrattengono tutte, comunque, «un qualche rapporto con la narrazione fiabesca» (1996: 101), tali intrecci si rivelano senza dubbio cruciali per comprendere come il fantastico funzioni nelle dinamiche dell’ipergenere romanzo di Morante. Ciò che ulteriormente distingue la scrittrice è il fatto che il ricorso ai vari processi di fantasticizzazione che caratterizzano la sua opera narrativa costituisce una costante strutturale di lunghissimo periodo, che prende origine nel tirocinio giovanile: il repertorio del fantastico che essa immette nella scrittura maggiore fino ad *Aracoeli* non deriva solo dalla tradizione del fantastico, ma anche dalla riattualizzazione della sua stessa memoria poetica.

4.

Nella «Nota» che chiude *Lo scialle andaluso* leggiamo che l’angoscioso e cupo racconto «Il ladro dei lumi», l’unico inedito della raccolta, «porta la data del 1935» (Morante, 1994b: 215). In effetti, è intorno alla metà degli anni Trenta che si può situare la svolta che separa il nuovo interesse della giovane autrice per il fantastico e le atmosfere perturbanti dai suoi esordi, avvenuti all’insegna delle storie per bambini e dei racconti sentimentali.¹¹

La prima traccia edita di questo cambio di passo risale al 25 aprile 1937, quando sul *Meridiano di Roma* esce «L’uomo dagli occhiali», di cui, ancora nella «Nota» della raccolta del 1963, Morante scrive, non senza qualche manipolazione autobiografica, che esso «risente poi, nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano (questa però fu la prima e l’ultima volta che E.M. – sia detto a sua giustizia – risentì l’influsso di un qualsiasi altro autore al mondo)» (Morante, 1994b: 215). Tuttavia, se prendiamo in esame le carte riemerse nel 2016, dopo le ultime donazioni degli eredi, dall’Archivio sito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ci troviamo di fronte a una situazione ben diversa, che spiega perché il 18 maggio 1935 Morante scriva all’amica Luisa Fantini, a proposito di una storiella infantile recuperata da Eros Belloni, caporedattore del *Balilla*: «È già faticoso per me scrivere piccole storie impossibili [xxx xxx] a cui non credo più. Figurati che invece allora ci credevo! E vedere riesumata la propria gioventù è una cosa irritante, specie se è una gioventù stupida come la mia» (Morante, 2012: 39). Un simile imbarazzo nasce dalla circostanza che mentre le pubblicazioni del periodo, come il romanzo d’appendice *Qualcuno bussava alla porta*,¹² mostrano ancora le attitudini narrative delle prime prove, il fermento creativo della non ancora ventitreenne Elsa sta volgendo in tutt’altra direzione. Attraverso la lezione di Kafka, ma anche di Hoffmann e Poe, la scrittrice sta cercando

¹¹ Oltre che di poesie di tono romanticheggiante-dannunziano, recentemente riscoperte: cfr. al riguardo Bardini (2012), Cardinale (2012), Cianfoni (2017). Sul «Ladro dei lumi», di cui possediamo una versione dattiloscritta del 1936, oltre a una bozza probabilmente bloccata per la tematica ebraica a un passo dalla pubblicazione nel 1938, cfr. Porciani, 2019: 255-268.

¹² Il romanzo fu pubblicato in ventinove puntate sui *Diritti della scuola* durante l’anno scolastico 1935-1936.

di mettere in contatto un'ispirazione latamente fantastica con le proprie ossessioni tematiche più profonde: la sfera della sessualità e la questione dell'accettazione sociale, ricorrenti anche nei sogni trascritti nelle *Lettere ad Antonio*, più note col titolo *Diario 1938* con cui le ha pubblicate nel 1989 Alba Andreini.

