

Elena Porciani¹

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

FANTASTICHE PASSIONI. SU DUE RACCONTI INEDITI DELLA GIOVANE MORANTE²

Abstract: In questo contributo prendo in esame due racconti inediti della giovane Elsa Morante: La piccola, redatto fra il 1929 e il 1935, e Dionisia, composto tra il 1935 e il marzo 1936. Si tratta di due testi che testimoniano del passaggio, intorno alla metà degli anni Trenta, dalla primissima fase della produzione giovanile, nella quale i modelli dannunziani e sentimentali si intrecciano con la pratica della scrittura per bambini, a una fase più elaborata e consapevole, nella quale Morante si misura con la tradizione del fantastico e con il modello kafkiano per costruire personaggi dall'ipertrofica interiorità che guardano già alla Elisa di Menzogna e sortilegio. In particolare, nella Piccola mostrerò la convivenza non risolta della materia rosa con la progressiva attrazione di Morante verso situazioni allucinate e psicologie morbose. Riguardo a Dionisia, mostrerò invece come l'autrice giochi con alcuni motivi tipici del racconto fantastico ottocentesco per dare vita a una figura femminile dolentemente tesa tra l'oppressiva religiosità e le ragioni dell'eros.

Parole chiave: Elsa Morante, anni Trenta, racconto fantastico, romanzo, diavolo, religione, eros.

Anche se non mancano avvisaglie del talento dell'autrice, i lavori più precoci riemersi dall'Archivio Elsa Morante sito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma sono ancora lontani dal raggiungere un apprezzabile valore letterario. Ciononostante, si tratta di testi molto preziosi per capire da quale *milieu* culturale provenga Morante e in che senso il tortuoso percorso della giovinezza consista anche nel rifunzionalizzare in una dialogicità permanente tra romanzenesco e realistico le modalità ora sentimentali ora fosche degli esordi.

¹ elena.porciani@unicampania.it

² Ripropongo qui con alcune varianti, per gentile concessione dell'editore, i primi due paragrafi del capitolo *Fantastiche passioni* della monografia *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Macerata, Quodlibet, 2023.

In questa direzione, si può affermare che *Qualcuno bussa alla porta*, l'opera narrativa di maggiore impegno della fase giovanile, uscita in ventinove puntate sulla rivista per insegnanti elementari *I diritti della scuola* fra il 25 settembre 1935 e il 30 agosto 1936, marchi una sorta di spartiacque, dato che la sua pubblicazione coincide con un periodo di profondi cambiamenti nella scrittura, oltre che nella vita, di Morante. Mentre in una lettera del 28 maggio 1935 a Luisa Fantini la scrittrice guarda ai suoi lavori di tre anni prima come al prodotto di una “gioventù stupidità” (Morante, 2012:p.39), in un documento epistolare dell'inizio del 1936 leggiamo non troppo dissimilmente:

'Lavori? Io mi sforzo a farlo, ma oramai credo di non poter trovare grandi soddisfazioni e la mia riserva di entusiasmo, per questa e altre cose, è molto limitata. Questa estate ero ancora molto giovane [...]’ (in Rapisarda, 1996:p.79)³.

Se nel maggio precedente la non ancora ventitreenne Elsa mostrava tutta la sua insofferenza verso la primissima fase della sua attività e della sua stessa vita, poco più di sette mesi dopo è la stessa estate del 1935 a essere oggetto di un giudizio di ingenuità, dovuta a un residuo di giovinezza al quale sarebbe succeduta un persino più amaro disincanto. È nell'alveo di questa fase, complice anche la lettura di Kafka, dal quale rimane affascinata, che Morante sviluppa una nuova sperimentazione di atmosfere angoscianti ed enigmatiche, destinate a costituire una delle principali cifre di riconoscimento della prima fase della sua scrittura.

Si tratta di una svolta che forse anche incide, circa quaranta anni dopo, sull'idiosincrasia di Morante nei confronti degli approcci femministi alla letteratura⁴: come se la presa di distanza dalla sua primissima fascinazione per il romanzesco intriso di rosa, di cui il lavoro apparso sui *Diritti della scuola* costituisce il punto di arrivo, avesse cristallizzato ai suoi occhi le questioni di genere nella bassa considerazione di una simile letteratura femminile d'antan. Eppure nei primissimi lavori, di indubbia connotazione sentimentale, è già riconoscibile uno degli aspetti che sono maggiormente distintivi delle pubblicazioni dei successivi anni Trenta e Quaranta: la capacità di rappresentare con una vividezza e un'intensità rare nel panorama italiano del tempo l'eros travagliato, quando non proprio infelice, di donne lacerate dal conflitto tra l'educazione e la maternità da un lato, il desiderio e la passione dall'altro, in un contesto sociale che non consente loro di vivere

³ La studiosa non riporta la datazione esatta del documento, che non è fra quelli pubblicati nel 2012 da Daniele Morante nell'*Amata*.

⁴ Si ricorderanno al riguardo lo scontro con la rivista *Noi donne* nel 1974, di cui offre documentazione l'Archivio (A.R.C. 52 IV 5/10r-13r), e il più noto episodio del rifiuto di apparire nell'antologia *Donne in poesia* allestita da Biancamaria Frabotta e Dacia Maraini nel 1976. Su questo cfr. ora Porciani, 2024b:pp.277–285.

liberamente la propria affettività. Per tale motivo, nonostante non manchino racconti con protagonisti maschili, ci si può spingere ad affermare che la giovane Morante sia in primo luogo una scrittrice di storie femminili: di madri e figlie, ma anche di nonne e zie, vedove e zitelle, suore e zingare, secondo una multiformità di ruoli che giunge sino a *Menzogna e sortilegio*⁵.

I due racconti riemersi dall'Archivio che si prenderanno in esame in questo contributo rientrano in un simile orizzonte tematico, dato che vi si trovano al centro donne – delle più varie età – alle prese con la solitudine e l'abbandono e, più in generale, con un'estenuazione della propria emotività che può prendere la forma di una fervida fede religiosa. L'importanza dei testi che stiamo per affrontare non si limita, tuttavia, a corroborare costanti già note. Essi sono portatori di una prospettiva poetico-metodologica che consente di osservare direttamente dall'interno del laboratorio della scrittrice il graduale passaggio dal romanzesco sentimentale degli esordi a un'originale pratica del fantastico. Come stiamo per vedere, una patina di perturbante e morboso avvolge i personaggi e le loro vicende, mentre da luminose e piene di colori le ambientazioni si fanno via via più allucinate e livide.