In particolare, i materiali dell'Archivio consentono non solo di sporgersi sulla ricerca narrativa che sta a monte dei racconti del *Meridiano di Roma*, ma di seguire nella fattispecie il cruciale itinerario che dalla fascinazione del genere fantastico conduce alla predilezione per i fenomeni della fantasticizzazione. Per fornire un esempio significativo, mi soffermerò in questo paragrafo conclusivo sulla relazione autointertestuale che lega «Dionisia», racconto emerso dalle carte donate dagli eredi nel 2016, a «Due sposi molto giovani», pubblicato sui *Diritti della scuola* il 10 agosto 1937, uno dei tanti scritti mai recuperati dall'autrice e destinato a essere riproposto soltanto nel 2002 all'interno del volume dei *Racconti dimenticati*, curato da Irene Babboni e Carlo Cecchi sotto la supervisione di Cesare Garboli.¹³

In «Dionisia» la storia è incentrata su una devota zitella il cui nome contiene un'allusione orgiastico-misterica che già preannuncia il risveglio di un'ardente pulsione erotica repressa: «Non si era fatta monaca per restare con la madre vecchissima, ma la sua clausura volontaria era più rigida di quella delle monache» (A.R.C. 52 I 1.39, c. 278r). In un simile grigiore esistenziale un dettaglio fisico sfugge però alla condotta monastica di Dionisia, preannunciando la soggiacente forza del suo desiderio: la «grande, strana bocca, dal labbro superiore piuttosto breve e gonfio, dal labbro inferiore più lungo e voluttuoso e segnato da un piccolo taglio» (c. 279r). Un giorno, un famoso pittore straniero si presenta a chiederle di visionare il quadro della Madonna che tiene nella sua camera. L'artista ricorda la figura deforme di Henri de Toulouse-Lautrec, ma il volto è carismatico e affascinante; osservato il quadro, la sua attenzione si fissa su Dionisia e le chiede il permesso di farle il ritratto. La donna è turbata, ma si lascia convincere; il pittore, tuttavia, non si limita a ritrarla, ma la incalza con domande insinuanti che hanno come oggetto la sua fede in Dio e la sua concezione del demonio.

Terminato il dipinto, il pittore lo lascia a Dionisia che, con un'evidente eco del *Portrait of Dorian Gray*, si ritrova a contemplare una sconvolgente immagine di se stessa ringiovanita e liberata dalle costrizioni della sua casta vita. Lo spettacolo ammirato di sé costituisce la soglia per entrare in un mondo di sfrenata sensualità: Dionisia sente voglia di ridere, mentre «la sua coscienza le parlava di una oscura felicità che ella avrebbe goduto in quella notte» (c. 284r). Tratto da una cassa dimenticata un «abito antico» (c. 284r) di lussuoso velluto viola, si riconosce finalmente nello specchio identica al ritratto, finché «una voce un po' aspra, che sospirava di desiderio, sussurrò a due passi da lei: Come sei bella, Dionisia» (c. 285r). Si tratta di un giovane di mirabile bellezza, misteriosamente penetrato nella camera, nel cui aspetto si riconosce però «qualche cosa di beffardo e insieme di

¹³ Rielaboro qui, mettendole a confronto, le letture dei due racconti proposte rispettivamente in Porciani, 2023, e Porciani, 2006.

carezzevole» (c. 285r). Egli si compiace con Dionisia perché ha indossato l'abito con cui potrà andare «alla festa del re» (c. 286r) e, vedendo che lei trema e sta per piangere, le chiede: «– Non mi riconosci? –». La risposta della donna è flebile, ma sicura: «– Sì, – mormorò Dionisia – Tu sei il demonio» (c. 286r).

Invano Dionisia tenta di resistere: dopo deboli obiezioni, si ritrova a seguire rapita il giovane, seppure a condizione di rientrare «prima che suoni l'ultimo colpo della mezzanotte», altrimenti resterà dannata per sempre. In un incantato paesaggio lunare, i due attraversano luoghi meravigliosi e traboccanti di sensualità finché arrivano a una festa dove «infinite altre coppie, e tutte identiche» ballano insieme a loro.