1. *Tra sacro e profano*

Il racconto più paleamente segnato dal movimento di crescita che caratterizza l'autrice intorno alla metà degli anni Trenta è *La piccola* (A.R.C. 52 I 1/39, cc. 61r-66r), riemerso anch'esso in forma manoscritta dalla donazione del 2016 e contraddistinto dalla presenza sul frontespizio di una doppia datazione: “1929” e “Aprile 1935” (c. 61r). Più in dettaglio, “1929” segue tra parentesi tonde e con un inchiostro più debole il titolo, a suggerire un'operazione di riordino cronologico successiva alla stesura. Pertanto, se possiamo attribuire alla scrittrice diciassettenne la sua prima ideazione, il racconto dovrebbe esserci pervenuto – il condizionale è d'obbligo – in una versione di sei anni successiva, come suggerisce la dicitura “Aprile 1935” apposta in alto a sinistra. In ogni caso, il duplice riferimento cronologico preannuncia una tensione fra due fasi diverse di cui doveva essere consapevole la stessa autrice se, ancora prima di battere a macchina il testo, sottopose il racconto alla lettura di un revisore. Questi, come si può notare dai pungenti commenti autografi, non si esime dal rimarcare incongruenze e scelte lessicali dubbie, anche a proposito del non felicissimo *incipit*⁶:

⁵ Sulla centralità del *mother-daughter plot* nel primo romanzo della maturità cfr De Rogatis, 2019.

⁶ Non si può al momento stabilirne l'identità, anche se il tono adottato nei commenti farebbe propendere per una persona più adulta e di genere maschile, che la giovane scrittrice considera autore-

'La bambina era nata con un difetto alla gamba destra; mal compresa nell'utero della madre, essa era rimasta più corta dell'altra, contratta e avvizzita. La madre capì che quella gambina non sarebbe più cresciuta regolarmente, e ascoltò, come una maledizione, il suo passo zoppicante che la seguiva per sempre.' (c. 61r.)

“Era nata” è correzione dell’originario “nacque” suggerita dal revisore con la motivazione “era nata, se no si stacca e diventa storia” (c. 61r). Uno stentoreo punto interrogativo, poi, evidenzia l’incoerenza del “passo zoppicante” in una scena che descrive una bambina appena venuta alla luce e di lì a poco, ancora prima di iniziare a camminare, condotta da una balia in campagna. Un altro commento relativo alla spiegazione pseudoscientifica della deformità della neonata – “io non riesco a capire queste realtà fisiche *inutilmente defluite*” (c. 61r) – lascia trapelare il disagio di fronte a dettagli che gli appaiono pedanti. L’*incipit*, inoltre, pone al centro del discorso il senso di colpa che la madre prova per un concepimento evidentemente avvenuto in una situazione illegittima, ma il crescendo angosciante delle prime righe subito si disperde nello spostamento *ex abrupto* della vicenda in un imprevisto scenario rusticale in cui, tra il fieno, l’orto, la vigna e “gli odori di pecora e di capra” (c. 61r), la vita della bambina sembra scorrere assai serena a dispetto della sua menomazione⁷.

Dopo avere “quasi fatto fortuna” (c. 61r)⁸, ecco che qualche anno dopo la madre viene a riprendersi la bambina e la conduce in città a vivere in un confortevole appartamento dove non mancano mai regali e bambole; fa inoltre fabbricare un apparecchio ortopedico che consente alla figlia di camminare. Nella casa abita anche una giovane serva che, quando conduce ai giardini pubblici la piccola, sparla della padrona con le sue amiche. La voce narrante non ce ne rivela ancora il motivo; piuttosto, adotta il punto di vista della bambina che, sconvolta dalla malignità delle chiacchiere, chiede in lacrime di essere riportata a casa, anche se non cessa di osservare, in un crescendo grottesco che rimane, sul momento, immotivato, i dettagli dei volti che la circondano: “il [...] naso che si arricciava, gli occhi che si dilatavano o ammiccavano, la bocca grossa che si apriva e si chiudeva senza posa” (c. 62r). Dopodiché, con un nuovo brusco passaggio, si passa a descrivere la fanatica

вole. Sicuramente, non si tratta di un amico o di un’amica: non solo nell’ultima pagina del racconto il lettore dà del lei a Morante, ma anche mantiene un atteggiamento di sostanziale superiorità.

⁷ Ad esempio, quando cerca di andare dietro ai due figli della contadina, “che, piccoli e arditi, correvaro e s’arrampicavano per i sentieri”, la bambina “si arrestava con gli occhi fissi e un dito in bocca” (A.R.C. 52 I 1/39, c. 61r) e non sembra, nella sua inconsapevolezza, crucciarsi troppo.

⁸ Si noti come il ‘quasi’ suoni una precisazione superflua, che ne richiama una simile presente nell’altro racconto inedito della prima giovinezza *Il servo che dormi nel tempio* (cfr. Porciani, 2023:pp.67–71), in cui si legge, a proposito del protagonista, che di fronte al dio prorompe “in una quasi sghignazzata di trionfo” (A.R.C. 52 I 1/39, c. 194r).

religiosità della piccola, sviluppatisi dopo che “la madre la fece comunicare molto presto” regalandole una “piccola croce appesa ad una catena d’oro”⁹, oltre che uno “scrigno col rosario” (c. 62r) e persino un messale rilegato con l’avorio:

‘Da allora la bambina fece la Comunione ogni Domenica, e scese, la mattina presto, nella Chiesa dove si potevano vedere Iddio e la Vergine, magnificamente vestiti, che, in cima all’altare, odoravano i vapori dell’incenso. Lo Spirito Santo, in forma di colombo, stava fermo su loro con le ali aperte, e per loro, fra le colonne e le balaustre, erano accesi gli infiniti lumi; per loro, mille voci più acute, più forti, salmodianti, gridanti e borbottanti, cantavano e pregavano. Quando il campanello squillava, incalzando con maggior forza, era segno che il Sacro Spirito era presente, e la bambina curvava in fretta¹⁰ la testa, presa da venerazione e da paura. Prima di confessarsi, faceva un tormentoso esame dei propri peccati, nel timore di ometterne qualcuno, che sarebbe stato un sacrilegio. Un altro terribile sacrilegio era incidere l’ostia santa coi denti, ed ella se la sentiva disciogliere in bocca, con trepidazione, e poi tornava al suo posto con la testa china e le braccia in croce, in una contenta beatitudine.’ (cc. 62r-63r)

Solo a questa altezza, dopo che si sono forniti ulteriori particolari sulla vita agiata della madre e della figlia, si chiarisce l’origine delle maldicenze: numerosi uomini frequentano la casa e intuiamo che il mestiere della donna è quello della prostituta d’alto bordo. A una simile mollezza di costumi sembra alludere anche l’abitudine, che poco si addice a una signora per bene, di aggirarsi per casa canticchiando “mezza nuda, la mattina, con le bretelle della camicia che le scorrevano giù dalle spalle quasi gonfie, i capelli in disordine” (c. 63r).

Le ragioni della ricchezza accumulata dalla madre si fanno mano a mano più evidenti: “Talvolta, se la serva era in faccende, toccava alla bambina aprire l’uscio ai visitatori, ed ella andava, tentando di affrettarsi e incespicando talora fra tutti quei mobili” (c. 63r). Spiccano in particolare due curiosi personaggi. Il primo è “un signore alto, secco, coi sopraccigli folti e le rughe fonde, fra cui due labbra bluastre si socchiudevano sui denti gialli e umidi”, la cui “spaventosa bruttezza”, così come la sua rigidità nei movimenti e l’abitudine di raschiarsi “la gola con una specie di grugnito” (c. 63r), la bambina osserva con il consueto occhio analitico. Il secondo è “un grasso e bruno, con occhi vivaci e gesti ampi, che dava allegri scappellotti

⁹Varie le osservazioni del revisore: dapprima, riguardo all’iniziale “la fece comunicare”, commenta: “non è così; fece fare la I com.: è altra cosa!”; poi suggerisce di correggere l’iniziale “Crocifisso” con qualcosa che faccia “sentire che è piccola; se no è grottesco” (c. 62r).

¹⁰Corregge “precipitosamente” dopo che il revisore ha commentato: “il gesto è così lieve che non c’è precipitare (che vuol dire cadere col *caput prae!*)” (c. 63r).

a sua madre sussurrandole nell'orecchio parole”, ma anche, spesso, “un buffetto sul mento” (c. 63r) alla figlia, che però non si lascia avvicinare, né da lui né dalle comitive più rumorose che a volte irrompono in casa:

‘indietreggiava, impallidita, abbassando la faccia. Certe sere, quando ella era già a letto, arrivavano visitatori più numerosi, donne e uomini, ed ella ne sentiva le risate attraverso i muri, col tintinnio dei vetri.’ (c. 64r)

Più piacevoli sono per lei, forse perché abituata ai rumori della campagna – il racconto non lo esplicita –, i temporali notturni che molto, invece, impauriscono sua madre, la quale “fuggiva vicino a lei, se erano sole, per nascondere la faccia nelle coperte, e si inginocchiava accanto al letto, con strida soffocate e brividi” (c. 64r). Si tratta di un particolare che il revisore trova “perfettamente inutile” (c. 64r), ma che in realtà serve a corroborare il profilo allegramente fatuo e infantile del personaggio materno, in contrapposizione alla crescente scontrosità della figlia: secondo una ripartizione di ruoli e peculiarità caratteriali che procede in una direzione sostanzialmente opposta rispetto all'avvio del racconto quando, piuttosto, il tormento apparteneva alla donna adulta e la serenità incosciente alla bambina.

Non meno a rischio di incongruenza appare il passaggio alla sequenza successiva, in cui si narra della morte della portinaia del casellato dove è sito l'appartamento, a causa delle esalazioni del “bracere [sic]” (c. 64r) da lei acceso. Non si comprende sul momento la funzionalità del segmento nella progressione del racconto, che poco dopo di nuovo si focalizza sulla vita domestica di madre e figlia, ispirata, si potrebbe dire, a un'affettuosa commistione di sacro e profano:

‘Se la serva usciva, nelle ore del suo permesso domenicale, la madre rimaneva in casa con la bambina; insieme sfogliavano le riviste e la vite dei santi, mangiavano dei dolci, e la madre cantava tutto il repertorio delle canzonette, con gesti buffi e voce stridente, e si scuoteva in movimenti di danza. La bambina ridendo, si stringeva con le spalle il collo. Poi caricavano il grammofono, e ascoltavano in silenzio ballabili, canzonette napoletane e filastrocche per ragazzi.’ (c. 64r)

Una domenica un'automobile si ferma davanti casa e dalla strada chiamano la madre, che corre “a darsi il rossetto” (c. 64r), prima di affacciarsi, mentre la figlia “si infilò sotto il suo braccio per vedere, e scorse signori e signore nella strada e una signora che parlava disordinatamente, alzando la faccia dalle guance paonazze in un gran collone di volpe azzurra” (cc. 64r-65r). Seppure “a malincuore”, la madre decide di unirsi alla compagnia dalle “facce allegre e congestionate” (c. 65r), promettendo alla figlia di rientrare presto. Rimasta sola, la bambina diviene preda delle sue più segrete ossessioni mano a mano che il tempo trascorre e il buio avvolge la casa.

Non sapendo che fare, si reca a “rimirare il quadro della Madonna appeso nella sua camera” e si mette a pregare, recitando “il Rosario, un Pater, un Ave, un Gloria, per ogni grano” (c. 65r); dopodiché,

rabbividendo, si guardò di sottecchi la gamba destra. Quella sua strana gamba le causava una sensazione di paura e di rispetto. Le pareva un essere estraneo, che, quasi, avesse un nome e uno spirito. Precipitosamente la ricopri, e, accese tutte le lampade nel salotto di sua madre, fissò attentamente i ritratti appesi al muro (c. 65r).

Nell’osservare dapprima le fotografie della nonna, poi quelle del “signore magro” e di “altre signore e signori”, dalle più varie pose – alcune sorridenti, altre “di estrema importanza, come se mai nessuno fosse stato fotografato prima di loro” –, la bambina immagina che queste figure “dovessero da un minuto all’altro sbattere le palpebre o parlare e allora il cuore le si sarebbe rotto dallo spavento e non avrebbe neppure urlato” (c. 65r). Impressionata, si reca in cucina “con la sensazione vaga di aver un’ombra dietro le spalle, simile a quegli spauracchi che tengono le braccia per impaurire i passeri” e cerca invano di scacciare i pensieri cantando sotto voce filastrocche come “Girotondo e l’ambasciatore, e infine le canzonette alla moda” (c. 65r)¹¹. Il ronzio di un insetto la estenua ulteriormente, togliendole anche la forza di guardare fuori dalla finestra:

Sentiva che avrebbe veduto qualche cosa laggiù, uno spirito forse, fermo dietro i vetri, e spaventoso, e preferì lasciarsi tiranneggiare dalle tre Presenze implacabili che l’oppimevano, – la propria gamba malata e pesante sotto la veste, l’ombra dietro le spalle, e quel ronzio nell’aria della cucina. Rimase silenziosa e immobile per qualche minuto, finché decise di morire come la vecchia portinaia (c. 66r).

La voce narrante tira le fila, sin troppo didascalicamente, delle “tre Presenze” che opprimono la bambina e, nel crescendo fantastico dell’osessione, la conducono al proposito suicida di accendere il braciere e portarselo in camera per morire come la portinaia, la cui funzione nel racconto adesso meglio comprendiamo. Sennonché un commento della voce narrante, che si rimpossessa d’improvviso del punto di vista, viene a turbare il crescendo perturbante creatosi: “a quella comica vista, tutti gli spiriti della casa si placarono e non la tormentarono più” (c. 66r). Ma è solo questione di una frase e di nuovo la focalizzazione si sposta sul personaggio, non senza qualche rischio ancora di pedanteria descrittiva:

¹¹ Il revisore ha sottolineato “canzonette alla moda” tratteggiando una linea che arriva a un commento più in alto che non bene si capisce se si riferisca a questa espressione o a tutto il passo: “non dice nulla” (ivi, c. 65r).

‘Sicura di morire prestissimo, chiuse accuratamente l’uscio e vi spinse contro il tavolino da notte, in mancanza di una chiave. Poi, senza guardarsi intorno, si distese rigida sul letto, e aspettò. Si sollevò solo un minuto, per aggiustarsi il cuscino sotto la testa.’ (c. 66r)

Già questi sbalzi della narrazione mostrano come l’autrice non sia riuscita ad amalgamare le diverse istanze alla base del racconto, ma non meno indicativo in tal senso è il finale. Proprio quando la bambina avverte “un cerchio stretto chiuderle la nuca e la fronte, e capì che era il principio della morte” (c. 66r), ecco che la madre rientra in casa e subito si dirige verso la camera, riuscendo ad entrarvi solo dopo aver forzato la porta bloccata dal tavolino. Una volta nella stanza, “si guardò intorno e scoppia a ridere; voltandosi meccanicamente verso lo specchio, vi fissò il proprio volto invecchiato” (*ibid.*). Si comprende che il revisore commenti, a proposito della scena: “È un po’ troppo descrittiva d’una realtà non trasformata, neppure nel senso dell’intensità” (c. 66r): per quanto si voglia interpretarla come una presa di coscienza improvvisa da parte della donna della propria miseria esistenziale, la ripresa del motivo della bellezza sfiorita non appare in effetti compiutamente giustificata dal contesto narrativo.

Non si tratta, tuttavia, di mera imperizia¹². La giovane autrice è ancora alla ricerca di un equilibrio tra l’urgenza espressiva e la misura diegetica, come suggeriscono le situazioni e le immagini che ricorrono – e si rincorrono – nei suoi lavori: la devastazione fisica, ad esempio, presente già in *Sette candele*, o la mania religiosa, che, come stiamo per vedere, deflagrerà a breve in *Dionisia*. Soprattutto, però, le due protagoniste sembrano sovraccaricate di istanze oltre che di fasi narrative diverse: la madre appare portatrice di un romanzesco originario, dove predominano il teatro e la sensualità, che pure convivono, non senza qualche stridore, con il senso materno, salvo l’innesto nell’*incipit* e nel finale, quasi come un corpo estraneo, di una più cupa psicologia. Per buona parte del racconto la figlia ci appare una compagna di giochi della madre e ci dimentichiamo della sua menomazione, mentre in altri tratti si intravede un rovesciamento di ruoli tra i due personaggi: essa acquisisce la connotazione di una sorta di *puella senex*, caratterizzata da una “curiosità diffidente” (c. 62r), ma protettiva nei confronti di una figura genitoriale infantile e frivola finché, nel crescendo dell’ultima parte, prevalgono le fantasie ossessive e persino le manie suicide.

¹² Si ha l’impressione, in effetti, che nella sua *vis* correttiva, che pure sottolinea evidenti goffaggini expressive, il revisore non si sforzi di cogliere le ragioni più intime della mal riuscita armonizzazione nel racconto di figure e situazioni, come si vede dal commento in calce al testo: “Tra parentesi l’avverto che oggi non *si vuole* più sentire parlare di suicidi; e potrebbe non esserne consentito di pubblicare la narraz. d’un suicidio” (ivi, c. 66r).

Nel complesso si ha l'impressione, per così dire, di un'ambivalenza narrativa che potrebbe essere l'effetto di una stratificazione cronologica nella composizione. Si potrebbe ritenere, cioè, che su un originario racconto adolescenziale impostato secondo modalità imitative delle scrittrici rosa dell'epoca si sia innestato un ceppo più oscuro e morboso, costituito *in primis* dalla caratterizzazione della bambina, che apre alla futura tipologia morantiana delle ragazzine dall'apparenza miserevole combinata all'immaginazione ipertrofica¹³. Non meno rilevante in tale direzione è il ricco repertorio del fantastico che entra qui per la prima volta nella scrittura della giovane Morante: dal quadro animato al rumore ossessivo nel buio, alla Poe. Le date del 1929 e del 1935 indicherebbero, in tal modo, i due estremi del lavoro redazionale, facendo delle incongruenze della *Piccola* un'ottima testimonianza delle sperimentazioni in atto nella giovane autrice, alla ricerca di una sua identità per rappresentare i temi a lei cari, ma non ancora in grado di padroneggiare la convergenza di differenti modalità di scrittura.

La fertilità della *Piccola* non si esaurisce nelle rilevazioni intertestuali relative alla giovinezza: perché la lunga durata della memoria autoriale di Morante, nella quale immagini e figure possono ripresentarsi a distanza di anni e persino decenni, fa di questo racconto così disomogeneo e, in definitiva, poco riuscito l'antenato più remoto della cornice di *Menzogna e sortilegio*. Innanzitutto, quella che si potrebbe definire, perlomeno sino all'inatteso finale, una cortigiana felice non può non evocare, come si sarà intuito, il personaggio della matura Rosaria adombrata nell'*Introduzione alla Storia della mia famiglia*, così come l'atteggiamento forastico della bambina richiama quello di Elisa nei primi tempi della convivenza con la madre adottiva: “I presenti, ricordo, commentavano con risa e motteggi la mia scontrosità; ma non infierivano mai troppo contro di me [...]. Nonostante la loro moderazione, però, ai loro scherzi io mi facevo di fuoco” (Morante, 1994:p.13).

Per quanto riguarda più specificamente la figlia, proprio nella misura in cui essa costituisce un primo abbozzo di quelle sensibilità fanatiche e psicopatologiche che caratterizzano molti personaggi femminili della giovinezza, non di meno apre, attraverso di essi, alla “vecchia fanciulla” Elisa (p.12), miserevole ed esaltata al contempo. Né saranno da trascurare, sulla lunga durata, le “tre presenze” che opprimono la bambina, così come notevole è il verbo utilizzato per descrivere una simile oppressione, ‘tiranneggiare’, la cui radice tornerà per descrivere la persecuzione operata dalle figure familiari nei confronti di Elisa:

¹³ Manetti le definisce le “ragazzette morantiane socialmente inferiori e fisicamente incompiute” (Manetti, 2013:p.539).

‘Ma quelle larve si vendicarono della mia presunzione, e fecero, nel tempo stesso, le vendette della ragione e della realtà sulla stolida Elisa.

Da compagne che m’erano state in principio, divennero le mie tiranne. M’inseguirono fin nel riposo, simili più spesso a incubi che a sogni; e di giorno e di notte, tutte in giro come per un assedio, grandi, subdole, m’insinuarono senza tregua i loro intrighi, i loro inganni crudeli.’ (p 24).

2. *Eros demoniaco*

Nel 1936 la sperimentazione di nuove modalità di scrittura non si arresta, anche se durante questo anno, principalmente segnato dall’uscita regolare delle puntate di *Qualcuno bussa alla porta*¹⁴, non si danno occasioni di pubblicazione improntate alla svolta in corso. L’Archivio ci ha restituito tuttavia alcune tracce di questa evoluzione: dapprima, con la donazione del 2007, si è recuperata una versione dattiloscritta, datata maggio 1936, del *Ladro dei lumi* (A.R.C. 52 I 1/5-6, cc. 1r-9r), il racconto che aprirà nel 1963 *Lo scialle andaluso*¹⁵; in seguito, le acquisizioni della BNCR del 2016 hanno consentito di ritrovare un racconto dal titolo *Dionisia*, conservato in una duplice copia dattiloscritta. La prima, in inchiostro violaceo, catalogata A.R.C. 52 I 1/39, cc. 265r-277r, presenta in calce al testo la data e la firma dattiloscritte cancellate; con una grafia e un inchiostro simili a quelli che caratterizzano l’annotazione “1929” in altri due precoci racconti – *Sette candele* e *La casina rossa / Milène e la statua* –, Morante ha invece apposto tra parentesi l’indicazione autografa “1935” (c. 277r), a indicare probabilmente il momento dell’ideazione del racconto. L’altra copia, invece, in inchiostro nero, corrisponde alle cc. 278r-290r e reca nell’ultima carta la firma autografa e la data dattiloscritta 18 marzo 1936¹⁶. Tra i due documenti intercorrono solo poche varianti autografe mentre i refusi corretti a penna nella prima copia lo sono anche, con un diverso intervento a penna, nella seconda. Si cita dalla seconda copia ritenendo che, col mantenere la data del 18 marzo 1936 in calce al testo, Morante abbia voluto rimarcare una volontà di autrice più avanzata rispetto all’altra copia datata 1935. Si segnalano comunque le varianti relative ai passi citati.

La storia è incentrata su una casta e devota donna che vive con l’anziana madre e la cui esistenza viene sconvolta dalla visita di un pittore che le fa il ritratto. Il nome

¹⁴ Si ha notizia solo della riproposizione del *Romanzo del piccolo Bepi* e della pubblicazione della poesia *Semplice*, ancora sui *Diritti della scuola*, rispettivamente il 30 marzo e il 30 agosto 1936.

¹⁵ Sulle varianti tra le stesure cfr. Porciani, 2019:pp. 255–268.

¹⁶ La carta risulta strappata sotto la data e la firma, forse per rimuovere un commento che l’autrice non voleva conservare.

della protagonista contiene un'allusione orgiastico-misterica che già preannuncia che la chiave della storia sarà il risveglio, tramite la tentazione demoniaca attivata dall'artista, di un'ardente pulsione erotica sino a quel momento repressa:

‘La signorina Dionisia si avvicinava ai quarant’anni. I suoi capelli neri, tirati sulla fronte e sulle tempie e raccolti nella nuca, si rigavano di bianco. La sua faccia chiusa e seria, di quel colorito olivastro così comune¹⁷ nel mezzogiorno, quantunque senza rughe, appariva già appassita, e le palpebre sempre chine lasciavano intravedere gli occhi opachi, castani, nelle orbite lunghe. Essa vestiva di tela grigia, con scarpe nere e guanti neri, e le pieghe del suo abito nascondevano ogni forma del corpo alto e magro. Non si era fatta monaca per restare con la madre vecchissima, ma la sua clausura volontaria era più rigida di quella delle monache.’ (c. 278r)

Con il suo ordinato, ma implacabile succedersi di informazioni l'*incipit* bene dà il senso della maturazione in corso dell'autrice: la scrittura appare più controllata e meglio la descrizione del personaggio è affidata a dettagli visivi che, in equilibrio tra *showing* e *telling*, mostrano la repressione del personaggio, come l'abito dimesso che nasconde le forme del corpo. In un simile grigiore esistenziale un particolare fisico sfugge all'ingabbiamento della condotta monastica della signorina:

‘Cuciva e pregava, e sapeva infinite preghiere a memoria. Recitava a voce bassa gli atti di fede, di contrizione e di dolore, quantunque non avesse mai peccato, e la bocca che ripeteva queste preghiere era una grande, strana bocca, dal labbro superiore piuttosto breve e gonfio, dal labbro inferiore più lungo e voluttuoso e segnato da un piccolo taglio. La pallida bocca della signorina Dionisia pareva dormisse di un sonno ambiguo nella sua faccia devota; era come un selvaggio, piccolo animale caduto in un morbido letargo su quella faccia. Aveva baciato l’anello dell’Arcivescovo, la fronte della madre, le fredde croci d’argento, aveva cantato le laudi del Signore e non si era svegliato.’ (cc. 278r-279r)

Mentre le occupazioni del cucire e pregare preludono alle atmosfere conventuali di *Via dell’Angelo*¹⁸, il dettaglio del labbro inferiore “segnato da un piccolo taglio” sembra costituire lo strato più profondo un’immagine che, di nuovo, troverà la sua più piena espressione in *Menzogna e sortilegio*, ‘reincarnandosi’ nella cicatrice di Anna. Rimanendo nei confini del racconto, si nota quanto l’insistenza sulla voluttuosità

¹⁷ Nell’originale si legge, più blandamente, “del colorito olivastro comune” (A.R.C. 52 I 1.39, c. 278r).

¹⁸ “Nel convento ella imparava il cucito, oltre alle faccende casalinghe e a qualche santa canzone” (Morante, 1938:p.6). Com’è noto, il racconto sarà ripubblicato con alcune varianti nelle raccolte *Il gioco segreto* (Garzanti, 1941) e *Lo scialle andaluso* (Einaudi, 1963).

della bocca di Dionisia suggerisca che la sua devozione è tanto più integerrima quanto più deve coprire un sopito ardore erotico.

La rottura dell'equilibrio iniziale avviene il giorno in cui “con grande stupore di Dionisia, uno stupore che quasi le arrestò il respiro, un celebre pittore venuto dall'estero” (c. 279r) si presenta a chiederle di visionare il quadro della Madonna da lei tenuto nella sua camera sopra il letto, similmente alla protagonista della *Piccola* – ed è questo, come meglio vedremo al termine del paragrafo, una costante tutt'altro che casuale. L'artista, modellato forse sulla figura di Henri de Toulouse-Lautrec, “aveva un corpo piccolo e deforme” (c. 279r), ma il volto è carismatico e affascinante mentre, con “gli occhi pieni di intelligenza e di brio” (c. 280r), osserva il dipinto che “con timidezza, e quasi chiedendo perdono alla Madonna” (c. 280r), Dionisia gli ha recato in visione dalla camera:

‘Egli parve soppesare il quadro e lo guardò attentamente e da vicino, e di nuovo fissò Dionisia. Infine le disse, con lentezza e cercando di insinuare il proprio sguardo sotto le palpebre abbassate di lei:

– Mi permetterebbe, signorina, di farle un ritratto?’ (c. 280r)

Per Dionisia la richiesta è motivo di ulteriore turbamento: “– A me? – ella si stupì, confusa. E arrossì, e il cuore le batteva per l'emozione” (c. 280r). L'insistenza sullo stupore disorientato della donna lascia intuire come l'ordinata routine della sua vita stia per crollare: l'ultima resistenza è vinta dal “suono inatteso e rauco” (c. 281r) della voce della madre, che la invita ad accettare per fare una cortesia al pittore. Ha inizio così la posa, durante la quale l'uomo incalza Dionisia con domande dall'apparenza filosofico-teologica, ma sotto le quali è evidente il gusto di turbare l'interlocutrice. Dapprima le chiede come sia “fatto quel Dio, in cui aveva tanta fede” e Dionisia, che pure è dell'opinione che “non bisogna approfondire queste cose”, risponde che Dio non ha “apparenza corporea” (c. 281r); dopodiché, egli la incalza domandandole se nemmeno il Demonio abbia un corpo e, quando Dionisia risponde che “il Demonio è lo spirito del male. È da semplici dargli un aspetto corporeo” (c. 281r), ribatte:

‘– Pure, signorina, lei non ha mai visto il Demonio come un grazioso giovinetto alto e snello con occhi e capelli scuri¹⁹?

Nel fare questa bizzarra domanda il pittore sorrise in un modo trionfante e malvagio; egli pareva sapere che Dionisia in fondo conosceva più il suo nemico che il suo Dio; così diceva col perfido sorriso. E a quelle parole, Dionisia

¹⁹ ‘Scuri’ è variante autografa su entrambe le copie, ma non si riesce a decifrare il termine utilizzato in origine, forse “sani” (A.R.C. 52 I 1/39, c. 282r).

rabbrividì tutta e sollevò le palpebre. Gli occhi del pittore, pieni di piccoli bagliori, fissavano solo un punto e questo punto era la bocca della signorina Dionisia.' (c. 282r)

La donna nega, ma è evidente che le parole del pittore si sono ormai fatte strada dentro la sua apparente saldezza. È forse sin troppo diretto quello che, con un termine che suggerisce un possibile modello cinematografico, potremmo definire un primissimo piano sulla bocca conturbante di Dionisia, così come può suonare didascalica l'intrusione onnisciente della reale consapevolezza di questa riguardo alla propria familiarità col demonio²⁰. Tuttavia, al di là di queste rigidità, il dialogo tra il pittore e la donna bene annuncia la virata della scrittura morantiana verso una più decisa contaminazione di psicologico e fantastico. La deformità del pittore si tinge di sfumature mefistofeliche e le sue parole trovano seguito nel quadro, frutto del "suo perverso, capriccioso istinto" (c. 282r), che, partendo, lascia in dono a Dionisia:

'Egli aveva dipinto, sì, la faccia di Dionisia, ma di una Dionisia a cui scorreva per le vene un sangue prepotente e rosso, che le tingeva dolcemente le gote, e i lobi delle orecchie, e la punta del mento forte e colorava con selvaggia violenza quelle sue labbra. Nel dipinto non dormivano più quelle labbra, ma vivevano felici, semiaperte, e con una specie di impazienza. Sembrava avessero appena finito di mordere un frutto e ancora fossero umide. Giovane, giovane, era la carne di quella faccia, e le palpebre non si abbassavano sugli occhi, ma ne scoprivano la curva sottile e il lampeggiamento languido. E i capelli neri, invece di essere tesi e stretti come sul capo della vera Dionisia, erano lasciati appena liberi e molli, così che facevano intorno al viso un semicerchio di buio. Eppure quello era il viso di Dionisia, si poteva riconoscerlo. Non c'era inganno' (cc. 282r-283r).

Similmente a Dorian Gray che scorge nel proprio ritratto la sua vera indole, Dionisia osserva con sgomento, ma anche con segreta esaltazione, ciò che il dipinto, senza "inganno", le rivela di se stessa. È il momento di svolta: per il personaggio, ma anche per il racconto, nel quale Morante dà prova di personalizzare il repertorio del fantastico in funzione di una peculiare rappresentazione dell'erotismo femminile. Portato il ritratto nella sua camera, al momento di coricarsi, Dionisia si sente inquieta: "nella sua gola cominciò a tremare un ignoto riso" e ha voglia di rimirarsi nello specchio, finché in un crescendo di inaudite sensazioni "fece ancora

²⁰ Peraltra, se si pone a confronto questo inserto con l'intromissione del punto di vista onnisciente nella sequenza della *Piccola* incentrata sulle ossessioni della bambina (vedi *supra*), si nota una certa difficoltà nella prima Morante a frenare la tendenza a intervenire con commenti che spiegano troppo didascalicamente il comportamento dei personaggi. Una simile propensione al *telling* sembra costituire l'*humus* della predilezione nella maturità per la prima persona.

un peccato, ma senza la coscienza di quel che faceva. O meglio, la sua coscienza le parlava di una oscura felicità che ella avrebbe goduto in quella notte” (c. 284r).

Mossa da un misterioso desiderio di godere – e il verbo è particolarmente incisivo nel suggerire lo strabordante sconvolgimento fisico di una donna che per tutta la vita ha inteso rimuovere il proprio desiderio –, Dionisia apre “una cassa dimenticata in fondo a un corridoio” e ne trae fuori un “abito antico” (c. 284r) di lussuoso velluto viola, dai merletti ricamati di fiori e uccelli, appartenente alla sua bisnonna, e subito lo indossa²¹:

‘Gli occhi della Madonna e gli occhi del ritratto la guardarono attentamente; un soffio di vento passò lungo la fessura della finestra, con un sibilo. Ella guardò nello specchio la pelle delle proprie braccia e del collo, che vicino al velluto e ai merletti acquistavano una tinta velata e splendida; e d'improvviso, vide che nello specchio, la sua immagine era come quella del quadro.’ (cc. 284r-285r)

La cerimonia non si arresta alla contemplazione, non esente da narcisismo, di se stessa: “una voce un po’ aspra, che sospirava di desiderio, sussurrò a due passi da lei: Come sei bella, Dionisia” (c. 285r). La voce richiama il precedente “sibilo” di vento, a suggerire che una presenza è entrata nella stanza: “Ed ella vide un giovinetto, fermo contro l’uscio chiuso”, i cui lineamenti, pieni di grazia, “commuovevano, erano la giovinezza stessa”²², anche se “nel suo aspetto c’era qualche cosa di beffardo e insieme di carezzevole” (c. 285r). Il giovane 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?” (c. 286r). La risposta della donna è flebile, ma sicura: “– Sì, – mormorò Dionisia – Tu sei il demonio. Non verrò con te. Lo so che sei il demonio” (c. 286r). Al che il giovane, ridendo “con aria di beffa”, fa mostra di andarsene e lasciarla sola: “Che inganno e che stupida follia! Ebbene, allora addio” – e la nuova ricorrenza del termine ‘inganno’ rimarca quale sia la finzione in cui sinora è vissuta Dionisia: nascondere dietro la castità la sua vera natura sensuale. Prevedibilmente, la donna cede: “– Vengo, eccomi – bisbigliò”, accompagnando il proposito con “lagrime pesanti e calde” (c. 286r).

Inizia a questo punto la sezione più visionaria del racconto, con Dionisia e il Demonio che si recano a una festa misteriosa, anche se la condizione è che lei rientri “prima che suoni l’ultimo colpo della mezzanotte” (c. 286r), altrimenti

²¹ Si ricorderà che casse e scrigni sono oggetti ricorrenti nella narrativa di Morante, anche nella sua maturità (cfr. Porciani, 2023:pp.87-88).

²² Di nuovo la memoria corre a un cruciale passaggio di *Via dell’Angelo*, nel momento in cui il misterioso evaso appare ad Antonia: ““Come sei giovane” – mormorò stupita, e questo perché non ebbe il coraggio di confessare: “Dio, come sei bello!”. In realtà, mai visto umano le era apparso così giovane, né tale da potersi paragonare a questo” (Morante, 1938:p.6).

resterà dannata per sempre: un'invenzione che, conferendo a Dionisia lo stato di una peccaminosa Cenerentola e al demonio quello di uno stregato Principe Azzurro, bene si pone in linea con quel rovesciamento della materia fiabesca che si intuisce anche nella festa reale a cui si recano²³. La fiaba, non di meno, è evocata anche nel gesto del Demonio giovinetto che sfila le scarpe a Dionisia, con una possibile implicazione feticistica che ulteriormente rovescia il modello:

‘Ed ella vide apparire improvvisamente i suoi piccoli piedi, che non le sembrava di aver mai visto prima, così puerili e teneri, con le dita brevi e le vene appena segnate. Rabbrividì al contatto dell’erba.’ (c. 287r)

Sotto una luna dai “riflessi rossastri” i due procedono attraverso luoghi meravigliosi, in un tripudio di vegetazione mai vista e odori avvolgenti: “camminavano su una fresca sabbia, verso una grande casa di vetro²⁴, che, per le splendide luci, di dentro appariva simile a un diamante” (c. 287r). Si assiste intanto a un crescendo di sensazioni erotiche: non solo Dionisia “non provava vergogna per i suoi piedi nudi” (c. 287r) ma avverte anche il peso dei capelli liberi sulla testa e, sentendo un’orchestra suonare, percepisce, turbata, “nella bocca uno strano sapore” (c. 288r) e poi, bevendo e ballando, “al contatto di lui, le parve di sentir vibrare due fiamme sotto la pelle del seno” (c. 288r). Intorno, in un’atmosfera decisamente onirica, appaiono e scompaiono “infinite altre coppie, e tutte identiche”, mentre Dionisia è sempre più – letteralmente – eccitata dalle parole del suo accompagnatore che, “presso un ampio letto, nella penombra scintillante della sala”, tesse il suo elogio paragonandola al “frutto dell’arancio” o “a un pioppo”, ma anche descrivendola dolce e “spaurita come la gazzella che fugge”, sino a formulare un preciso desiderio: “tu non mi lasci che le tue labbra, ma io ho voglia del tuo piccolo petto. Questo mi dà la febbre” (c. 288r)²⁵. La reazione di Dionisia è impetuosa:

‘Dionisia sentiva il languore correre dalla gola alle ginocchia, e tutto il suo corpo si ridestava, si ridestava e gridava. Infiniti brividi partivano dalle sue labbra, e urtavano il petto, che s’inturgidiva sotto la veste, urtavano le tempie, e le

²³ A bene vedere, a questa rifunzionalizzazione del fiabesco partecipa anche il lussuoso vestito di velluto indossato da Dionisia, che richiama l’“abito di velluto e ricami” (Morante, 1935:p.6) indosso dalla principessa Eleonora nella festa al castello in cui la bambina protagonista del *Ritratto della principessa* si reca in sogno insieme ai due principini Maria e Garzia

²⁴ Sulle possibili suggestioni culturali e letterarie dietro questa immagine di architettura trasparente cfr. Donati, 2016.

²⁵ Una simile insistenza sul seno si ritroverà anche in *Via dell’Angelo*, nel momento in cui Antonia e il misterioso giovane sono nudi a letto: “– Quanto sei bella! – le disse. Chinando il capo: – Ho già il petto, – ella mormorò, compiaciuta” (Morante, 1938:p.7). Al contempo, le similitudini erotiche possono evocare il *Cantico dei cantici* in un significativo cortocircuito di intertestualità biblica e dizione demoniaca.

orecchie, in cui correva strani rombi e ronzii. Una dolorosa, indeterminata brama la bruciava tutta, e le stringeva i fianchi in una morsa, ed essa muoveva febbrilmente le dita sul corpo di lui che pareva, col suo caldo peso, fare un riposo alla sua ansia. Infine, sorridendo, si scoperse il petto, e le sembrò, anche ora, di vederlo per la prima volta, il suo petto che la castità aveva mantenuto piccolo e fresco, come quello di un'adolescente. Ella le offriva rovesciando la testa in un timido e folle riso, e desiderava il darsi tutta, così, agli occhi dell'ignoto. La dolce pelle del suo corpo trasaliva di gioia e di angoscia sotto il tocco di quelle mani, ed ecco nelle sue orecchie si levò una musica simile a quella della marea che s'alza, e la sua bocca gridò parole mai dette con una voce chiara e felice:

– Prendimi! – gridò. – Vieni da me! Sì, ti voglio! Amore! – e sentì che le sue labbra fiorivano, a quelle parole, come una pianta imbevuta di sole e d'acqua. Tutto il suo corpo si apriva e viveva, era un albero dai molti grappoli, e dalle radici distese.’ (cc. 288r-289r)

La vivida descrizione pienamente esprime l'esplosione di brama sessuale esperita da Dionisia che tuttavia, proprio sul limitare dell'amplesso, bruscamente si interrompe: “In quel momento si udì il primo rintocco di mezzanotte” (c. 289r). In un lampo Dionisia ricorda che se non torna subito a casa, sarà dannata per sempre e così fugge via; il Demonio scoppia in “una risata fredda e lunga, mentre la fissava dal basso coi suoi obliqui occhi d'ebano” (c. 290r). Attraversando una tempesta, con nelle orecchie “quell'orribile riso”, Dionisia riesce a rientrare nella propria dimora sennonché, appena varcata la soglia, “cadde con un grido” (c. 290r) 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. 290r:)

Il fatto 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. Le labbra ridotte a “foglie secche” rivelano su quale privazione sia costruita la sua vita che, piuttosto, è una non vita: il mondo parallelo dei sogni, che nelle metalessi delle fiabe era un luogo di consolazione e appagamento dei desideri, è diventato il palcoscenico su cui cadono gli inganni e ci si rivela per quello che si è veramente, ma che non è permesso essere nella realtà della veglia.

Come suggerisce la sua maggiore solidità, il racconto costituisce una tappa seminale nel percorso della giovane Morante. Da un punto di vista strettamente

intertestuale la figura del pittore si riconnette al Paolo del più precoce inedito *La casina rossa*²⁶, a indicare, pur nel mutato clima narrativo, un persistente interesse per le implicazioni erotiche dell'attività artistica che si ritroverà, con l'irruzione misteriosa del personaggio nella vita di una giovane donna, in *Due sposi molto giovani*, pubblicato sui *Diritti della scuola* il 10 agosto 1937²⁷. Soprattutto però, in un orizzonte più ampio, la figura di Dionisia, approfondendo alcuni tratti della fanatica religiosità della bambina della *Piccola*, inaugura più compiutamente il personaggio della donna che dietro l'umiltà, quando non proprio la miseria, della propria apparenza nasconde un animo dilaniato da fosche e morbose passioni, tanto più esacerbate quanto maggiore è la censura che le soffoca.

Nelle altre storie femminili non sempre il conflitto tra il desiderio e la sua impossibilità possiederà una simile connotazione religiosa, ma senz'altro lo scontro tra devozione ed eros costituisce un tema persistente, in cui non possiamo non riconoscere una matrice autobiografica. Non mancano, infatti, le testimonianze sulla spiccata religiosità dell'autrice nella sua giovinezza, tra le quali assume un particolare interesse, alla luce dei racconti presi in esame²⁸, quella di Carlo Levi, che rammentava come, in occasione del suo primo incontro con la scrittrice nel 1937 nella dimora di Corso Umberto, si fosse ritrovato "in una stanza ammobiliata, piccola, con un enorme letto: "Quello che mi colpì subito fu un lumino acceso davanti a una Madonna a capo del letto [...]"²⁹. Se consideriamo attendibile il ricordo e riteniamo che quella di Morante fosse un'abitudine consolidata³⁰, possiamo legare la presenza di un'immagine sacra nella camera da letto dalla *Ninna nanna del piccolo Billi a Dionisia*, passando per *La piccola*, a un rito personale che bene dà l'idea dell'urgenza espressiva a monte di questi lavori.

²⁶ Cfr. Porciani, 2023:pp.74–79.

²⁷ Un giorno, mentre il marito Giorgio è assente da casa, perché impegnato nel suo mestiere di maestro in uno sperduto paese di montagna, la moglie Isabella "udi uno scalpiccio presso l'uscio [...] e quando ella guardò alla soglia, vide uno sconosciuto, alto e sorridente, che faceva un inchino" (Morante, 2004:p.110). Si tratta del pittore che è venuto ad abitare di fronte e che, divenuto amico della donna, decide di farne il ritratto finché, capendo la gelosia del marito, se ne va dal paese. Consolazione della donna, di nuovo sola per lunghe ore, sarà la maternità. Sul rapporto tra i due racconti cfr. ora Porciani, 2024a.

²⁸ Ma anche nel finale del *Piccolo Bepi* fa la sua comparsa, sopra il letto in cui i genitori si riabbracciano, un "quadro della Madonna" (Morante, 1933:p.14)) su cui getta un alone di luce una "lampada piccola" (*ibid.*); il bambino, invece, se ne sta in un angolo al buio.

²⁹ Massari, 1960:p.66. Si vedano sulla religiosità della giovane Elsa anche le lettere di Pietro Tacchi Venturi, suo padre spirituale (cfr. Morante, 2012:pp.17–19). Sul tema cfr. Gentili, 2016 e Zibella, 2021. Sul versante dell'ebraismo cfr. Beer, 2013.

³⁰ Peraltra, Morante abitava in Corso Umberto già dall'inizio del 1936, quando stava lavorando a *Dionisia*.

Bibliografia

1. Beer, M. (2013) "Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento". In «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di E. Cardinale, G. Zagra. Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma. pp. 165-201.
2. De Rogatis, T. (2019), "Realismo stregato e genealogia femminile in *Menzogna e sortilegio*". In *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, 31, n. 80, pp. 97-124.
3. Donati, R. (2016) *Critica della trasparenza*, Torino, Rosenberg & Sellier.
4. Gentili, S. (2916) *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma Carocci editore.
5. Manetti B., "Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres". *California Italian Studies*, 5 (1), pp. 526-549.
6. Massari, G. (1960) "La sua patria è L'isola di Arturo". In *Illustrazione italiana*, maggio, p. 66.
7. Morante, E. (1933) "Racconto del piccolo Bepi". In *Novella*, 1 ottobre, p. 14.
8. Morante, E. (1935) "Ritratto della principessa". In *Il cartoccino dei piccoli*, 19 maggio, p. 6.
9. Morante, E. (1938) "Via dell'Angelo". In *Meridiano di Roma*, 14 agosto, pp. 6-7.
10. Morante, E. (1994) *Menzogna e sortilegio*. Torino, Einaudi.
11. Morante, E. (2004) *Racconti dimenticati*, a cura di I. Babboni, presentazione di C. Garboli, Torino, Einaudi.
12. Morante, E. (2012) *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi.
13. Porciani, E. (2019) *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*. Roma, Sapienza Università Editrice. <https://www.editricesapienza.it/node/7824>
14. Porciani E. (2023) *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Macerata, Quodlibet.
15. Porciani E. (2024a), "Considerazioni sulla fantasticizzazione in Elsa Morante. Un itinerario a ritroso da Aracoeli alla scrittura giovanile". In *Obligo. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca*, 14, n. 49, pp. 130-146. <https://www.progettobligo.com/considerazioni-sulla-fantasticizzazione-in-elsa-morante-un-itinerario-a-ritroso-da-dopo-iaracoelii ALLA scrittura giovanile/>
16. Porciani E. (2024b) *Elsa Morante, la vita nella scrittura*. Roma, Carocci editore.
17. Rapisarda G. (1996), "«Scricciolo & C.» di Guelfo Civinini, Elsa Morante, Luisa Fantini o dell'utopia di una felicità semplice". In *FM 1995. Annali del Dipartimento di Italianistica*, pp. 59-88.
18. Zibella D. (2021), *La religione nella scrittura giovanile di Elsa Morante. Questioni tematiche e filologiche*. Tesi di laurea magistrale in Letteratura italiana contemporanea, Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'.

Elena Porciani

University of Campania “Luigi Vanvitelli”

FANTASTIC PASSIONS. ON TWO UNPUBLISHED STORIES
BY THE YOUNG MORANTE

Summary

In this paper, I will dwell upon two unpublished stories by the young Elsa Morante: *La piccola*, written between 1929 and 1935, and *Dionisia*, composed between 1935 and March 1936. These two texts bear witness to the transition, around the mid-1930s, from the very early phase of Morante's youthful production, in which d'Annunzio's and sentimental models are intertwined with the practice of children's literature, to a more elaborate and conscious phase, in which Morante measures herself against the tradition of the fantastic tale and the Kafkaesque model to build female characters with hypertrophic inner lives who somehow anticipate Elisa in *Menzogna e sortilegio*. In particular, in *La piccola*, I will tackle the unresolved coexistence of romance with Morante's progressive attraction to hallucinatory situations and morbid psychologies. With regard to *Dionisia*, I will show how the author plays with some typical motifs of 19th-century fantastic tales to give life to a female figure sorrowfully torn between oppressive religion and Eros.

► **Keywords:** Elsa Morante, 1930s, fantastic tales, romance, devil, religion, eros.

Preuzeto: 17. 9. 2025.
Prihvaćeno: 9. 12. 2025.