Dionisia sente il proprio seno vibrare al contatto del suo compagno ed è sempre più eccitata dalle parole e dagli atti che questi le rivolge, ma inesorabilmente scocca la mezzanotte. Mentre il demonio le ride sardonicamente dietro, Dionisia fugge verso la propria dimora; appena varcata la soglia, «cadde con un grido» (c. 286r), e qui la trovano, la mattina successiva, le serve:

Aveva il suo solito abito grigio, e la sua faccia era invecchiata e livida. Le labbra sembravano foglie secche. Esse le tolsero dal capo le forcine, e i suoi capelli grigi si sciolsero. Allora Dionisia aprì gli occhi, che subito si empirono di lagrime. (c. 286r)

La circostanza che Dionisia indossi il solito abito e non la lussuosa veste di velluto dell'ava suggerisce che l'esperienza della festa non è stata che un sogno, ma tale da lasciare un'impronta indelebile in lei, che adesso appare del tutto consapevole della privazione su cui poggia la sua vita o, piuttosto, quella che è la sua non vita: persino le sue labbra sono appassite.

Nonostante l'indubbia maggiore solidità dell'impianto narrativo rispetto ad altri testi del periodo, si può supporre che Morante non sia rimasta del tutto soddisfatta di questo racconto che si situa decisamente nella tradizione del fantastico, come mostrano l'apparizione del diavolo, la festa favolosa, la riproposizione del motivo fiabesco del limite temporale della mezzanotte. L'immagine del pittore straniero che dipinge il ritratto di una donna sola deve però aver continuato a fluttuare nella sua mente, generando una sua riproposizione in «Due sposi molto giovani». In questo caso la vicenda prende avvio dall'arrivo di Isabella e Giorgio, da poco uniti in matrimonio, in un «paesello di montagna [...] fatto a gradini di roccia e di tufo», abitato da «una strana gente, sospettosa e selvatica» (Morante, 2002: 107), dopo che il marito, maestro elementare, vi è stato trasferito. L'entusiasmo iniziale è presto sopraffatto dalla sinistra atmosfera che promana dai luoghi e dalle persone:

nel cielo, attraverso un ammasso di nuvole oscure e rossastre, filtrava un sole velato che, correndo lungo i dirupi fino ad un torbido fiume, spargeva sulla roccia e sull'acqua una luce obliqua e come riflessa; in quella luce i pini e gli abeti, immobili, acquistavano strani aspetti di fantasmi. (107-108)

Si nota già un primo tratto di fantasticizzazione, che poco dopo viene ulteriormente espanso: «via via che si avanzava la notte, il paesaggio pareva prepararsi al giungere

delle streghe o delle bufere» (108). Siamo proiettati in un ambiente ostile e minaccioso nel quale si fa ancora più pungente e tormentata la solitudine di Isabella quando il marito è a scuola. Nessun conforto le viene dalla presenza della vecchia e taciturna serva, «col volto racchiuso nel suo fazzoletto nero», simile a una delle streghe evocate in precedenza: ha «un volto oblungo e serio, dagli zigomi forti e le orbite profondamente incavate», e dalla sua bocca «incolore» escono solo parole in dialetto che «la sposina, intimidita, non capiva bene» (108). La nuova casa che sembrava un «nido» (107), adesso appare a Isabella «fredda ed estranea», né c'è modo di renderla «familiare» (108). Inutile poi provarsi a ingannare l'attesa cucendo o leggendo: «la dominava una triste pigrizia, un senso disperato di abbandono, e nelle lunghe ore di attesa chiamava Giorgio con lamenti teneri ed infantili. Le pareva che egli fosse partito per un lungo viaggio e la lasciasse ingiustamente sola» (108).

La solitudine si trasforma in vero terrore quando Isabella scopre in casa un topo, un dettaglio goticheggiante che accresce la tensione della «nuova vita. Le ore del giorno passavano lunghe e spente nell'attesa, finché il marito ritornava» (108). Ogni sera Giorgio è accompagnato da un gruppo di scolari che pure vorrebbero rendersi utili, ma Isabella «non si curava di guardarli, presa dai suoi pensieri» (108). La distanza dolorosa che la separa dalla realtà circostante si fa sempre più pronunciata finché giunge inaspettato un visitatore, che si può intuire Isabella accoglierà con curiosità e sollievo: «udì uno scalpiccio presso l'uscio. Era troppo presto per il ritorno di Giorgio, e quando ella guardò alla soglia, vide uno sconosciuto, alto e sorridente, che faceva un leggero inchino» (110).

Lo straniero, che si inserisce nel filone delle epifanie di bellissimi e misteriosi personaggi maschili tipiche della giovane Morante,¹⁴ «aveva occhi ampi e fondi, di un turchino scuro quasi viola, e le parole comuni, dette con quell'accento che faceva pensare ai viaggi, acquistavano un significato magico, incantevole e pauroso nel tempo stesso» (110). Si tratta di un pittore che, con la scusa di ritrarre Isabella, prende a frequentare la casa, dipingendo e raccontando dei suoi viaggi. Si sviluppa così nella mente della donna una divaricazione tra la figura del marito e quella esotica del pittore: «guardava fuori, ed immaginava se stessa nell'atto di valicare quei monti ed altri ancora, e di attraversare i fiumi e le foreste». Finché, com'è prevedibile, si scatena la gelosia di Giorgio: «– Signore, quando dunque sarà finito questo ritratto? –» (110), chiede questi, con «nei tratti la durezza dei suoi padri contadini che lavoravano i campi nel Meridione» (112). Il pittore deve, così, congedarsi: «ora lo straniero non pensava più alle montagne, camminava per un mondo di splendidi colori, mentre i due sposi rimanevano là, imprigionati fra i dirupi e il cielo tempestoso» (112). Una notte il marito si sveglia «di soprassalto» e scorge la moglie che piange; gliene chiede il motivo, mentre «gli parve che il buio fosse una prigionia da cui non si poteva fuggire» (113). Isabella risponde di aver fatto un sogno, che

¹⁴ Si pensi all'enigmatico evaso della «Via dell'Angelo», uscito sul *Meridiano di Roma* il 14 agosto 1938, o allo sfuggente Andrea dell'altra versione del racconto, rimasta inedita e pubblicata solo nei *Racconti dimenticati* nell'ultima stesura intitolata «Peccati» (cfr. al riguardo Porciani, 2019: 33-74).

preannuncia la futura maternità:

– Mi pareva – ella mormorò, con la voce soffocata dalle coperte – di vedere il bambino. Batteva all’uscio e mi chiamava: «Mamma!» Era appena arrivato qui, vestito come i pellegrini, con un mantello lungo, un cappuccio, e un bastone per appoggiarsi. Aveva il viso pieno di rughe per il troppo piangere: «Sono arrivato, – diceva, – sono io, un maschio. Ed ecco qua. Per uno straniero che non era niente per te, tu cuocevi i dolci e appendevi i rami di pino. E per me che sono un povero pellegrino, il tuo primo, il maschio, e che vengo da un paese tanto lontano, non hai preparato con le tue mani neppure una cuffia, neppure un mantello. Non hai pensato a fare la casa bella, per me». (113)

Evidente è l’attenzione al meccanismo freudiano dei residui diurni, a dimostrazione di una prima familiarizzazione con la psicoanalisi: lo straniero si è trasformato in un cristiano «pellegrino», giunto «da un paese tanto lontano», che rimprovera alla madre, persa nelle sue fantasie esotiche, di trascurarlo; l’atteggiamento del bambino richiama la timidezza degli scolari, di cui lei non si è curata, superbamente volta verso i viaggi della propria mente; le «rughe» moltiplicano la «ruga sulla fronte» (112) osservata la sera prima sul viso di Giorgio. Il sogno sembra costituire un richiamo all’ordine suggerendo come la vera consolazione alla solitudine sia offerta dalla maternità.

Il finale consolatorio appare legato alla sede della pubblicazione, *I diritti della scuola*, una rivista per insegnanti elementari; non è escluso, tuttavia, che siano assemblati insieme segmenti narrativi di diversa provenienza: costretta dalla propria precaria situazione economica a ritmi di pubblicazione molto sostenuti, la giovane autrice spesso univa o riusava testi redatti in diverse occasioni. Ciò non toglie che in «Due sposi molto giovani» Morante appaia già più esperta, in grado di rinunciare a effetti troppo appariscenti per costruire un clima più allusivo e, in ciò, più persuasivamente inquietante. In primo luogo, sembra essersi resa conto che, per rappresentare le ossessioni erotiche delle sue protagoniste, non vi è bisogno dell’apparizione letterale del demonio e della duplicazione tra pittore reale e visione demoniaca: il fantastico si interiorizza e più angosciosamente si incunea nella perdita di senso di realtà dei personaggi. Al contempo, la caratterizzazione dei luoghi si fa più articolata e funzionale: la materia di «Dionisia» viene spostata in un’ambientazione arcaica e ostile, che emana un senso di minaccia inespressa ma palpabile. Siamo ormai distanti dai paesaggi assoluti in cui si sviluppavano le passioni melodrammatiche di *Qualcuno bussa alla porta* e molto in sintonia, invece, con le atmosfere spettrali e nebulose dei racconti del *Meridiano di Roma*, specie del cronologicamente ravvicinato «La nonna», uscito il 1° e l’8 agosto 1937, oltre che di altri inediti riemersi dall’Archivio.

Comprendiamo pertanto, a chiusura di questo itinerario a ritroso nell’opera di Morante, in che senso il rapporto fra i due racconti mostri esemplarmente le radici dell’uso più avanzato del fantastico da parte dell’autrice in termini di fantasticizzazione. «Due sposi molto giovani» dà già pienamente il senso di un fantastico posto al servizio della rappresentazione dei moti psicologici dei protagonisti, in una cornice che sostanzialmente rispetta il paradigma di realtà. Gli

scenari allucinati e angoscianti di *Aracoeli* si configurano quindi anche come un recupero della più profonda memoria di Morante, a conferma dell'estrema circolarità di motivi e procedimenti nel magmatico universo creativo di questa autrice.

Bibliografia

- BARDINI, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri Lischi, Pisa.
- (2012): «Elsa Morante e *L'Eroica*», *Italianistica*, XLI, 3, pp. 121-136.
- CARDINALE, Eleonora (2012): «“O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri”: prime osservazioni sul quaderno di Narciso», in Giuliana Zagra (a cura di), *Santi Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma, pp. 93-101.
- CESERANI, Remo (1983): «Le radici storiche di un modo narrativo», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 7-36.
- (1990): *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- (1999): *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari.
- CIANFONI, Mario (2017): «“La divina onda de le solitudini”: tre poesie ritrovate di Elsa Morante», *Otto/Novecento*, XLI, 1, pp. 85-110.
- D'ANGELI, Concetta (2003): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma.
- GRAGNOLATI, Manuele (2013): *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano.
- LAGHEZZA, Beatrice (2012): «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Felici, Pisa.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (2000): «Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante», in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 10-36.
- MORANTE, Elsa (1987): *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Cesare Garboli, Adelphi, Milano.
- (1989): *Aracoeli*, Einaudi, Torino.
- (1994a): *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino.
- (1994b): *Lo scialle andaluso*, Einaudi, Torino.
- (2002): *Racconti dimenticati*, a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, prefazione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino.
- (2012): *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Einaudi, Torino.
- (2017): *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche (1950-1951)*, a

cura di Goffredo Fofi, Einaudi, Torino.

PORCIANI, Elena (2006): *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli (CZ).

— (2018): «Remo Ceserani e la teoria (provvisoria) dei modi», in Stefano Lazzarin e Pierluigi Pellini (a cura di), *Un «osservatore testimone e attento». L'opera di Remo Ceserani nel suo tempo*, Mucchi, Modena, pp. 362-382.

— (2019): *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza Università Editrice, Roma,

<https://www.editricesapienza.it/node/7824> [ultimo accesso 23.08.2023].

— (2023): *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Quodlibet, Macerata.

PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

ZINATO, Emanuele (2015): «Note su spazio, corpo e percezione in *Aracoeli* di Elsa Morante», in Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata.