

Mara Josi¹
University College Dublin

I GIOCHI SEGRETI DI ELSA MORANTE

Abstract: Nel 1999, Marco Bardini attribuiva il disinteresse della critica e del pubblico nei confronti dei racconti di Elsa Morante a due fattori principali: da un lato, la loro difficile reperibilità, essendo dispersi in periodici oggi poco accessibili; dall'altro, il giudizio severo e liquidatorio espresso da alcuni critici – fra cui Cesare Garboli – che tendevano a considerare questa produzione giovanile come un mero espediente per guadagnarsi da vivere. In prossimità del centenario della nascita di Morante, tuttavia, si è registrato un crescente interesse per quella che è stata definita la preistoria morantiana. L'attenzione si è inizialmente concentrata sull'universo onirico (i.e., Porciani, 2006), per poi estendersi alla continuità tematica tra racconti e romanzi (i.e., Bardini, 2012; Porciani, 2013), alla presenza di elementi riconducibili all'ebraismo dell'autrice (i.e., Beer, 2013), nonché, infine, agli aspetti fiabeschi, fantastici e sacrali (i.e., Garrido, 2014; Zangrandi, 2014; Manetti, 2014). La dimensione gotica della produzione breve di Morante è, però, rimasta finora ai margini della riflessione critica.

Il presente articolo si propone di indagare questo tema considerando la presenza e la funzione di motivi gotici nei racconti di Elsa Morante raccolti in Il gioco segreto (1941). Prendendo le mosse dalle specificità del gotico nella tradizione letteraria italiana (e.g., Farnetti, 1988; Ceserani, 2007; Camilletti, 2018 e 2024; Serafini e Malvestio 2023; Serafini, 2024), e tenendo conto del suo potenziale come forma di resistenza simbolica a strutture politiche e culturali oppressive – nonché come veicolo di critica sociale (i.e., Billiani e Sulis, 2007; Billiani, 2023) – l'articolo analizza in che modo Morante abbia adottato elementi gotici per esprimere inquietudini e dissensi legati alla dittatura fascista.

Parole chiave: *Elsa Morante, racconti, fascismo, dissenso*

1. Introduzione

Fra gli scrittori e le scrittrici italiane del Novecento, Elsa Morante (1912-1985) emerge, certamente, come una delle più studiate a livello nazionale e internazionale.

¹ Mara.Josi@ugent.be

I suoi testi sono stati ampiamente discussi e ri-valutati nel corso dei decenni alla luce dell'evoluzione di teorie critiche letterarie e approcci interdisciplinari, confermandosi catalizzatori di acceso dibattito per diverse generazioni di studiose e studiosi. In questo contesto, è mia intenzione concentrarmi sulla produzione breve dell'autrice, esaminando la dimensione gotica dei racconti composti durante il periodo fascista e raccolti e pubblicati nella prima opera data alle stampe di Morante, *Il gioco segreto* (1941).

Nel 1999, Marco Bardini attribuiva il disinteresse della critica e del pubblico nei confronti dei racconti di Morante a due fattori principali: da un lato, la loro difficile reperibilità, essendo dispersi in periodici poco accessibili; dall'altro, il giudizio severo e liquidatorio espresso da alcuni critici – fra cui Cesare Garboli – che tendevano a considerare questa produzione giovanile come un mero espediente per guadagnarsi da vivere (1999:p.461–2).² In prossimità del centenario della nascita di Morante, tuttavia, si registrano due cambiamenti che ribaltano il panorama delineato da Bardini. Il primo è il lancio del sito web *Le stanze di Elsa* a cura di Simonetta Buttò e Giuliana Zagra, realizzato nell'ambito di una mostra bibliografica e documentaria dedicata a Morante e ospitata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma fra aprile e giugno del 2006.³ Il sito, di semplice utilizzo, funge da piattaforma introduttiva all'opera di Morante e rende accessibili agli utenti interviste e pagine a lei e ai suoi scritti dedicate. Non solo sono riprodotti, efficacemente a colori, il *recto* e il *verso* dei fogli dei manoscritti di *Menzogna e sortilegio* (1948), *L'isola di Arturo* (1957), *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), *La Storia* (1974) e *Aracoeli* (1982), mettendo così in evidenza le diverse fasi di scrittura, ma pure nella sezione *Bibliografia - Scritti di Elsa Morante* appaiono, scannerizzati dalle riviste in cui originariamente erano stati pubblicati, la maggior parte dei racconti firmati dall'autrice, per un totale di 104 testi, nonché quelli redatti sotto gli pseudonimi Renzo Diodati e Antonio Carrera, rispettivamente 13 e 17 testi.⁴ Il sito si è dimostrato uno strumento di divulgazione cruciale per lo sviluppo degli studi morantiani dedicati alla narrativa breve, garantendo accessibilità a materiali

² Tali considerazioni erano state facilitate anche da un commento dell'autrice. Morante scriveva che alcuni dei suoi racconti pubblicati la prima volta su rivista fra gli anni fra fine anni Trenta e il 1941 e poi inclusi nelle raccolte *Il gioco segreto* (1941) e *Lo scialle andaluso* (1963) 'tradi[vano] forse una certa fretta nel comporli (in quegli anni infatti, E.M. per necessità economiche pubblicava un racconto ogni settimana)'. (Morante, 1988:p.1579)

³ La mostra e l'inclusione di un'installazione permanente dello studio di Morante, insieme alla sua biblioteca, nel 'percorso museale-didattico dedicato a scrittori e scrittrici del secolo scorso', *Spazio900*, suggella come giustamente fa presente Elena Porciani la definitiva entrata di Morante nel canone della letteratura italiana (2024:p.14).

⁴ Su Diodati e Carrera si veda Porciani (2006:p.203–210).

altrimenti difficilmente reperibili. Il secondo cambiamento, senz'altro favorito dal primo, è la crescente attenzione della critica alla preistoria morantiana.⁵ L'interesse si è inizialmente concentrato sull'universo onirico (Porciani, 2006), per poi estendersi alla continuità tematica tra racconti e romanzi (Bardini, 2012; Porciani, 2013), alla presenza di elementi riconducibili all'ebraismo dell'autrice (Beer, 2013), nonché, infine, agli aspetti fiabeschi, fantastici e sacrali (Garrido, 2014; Zangrandi, 2014; Manetti, 2014). Atmosfere, motivi ed elementi gotici sono rimasti finora ai margini della riflessione critica;⁶ eppure, tra i venti racconti che Morante decise di sottrarre alla transitorietà della pubblicazione in rivista includendoli ne *Il gioco*, ben nove presentano ambientazioni, personaggi, topoi più o meno esplicitamente gotici, oltre a strutture narrative labirintiche ed enigmatiche, culminanti in vertici di suspense. È su questi racconti che si concentra il presente articolo.⁷

Nel contesto italiano il genere gotico è stato per lungo tempo sottovalutato.⁸ Dalla fine degli anni Ottanta, tuttavia, si registra un'inversione di rotta e un crescente interesse per l'espressione e l'elaborazione del genere nella letteratura italiana, sempre esplorato però con il fantastico, con i fondamentali studi di Monica Farnetti (1988, 2000, 2007) e Remo Ceserani (1996, 2007). A partire dagli anni duemila, poi, il gotico italiano è stato al centro delle indagini di diversi studiosi britannici che ne hanno tracciato le principali linee evolutive, evidenziando le specifiche modalità di rielaborazione di topoi e l'influenza che su di esso hanno esercitato le letterature straniere attraverso mediazioni, traduzioni e adattamenti. Pioneristici sono i lavori di Francesca Billiani e Gigliola Sulis (2007) e Danielle Hipkins (2007), seguiti dalle eterogenee e comprensive indagini di Fabio Camilletti che negli ultimi vent'anni ha segnato gli studi sul gotico e l'occultismo in Italia (2007, 2014, 2018, 2019, 2020,

⁵ Morante definisce così i suoi racconti nella nota de *Lo scialle andaluso*, si veda (Morante, 1988:p.1579).

⁶ Con le eccezioni di Porciani, che nel 2006 dedica un capitolo del suo libro alla questione, esaminando il tema in termini onirici (2006:pp.233–246) e di Stefano Lazzarin che include *Il cocchiere* di Morante nella sua disanima sul racconto breve fantastico nel Novecento italiano (2017:pp.132–3). Si cita, infine, Felix Siddell che nel 2006 dà alle stampe *Death or Deception: Sense of Place in Buzzati and Morante*. Siddell si concentra sulla tensione tra il presunto realismo dello spazio cartografico e il potere irrazionale ma persuasivo di fantastici prettamente in *Menzogna e sortilegio*, *La Storia e Araceli*.

⁷ Per ragioni cronologiche ed editoriali si esclude dalla riflessione un racconto dalle reminiscenze gotiche pubblicato ne *Lo scialle andaluso* (1963), la seconda raccolta di racconti pubblicata da Morante, e intitolato *Il ladro dei lumi*. Scritto nel 1935, non fu dato alle stampe per circa trent'anni, sicuramente anche perché lasciava trapelare tracce dell'ebraismo morantiano in un contesto storico segnato dall'acuirsi dei processi discriminatori. Su *Il ladro dei lumi* si veda Beer (2013:pp.192–196) e Porciani (2024:p.78–9).

⁸ Su questo di veda per esempio Serafini e Malvestio (2023:pp.1–18); Camilletti (2024:pp.1–24); Serafini (2024: pp.15–19).

2023, 2024). Rimandando ai più recenti studi in materia (Camilletti 2024; Serafini 2024; Serafini e Malvestio 2023), per una disamina della definizione del genere gotico nella tradizione italiana, mi limito qui a sondare in che termini Morante abbia esplorato angosce e dissensi legati alla cultura e società fascista attraverso racconti dalle reminiscenze gotiche, intrecciando reale e immaginario.⁹ Le elaborazioni morantiane rispecchiano i due modelli che, secondo Farnetti, distinguono la trattazione dell'evento straordinario in letteratura: la manifestazione esplicita dell'evento straordinario e l'avvolgimento nella sfera del dubbio di un avvenimento irrisolto che dà luogo ad allucinazioni individuali e una deformazione *della e nella* percezione del reale (1988: p. 20). In entrambi i casi, l'esplorazione della realtà si dipana attraverso la descrizione del rapporto di contraddizione e ambiguità fra reale e immaginario e delle situazioni di angoscia da esso derivate, temi cari a Morante sin dagli albori della sua scrittura, e poi ampiamente discussi.

Fra maggio e agosto 1959, apparve sulla rivista *Nuovi Argomenti* un saggio intitolato *Sul romanzo* in cui Morante articola la sua posizione relativa alla letteratura e ai poeti-scrittori, rispondendo a nove domande incentrate sulla presunta crisi del romanzo e sulla sua evoluzione in termini di generi e linguaggi. Nel saggio, Morante chiarisce tre questioni particolarmente rilevanti per l'analisi qui proposta: l'importanza dei racconti e delle raccolte di racconti nella rappresentazione del mondo, la relazione fra arte e realtà e il ruolo del romanziere.¹⁰ Scrive:

‘Il racconto [...] rappresenta un “momento” di realtà, mentre il romanzo rappresenta una realtà (da questo non si desume, tuttavia, una superiorità poetica del romanzo sul racconto! Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l’universo).

Bisogna però aggiungere che una raccolta di racconti - quando si componga, con la ricchezza omogenea delle sue parti, in una interezza sviluppata e armoniosa - ha valore certo di romanzo.’ (Morante, 1990:p.1498)

‘L’arte non può che nutrirsi di realtà.’ (Morante, 1990:pp.1501-2)

‘Un vero romanziere, insomma - qualunque sia la vicenda o il destino, soggettivo, individuale o collettivo, che offre pretesto ai suoi romanzi - comunicherà sempre necessariamente, alle generazioni contemporanee e future, anche le più sicure verità sul “luogo geografico” e “tempo storico” nel quale ha vissuto la propria esperienza umana.’ (Morante, 1990:pp.1510-1)

⁹ Questo approccio è maturato anche in seguito alla lettura di un capitolo di Ursula Fanning, nel quale l'autrice sostiene che, in Matilde Serao, gli elementi gotici consentano di esprimere le preoccupazioni legate alla natura del sé femminile nella società a lei contemporanea (2007:p.129).

¹⁰ Inteso nel lessico morantiano quale poeta, scrittore.

Alla luce di questi tre punti, si intende ragionare su come l'autrice abbia veicolato angosce, inquietudini e dissensi relativi alla dittatura fascista e in particolare alle sue ricadute sociali e culturali.¹¹ Nello specifico, si esamineranno quei racconti di reminiscenze gotiche che Morante decise di includere ne *Il gioco segreto*, il suo primo tentativo di rappresentare la realtà attraverso la pubblicazione di una raccolta di racconti. In questi testi, infatti, si intravede già un embrionale, ma significativo, tentativo di scuotere le coscienze del suo pubblico, dichiarato fine de *Il mondo salvato dai ragazzini* e *La Storia*.¹² L'arte, sosterrà decenni dopo Morante, deve creare le condizioni per sviluppare un pensiero etico e 'il confronto con la Storia' intesa qui anche come realtà sociale 'è un'altra delle prove necessarie che la presenza nel mondo richiede agli artisti [...] intesi all'azione' (Morante, 1990:p.1568).

Morante scardina paradigmi e norme nella sua narrativa breve.¹³ Gli aspetti minacciosi e angosciosi di alcuni dei suoi racconti non rappresentano esclusivamente ossessioni passate e/o del passato ma riflettono piuttosto le inquietudini del presente rispetto al dilagare della violenza, risultato di un corrosivo fascino per il potere. Il gotico, qui dunque, non solo tipicamente evoca l'ossessione di ciò che è stato represso in termini storici, sociali e psicologici e che ritorna in forme disturbanti nel presente, ma anche, o forse piuttosto, rielabora un disturbante presente. La preistoria morantiana, infatti, 'non [è] risparmiata dai terrori primordiali' (Morante, 1988:p.1579), come ammette la stessa autrice nella nota della seconda raccolta di racconti intitolata *Lo scialle andaluso* (1963), commentando alcuni racconti scritti fra la seconda metà degli anni Trenta e il 1941. Questi non chiariti terrori primordiali, seppur intimi e personali, trovano origine in inquietudini collettive alimentate dalla società fascista in cui l'omogeneità era preferita all'eterogeneità, la norma non contestabile, il diverso problematico e possibilmente escluso. Alcuni racconti rappresentano a mio avviso il mezzo attraverso il quale una giovanissima Morante ha espresso una qualche forma di resistenza nei confronti dell'oppressione politica, sociale e culturale del ventennio fascista nel tentativo di insinuare fra il pubblico che la leggeva il dubbio che l'ordine imposto potesse essere contestato. Si tratta di una resistenza doppiamente attenuata, sul piano testuale e sul piano personale, nel primo caso per il rigido controllo della censura, nel secondo, per una coscienza di impegno *in nuce*, ancora in fase di elaborazione e maturazione.

¹¹ Secondo Morante un poeta è 'centro sensibile (che lo voglia o no) del suo tempo, e dei fenomeni contemporanei, e delle "relazioni" reali' (Morante, 1990:p.1510).

¹² Sull'impegno morantiano si veda per esempio Lucamante et alii 2015 e Josi 2023.

¹³ Il racconto, secondo Lazzarin, è magistrale dispositivo di elaborazione del soprannaturale: nella narrativa breve l'attenzione è posta su un evento che infrange o capovolge il paradigma di realtà (2017:p.126).

Considerando il gotico come una forma di resistenza simbolica a strutture politiche e culturali oppressive, nonché come veicolo di critica sociale (Billiani e Sulis, 2007:pp.23–24; Fanning, 2007:p.129; Billiani, 2023:p.197), si propone qui una lettura degli elementi e dei motivi gotici presenti nei racconti di Morante per meglio comprendere la posizione “preistorica” di un’autrice che non ha mai mancato di confrontarsi con il reale e di posizionarsi, se necessario, controcorrente.

2. I vestiti di Morante

L’8 luglio 1939 appare sulla rubrica di *Oggi*, intitolata *Giardino di infanzia*, un racconto firmato da Elsa Morante: *I miei vestiti*. È il secondo di quindici testi pubblicati sul settimanale e dedicati, in parte, alla rielaborazione finzionale di aneddoti autobiografici dell’infanzia dell’autrice attraverso un personaggio alibi, una bambina, narratrice omodiegetica presente in tutti i racconti.¹⁴ Se in *La prima della classe*, il primo di questi racconti, Morante allude alla prematura vena artistica della sua protagonista, vena artistica riconosciuta non solo dai coetanei ma pure dagli insegnanti, nel secondo confessa la sua atipicità. La bambina non si conforma alla norma rappresentata dalle compagne di scuola: ‘dopo i dieci anni, mi distinsi [...] per la mia ferma aspirazione ad una sontuosità regale’ (Morante, 2002:p.228). Questa forma di opposizione è favorita dalla presenza di un fantasma, unico elemento gotico palese del racconto, con cui la bambina si confronta: ‘l’ombra [...] si trascinava al mio fianco, malinconica e solitaria. [...] io, per ubbidienza al fantasma suddetto, non mi rassegnavo alla mediocrità’ (Morante, 2002:p.228). La singolarità della protagonista si manifesta nella scelta degli abiti, ideati, cuciti e portati. La bambina veste ‘antichi velluti cangianti’, ma è beffata dalle compagne e si sente ‘sola e dispersa, con voglia di piangere’ (Morante, 2002:pp.228–9). Il finale non è lieto, l’eccezionalità non può essere celebrata. La bambina è incompresa ed esclusa, il suo estro frainteso. Eppure ‘il tirannico fantasma’ si compiace dell’‘aulica forma madrigalesca’ con cui l’insegnante l’ha apostrofata: ‘Che Dio ti benedica, figliola mia, tu mi sembri una cattedrale’ (Morante, 2002:p.230).

Riconoscimento, esibizione ed elogio dell’alterità sono racchiusi in un racconto che valica i confini del reale con la presenza di un elemento soprannaturale, che rende ammissibile il contenuto sovversivo del testo. Il fantasma è l’elemento che spinge la bambina a non uniformarsi. Rappresenta l’alterità, che viene esplorata,

¹⁴ Questi racconti, a detta di Morante, sarebbero dovuti confluire in un volume, provvisoriamente intitolato *Aneddoti infantili* (Morante, 1988:p.1579). Nel 2002 sono stati pubblicati nel volume a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, intitolato *Racconti dimenticati*.

più o meno liberamente assecondata, se non addirittura abbracciata dalla protagonista. La bambina non rifugge il diverso: vi si rispecchia e se ne appropria scardinando, nei limiti della finzione del racconto, la norma vigente e stabilità di ordine uniforme *in* e *di* classe e fra bambine. Attraverso i vestiti, palese espressione dell'identità del soggetto, Morante problematizza la claustrofobica e disturbante omologazione provocata dall'arianizzazione sul piano sociale, politico e culturale, confessando, seppur implicitamente, la sua diversità. Da poco meno di un anno erano state promulgate le Leggi razziali per via delle quali Morante riconobbe la sua matrice e origine ebraica.¹⁵ Attraverso il personaggio alibi de *I miei vestiti*, Morante allude a sé stessa quale scrittore controcorrente e allusivamente propone una realtà di opposizione.

I miei vestiti è, dunque, manifesto interpretativo, strumento utile per l'analisi critica dei racconti scritti fra il 1937 e il 1941 e pubblicati ne *Il gioco* in cui si celano e svelano inquietudini e dissensi legati al fascismo. Questi scritti si possono considerare come un primo ritratto della società fascista e un primissimo tentativo di scuotere le coscienze di chi la leggeva.

3. I racconti di Morante

Elena Porciani definisce il 1941 come 'l'anno di un cruciale cambiamento' nella vita di Elsa Morante (2024:p.91). Il riferimento è non soltanto al matrimonio con Alberto Moravia, celebrato il 14 aprile, evento che attenuò le difficoltà economiche della scrittrice e le preoccupazioni da esse derivate, ma soprattutto alla pubblicazione de *Il gioco segreto*, pubblicato da Garzanti nel novembre – collana "Il delfino" –, che comprendeva venti dei racconti fino ad allora scritti da Morante.¹⁶

¹⁵ Morante dichiarò a Luca Fontana: 'I should be grateful to Mussolini. In 1938, by introducing the German racist laws he made me realize that I myself was a Jew' (Fontana, 1988:p.20).

¹⁶ In un manoscritto anepigrafo e mutilo, databile al 1959, Morante torna a riflettere su *Il gioco* e giudica alcuni testi "decisamente brutti". Altri, invece, "li considero validi ancora oggi", dice, richiamandosi poi al parere di Giacomo Debenedetti, il primo critico che si interessò al suo lavoro – a lui Morante deve la collaborazione con il *Meridiano di Roma*, su cui avrebbe pubblicato nel 1937 *L'uomo dagli occhiali* (25 aprile), *Il gioco segreto* (13 giugno), *La nonna* (1 e 8 agosto) e nel 1938 *Via dell'Angelo* (14 agosto). Non è possibile stabilire con certezza quali racconti Morante ritenesse validi a fine anni Cinquanta. È tuttavia immaginabile che lo siano per lo meno quei sei che confluirono nella raccolta del 1963, *Lo scialle andaluso*: i quattro apparsi sul *Meridiano di Roma*, e *Il compagno* e *Un uomo senza carattere*, questi ultimi pubblicati per la prima volta rispettivamente su *Oggi* il 2 novembre 1940 e il 28 giugno 1942. Gli altri quattordici racconti de *Il gioco* trovarono spazio, circa cinquant'anni dopo, nel primo dei due volumi dei Meridiani dedicati all'autrice e nella prima sezione dei *Racconti dimenticati*.

Nove dei venti racconti inclusi ne *Il gioco* rivelano, in forma più o meno esplicita, elementi e motivi gotici:¹⁷ atmosfere di mistero in cui si percepisce la presenza di fantasmi o ne si dubita, in cui si dipanano storie di doppi e si registrano omicidi truculenti. La morte domina sovrana, ora si palesa come una donna che sembrava ‘un nero temporale’ in *Innocenza*; ora come una giovane dal volto ‘così pallido da sembrare una fiamma di candela che scolora nel giorno. Le labbra [...] silenziose ed esangui ma gli occhi [...] neri simili ad un fuoco che non fa luce’ in *La pellegrina*; ora come una ‘guizzante fiammata’ in *Il cavallo dell’ortolano* (Morante, 1988:p.1594; pp.1610–1; p. 1632).¹⁸ Questi tre racconti, apparsi originariamente tra il novembre 1939 e il novembre 1940, sembrano dare forma a un’angoscia di morte riconducibile all’inasprimento dei rapporti tra ebrei e non ebrei in Italia, chiaramente dovuto alla discriminazione sistematica dei primi — culminante in aggressioni, violenze, omicidi e suicidi — nonché all’ingresso dell’Italia nel conflitto bellico. Ma è in *Lo scolaro pallido*, *L’uomo dagli occhiali*, *La nonna*, *I gemelli*, *Il cocchiere*, *Il barone* e *Il confessore* che si può distinguere una prima implicita forma morantiana di critica della società fascista celata dalle atmosfere gotiche in cui i racconti sono ambientati.

In apertura de *Il gioco* Morante colloca significativamente *Lo scolaro pallido*. Originariamente pubblicato su *Il selvaggio* il 15 novembre 1939, a circa un anno dall’epurazione degli ebrei dal corpo docente delle scuole e università italiane, il racconto è incentrato su controllo e indottrinamento, censura e coercizione, incubi e senso di persecuzione. Protagonista è un professore la cui giornata, scrive Morante, ‘consisteva [...] nelle lezioni di cui, si può dire, aveva imparato a memoria fino i toni della propria voce che esponeva sempre con le stesse parole’ (1988:p.1585). Fulcro della narrazione è l’acuirsi del senso di inadeguatezza e delle manie persecutorie provate dall’insegnante convinto che un giorno fosse entrato in classe uno scolaro, pallido, i cui ‘occhi non cessavano di osservarlo con una straordinaria fissità’ e le cui ‘labbra erano sempre contratte in un tenue sorriso di scherno’ (1988:p.1586). Il narratore onnisciente sonda l’animo del protagonista ed esplora la sua esasperazione, resa attraverso discorso diretto: “‘In nome di Dio’, avrebbe voluto dire il professore, “che cos’hai da disapprovarmi? Quello che spiego è forse inesatto, forse il metodo non ti piace?” (Morante, 1988:p.1586). Lo scolaro pallido assume progressivamente i tratti di ‘un testimone malevolo incaricato da qualche tribunale di raccogliere le parole del professore una per una, di notarle, di tendergli tranelli’

¹⁷ Secondo Porciani per tale ragione il libro “appare in sintonia [...] con il clima magico-fantastico del periodo” (2024:p.93).

¹⁸ Originariamente pubblicati rispettivamente su *Oggi* il 25 novembre 1939, *Panorama* il 12 agosto 1940, e *Il tesoretto* nel novembre 1940.

(Morante, 1988:pp.1586–7). È tuttavia evidente che la sua presenza non sia reale, ma piuttosto una proiezione spettrale generata da allucinazioni individuali, dalla mente del protagonista, oppresso da una condizione di fragilità – ‘soffriva d’insonnia [...] un male acuto [...] girava ronzando nel suo cervello’ (Morante, 1988: p. 1586). La fine del racconto è spietata. Il professore viene deriso dal resto degli alunni quando finalmente trova il coraggio di redarguire lo scolaro pallido, che appare, infine, per quello che è, un’allucinazione:

‘Il primo della classe [...] si alzò in piedi: “Scusate signor professore”, disse, ‘con chi parlate? [...]’’. Ma già buona parte degli allievi aveva notato che gli occhi del professore, pieni d’odio e di lucida furia, si fissavano sul primo banco a sinistra che, fin dall’inizio dell’anno scolastico, era vuoto. Qualche risata discreta serpeggiò qua e là; ma, proprio in quel momento, il professore, chiusi gli occhi, con un tonfo era scivolato giù dalla cattedra sulla polverosa pedana di legno’. (Morante, 1988:p.1587)

Imperniando il racconto su una dimensione di delirio e inafferrabilità e collocando l’elemento straordinario – lo scolaro spettrale – entro un registro volutamente ambiguo che intreccia elementi reali e proiezioni immaginarie, Morante riesce a esplorare il tema dell’alienazione individuale in stretta connessione con la riflessione sulla negazione della libertà di espressione e sull’indottrinamento ossessivo, finalizzato alla perpetuazione dell’ordine ideologico fascista. Il racconto si configura, così, come un dispositivo letterario che denuncia non solo la trasformazione dell’istituzione scolastica in uno strumento di controllo e sorveglianza, ma pure la riduzione dell’atto educativo stesso a terreno di sospetto e oppressione. L’obbligo di conformarsi a un metodo didattico rigidamente normato, il controllo capillare su scuola e università, e, più in generale, la repressione di ogni autonomia di pensiero e di parola trovano nel racconto un corrispettivo letterario che si traduce nella paranoia del protagonista, costretto a vivere la propria attività didattica – che in questo caso coincide con la vita – come un atto continuamente sorvegliato e giudicato. Descrivendo attraverso il professore e il suo doppio spettrale – lo scolaro pallido – una deformazione *della* e *nella* percezione del reale, Morante rende visibile, trasfigurandolo, l’effetto corrosivo esercitato dal clima di coercizione e di violenza instaurato dal regime fascista, denunciando così una realtà da cui non si poteva evadere.

Con *L’uomo dagli occhiali*, *La nonna*, *I gemelli*, *Il cocchiere*, *Il barone* e *Il confessore* racconti di crimini e omicidi, Morante indaga, invece, l’animo umano. Non è il soprannaturale a creare quella sensazione disturbante tipica della letteratura gotica ottocentesca, seppur in alcuni racconti appaiano fantasmi; il male non proviene da

demoni, vampiri o spettri, che minacciano i personaggi, ma è piuttosto insito nel degenerato animo umano dei protagonisti morantiani che, incastonati in atmosfere e ambienti gotici, sono emblema della società viziosa e corrotta in cui Morante scrive e che denuncerà in maniera esplicita decenni dopo.

Pubblicato originariamente sul *Meridiano di Roma* il 25 aprile 1937, *L'uomo dagli occhiali* è diviso in due segmenti narrativi. Vi è un narratore eterodiegetico e tre focalizzazioni interne sui tre personaggi principali: l'uomo con gli occhiali dai capelli 'arruffati, la barba lunga e irta per il freddo e le occhiaie [che] mettevano sulle sue guance un'ombra nera'; e due compagne di scuola, Clara, 'una fanciulletta robusta, [...] viso tondo dagli occhi scuri e vivaci, [...] mani grassocce' e Maria, la vittima (1988:pp.1415,1418). Il lessico morantiano per descrivere l'atmosfera in cui è calato il racconto anticipa e allo stesso tempo rivela la tensione narrativa che suggerisce il finale drammatico. Siamo in una fredda mattina invernale, 'il tre dicembre (era un giovedì)', il cielo è 'verdastrò, pesante', si sente un 'tormentoso sgretolio della neve' sotto i piedi del protagonista, che ha un 'sorriso deformato', 'strani gonfiorelli sulle tempie e sulla fronte, e la barba [che] rendeva grigiastria la sua faccia viscida e malata' (Morante, 1988:pp.1415,1417). L'uomo è confuso. È convinto sia lunedì, ma si sbaglia come gli fanno presente tre figure minori ma non secondarie nell'economia del racconto: la portinaia, la lattaia e il guardiano della stalla. Non sa dove ha trascorso i tre giorni precedenti. In poco tempo, si trova di fronte a una scuola. È in attesa di una ragazzina:

'Subito dopo udì i gridi delle alunne e vide correr fuori le prime, coi loro impermeabili e berretti e le cartelle penzolanti dalle cinghie. Parlavano a voce alta, si tenevano strette e ridevano; gli sembrò di vedere balenare fra loro quel sorriso, e fu preso da un tremito convulso; ma si era sbagliato. Ora sentiva un caldo avvilante in tutto il corpo, fuorché nelle mani, che erano sudate e gelide.

Finalmente, vide uscire il suo gruppo. Riconobbe subito le tre fanciulle che ogni giorno uscivano con lei, ma oggi essa non c'era'. (Morante, 1988:p.1418)

È Clara a chiarirgli che Maria, la ragazzina che lui attendeva, era morta il giorno prima – fine primo segmento. L'atmosfera del racconto muta drasticamente all'inizio del secondo segmento: 'una nebbia inattesa, pesante' ricopre la città e diventa sfondo dell'incontro, sospeso fra realtà e sogno (forse si potrebbe dire incubo), tra Clara e Maria (1988: p. 1419). Maria è in mezzo a una folla 'in fuga [che] faceva nascere intorno un vento fragoroso', e urla 'è stato lui a uccidermi' (Morante, 1988: p. 1420). Segue l'enigmatico e confuso racconto della ragazzina. L'uomo sarebbe apparso nella sua camera da letto; invisibile alla madre, Maria dice:

‘Era malvestito, pallido, i suoi occhi mi fissavano, e barcollava, stringendo i pugni e sorridendomi [...]. Sentii sulla faccia il suo fiato. – No! – gridai, – non voglio! – Esso non parlava più e le sue mani, quando mi ebbero ucciso, restarono flosce come cenci’. (Morante, 1988:p.1421).

L'uomo dagli occhiali figura anche ne *Lo scialle andaluso* (1963). Nella nota al volume, l'autrice osserva come questo racconto risenta 'nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano' (1988:p.1579). Secondo Porciani, il modello kafkiano avrebbe orientato la scrittrice 'verso un perturbante psicologico' (2024:p.78), riconducibile a ciò che Stefano Lazzarin definisce 'fantastico post-classico' (2017:p.44). Porciani concentra la propria analisi prevalentemente sulla 'connotazione sessuale', evidenziando come il racconto ruoti 'intorno all'eros femminile' (2024:p. 78). Eppure, se collocato nell'insieme dei racconti in cui Morante dispiega un universo narrativo intriso di delitti e omicidi in atmosfere dalle chiare reminiscenze gotiche, allucinate e spettrali che distanziano radicalmente i testi dall'immagine ufficiale e forzatamente rassicurante della società fascista, *L'uomo dagli occhiali* rivela una valenza ulteriore. L'impiego del gotico e del perturbante non risponde soltanto a un interesse estetico-letterario, ma può configurarsi come una precisa strategia critica: attraverso la degenerazione dell'animo dell'uomo con gli occhiali, Morante smaschera alcune delle contraddizioni e delle violenze – non solo latenti – della società italiana del tempo. In questa chiave, il racconto può essere letto come un atto di denuncia che, pur celandosi dietro il velo dell'irrealtà, colpisce chi legge.

Disturbanti sono pure i racconti *La nonna* e *I gemelli*. Pubblicati originariamente a distanza di un paio di anni l'uno dall'altro, il primo nell'agosto del 1937 sul *Meridiano di Roma* e il secondo nel dicembre del 1940 su *Oggi*, questi due racconti scandagliano ossessioni e situazioni claustrofobiche all'interno del nucleo familiare, lasciando emergere progressivamente sentimenti di sfiducia nei confronti dell'"altro" e di distanziamento persino da chi appartiene alla sfera più intima. Tali rappresentazioni possono essere lette come una rifrazione narrativa dell'intensificazione della propaganda fascista contro chi veniva percepito come "diverso", della promulgazione delle Leggi razziali e della crescente diffusione di pratiche discriminatorie che, nei racconti, si manifestano in forma traumatica perché perpetrate all'interno dello spazio familiare. Ne *La nonna*, tre sono i segmenti narrativi, cinque i personaggi principali, di cui due bambini, gemelli. La trama ruota attorno alle vicende di un uomo e alle sue attenzioni, che nel passaggio fra il primo e il secondo segmento narrativo si spostano dalla madre, con cui vive, a una donna di cui si innamora, che sposerà e con la quale avrà due figli. L'anziana madre sente che le attenzioni del figlio sono dirottate *dalla e verso* la giovane donna, l'"altra", e complotta prima su come

poterla allontanare dal figlio e, poi, rivelatosi vano questo iniziale tentativo, pensa a come poterla ferire. Il finale è drammatico e l'ambiguità fra reale e irreale domina la struttura della fine del terzo segmento narrativo. Una mattina i bambini si svegliano ed escono a cercare la nonna, la quale, a loro insaputa, era morta nella notte.

‘– Non c’è, – dissero, delusi. E pensarono di cercare la strana ed amabile vecchia nell’orto.

Qui osservarono incuriositi le loro due ombre che avanzavano sulla lunga ombra dell’ailanto; e insieme ne ragionarono. Come alzavano gli occhi verso la cima dell’albero pieno di uccelli, videro un insetto bizzarro e attraente che scendeva lungo il filo della luce. Era una grossa farfalla dalle ali nere arabesche di ricami rossi, e volava ondeggiando come assonnata. – Prendila! - disse la bambina; ma il maschio aveva teso appena la mano, che quella gli sfuggì, e oltrepassò la siepe dell’orto.

Era così vicina, che si vedevano le sue zampette oscillare, e i suoi occhi simili a grani di pepe brillare con astuzia; non si lasciava prendere’. (Morante, 1988:p.1447)

I bambini seguono la farfalla e arrivano presso il fiume che ‘correva occhieggiando e mischiando acqua e luci’ (Morante, 1988: p. 1448). Salgono su una ‘rozza barca dalla vernice screpolata’ che comincia vorticosamente a scendere nel fiume dai ‘riflessi freddi e viscidì’ (Morante, 1988:p.1448). Nel turbinio dell’acqua riconoscono il luogo dove la nonna aveva promesso loro di portarli e dove, apparentemente in sembianze di farfalla, li aveva infine condotti verso la morte:

‘I fanciulli si ritrassero contro il sedile, presi da paura; ma già, sulla verde linea della luce, i cavalli di vetro si impennavano incontro a loro e da quel galoppo irruppe fischando un vento gelato, in cui gli uccelli dalle ali d’acqua si dibattevano. –È qui! – bisbigliarono i fratelli atterriti. E subito la barca montò sulla groppa dei cavalli smaniosi, e, girando su se stessa, si gettò nel mezzo del torrente’. (Morante, 1988:p.1448)

In *I gemelli*, i protagonisti sono Pietro e Antonio, due fratelli la cui infanzia è segnata da un legame simbiotico, tanto che ‘il mondo dell’uno componeva le sue forme alle sembianze dell’altro’ (Morante, 1988:p.1657). Crescendo, però, le loro nature divergono. Antonio ambizioso, precoce nella sua ‘saggezza taciturna’, ma ‘malinconico e ansioso’, ‘si trovò presto al primo posto nella società dei suoi coetanei, lasciando dietro di sé, ad enorme distanza, il fratello Pietro’, che ‘si abbandonava alla pigrizia e alla violenza’ (Morante, 1988:pp.1657-8). In poco più di una decina di pagine si assiste allo sgretolamento del rapporto fra i due, alla scomparsa e al

ritorno di Pietro e alla violenza, paradossalmente inaspettata ma premeditata, di Antonio che commissiona l'uccisione del fratello. Il finale è tutt'altro che lieto. Pietro muore assiderato dopo che Antonio, colto dal senso di colpa, lo aveva inizialmente sottratto agli aguzzini da lui stesso ingaggiati e, in uno slancio dettato dall'alcool, aveva scelto di accoglierlo in casa, salvo poi cacciarlo la mattina successiva. Qui, Morante rielabora il tema gotico del doppio, e con Antonio – che 'presto diventava un importante personaggio della città' – offre uno spietato ritratto della società italiana fascista, interrogandone le pulsioni distruttive, l'ipocrisia e le inclinazioni fedifraghe abilmente mascherate da una facciata di rispettabilità e perbenismo.¹⁹

Si riconosce un'atmosfera più spettrale ma forse meno disturbante anche ne *Il cocchiere*, pubblicato originariamente su *Oggi* l'11 novembre del 1939 e che Porciani definisce 'un racconto di maniera [...] che mette in scena una tipica, ma in definitiva poco sinistra vicenda di fantasmi e rimorsi' (2006:p.233) e che invece Lazzarin considera più attentamente analizzandone il '*climax* soprannaturale [...] che coincide qui con l'ultimo rintocco narrativo' (2017:p.133). *Il cocchiere* si apre in luogo tipicamente gotico 'una casa vetusta e remota' che lo studente senza nome, protagonista narratore omodiegetico del racconto, sapeva frequentata da spettri: 'subito la prima notte li udii' (Morante, 1988:p.1597). Il centro del racconto è la conversazione fra lo studente e 'il vecchio giudice' – zio degli ospiti del protagonista – il cui carattere 'aveva subito una forte scossa in seguito alla morte di un suo vecchio cocchiere, il quale, scacciato da lui dopo trent'anni di servizio, era [...] crepato nella miseria' (Morante 1988:p.1598). L'uomo si presenta, però, come cocchiere. Ed ecco l'ambiguità; l'impennata narrativa segue velocemente:

– Il vecchio mi licenziò, e giuro lo fece per avversione e vergogna, perché avevo visto troppe cose [...]. Quando fui scacciato, sapete io che feci? Mi nascosi di notte nella sua camera, con la pistola carica, e pam! pam! gli scaricai la pistola nella pancia [...].

E la sua voce nasale e tremula, orribilmente musicale si levò di tono: – Siamo dannati tutti e due, – disse atterrito, – cocchiere e padrone, in eterno corriamo sulla carrozza, per una tempesta nera, e non arriveremo mai! Avanti, avanti, cavalli!

Fu qui che coi miei occhi vidi l'alcova invasa da una bufera di vento, e, tutto restando immobile e tranquillo intorno a me nella camera, le ciocche bian-

¹⁹ Anche Porciani ragiona sul tema del doppio e sulle reminiscenze gotiche del racconto, non considera però il contesto fascista: 'Il legame indissolubile tra l'uomo di successo e la sua ombra rimossa serve alla giovane autrice per rinnovare la sua critica, invero un po' generica, verso il perbenismo borghese' (2006:p.242).

che del vecchio agitarsi furiose, i suoi denti urtarsi, la sua pelle illividire, e lenzuola e drappaggi sbattere come le vele di un vascello sconvolto'. (Morante, 1988:p.1599)

Lo studente fugge, la diegesi si interrompe, come suggerisce Lazzarin, chi legge deve immaginare il seguito, lo studente si è sognato tutto? Oppure 'qualche indizio lo persuaderà dell'autenticità della sua visione?' Il giudice-cocchiere gli si ripresenterà? (2017:p.133) Lucio Lugnani, discutendo dell'*hésitation* todoroviana tipica del fantastico – gotico compreso –, suggerisce che chi legge 'è indotto a dubitare della validità e adeguatezza del paradigma di realtà, come codice culturale e assiologico e come meccanismo di conoscenza e interpretazione del mondo' (1983:p.72). Questo finale morantiano si potrebbe allora considerare come un tentativo, seppur precoce, d'interpellare lettrici e lettori sulla validità della realtà che stavano vivendo. Il medesimo dispositivo sarà impiegato, in maniera decisamente più esplicita, ne *La Storia* quando, in una 'radura circolare, chiusa da un giro d'alberi', si diffonde una canzone che rapisce Ueseppe capace di coglierne il significato esistenziale: "È uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo!" (Morante, 1990:p.853)

La trama de *Il barone* ruota attorno alle vicende dell'omonimo protagonista che decide di trasferirsi 'solo con la sua governante Matelda' nella sua casa di città, sita in un 'decrepito palazzo' (Morante, 1988:p.1616). Come sottolinea Porciani, sin dall'inizio si percepisce 'un senso di soffocamento' dovuto al paesaggio che 'ha una funzione simbolica in quanto la descrizione introduce l'irrimediabile frattura tra il barone e il mondo che lo circonda' (2006: pp.243–244). Morante, effettivamente, rielabora le atmosfere gotiche del Nord Europa in scenari paradossalmente spettrali per la canicola del sole del Sud Italia: ci si trova in 'un antico paesotto del mezzogiorno [...] fra torrioni cadenti abitati da neri uccelli e palazzi che si sgretolavano al sole', ci si trova 'in un labirinto di vicoli e di straducce' in cui 'la vita dei cittadini veniva esposta, sciorinata sotto il sole fiammeggiante' (1988:p.1616). In questa atmosfera, si assiste alla progressiva alienazione dalla realtà del barone che instaura animate conversazioni con interlocutori invisibili. È dopo, però, il matrimonio fra Matelda e il barone che la situazione precipita: la prima, diventata baronessa, palesa un animo sempre più avido, il secondo scivola definitivamente nella follia:

– Per cortesia, baronessa, prima di ritirarvi, imbandite la tavola con la tovaglia di tela di Fiandra, bottiglie di vino vecchio e quattro bicchieri a calice. Ho ospiti questa sera.

– Chi avete, eccellenza? – ella s'informò senza stupore, torcendosi le mani sul petto.

Sorridendo compiaciuto egli disse: - Verranno lo zio cardinale, la zia Isotta e la cugina Antonia.

Matelda sorrise fiaccamente senza aprire le labbra: - Ma sono tutti morti nel terremoto, eccellenza.

– Ché! – egli gridò, e nei suoi occhi apparve uno sguardo tanto feroce da atterrire Matelda, la quale rabbrivendo si affrettò ad eseguire i comandi. (Morante, 1988:pp.1626–1627)

Da quella volta ogni sera il barone accoglieva i suoi ospiti, fantasmi, e Matelda, assecondandolo, gli imbandiva meticolosamente la tavola su cui portava un ‘vino densissimo, nero con riflessi un rosso ardente, pieno di sapori amari’ (Morante, 1988:p.1627). Morante fa intendere come la baronessa, con il vino, stesse avvelenando giorno dopo giorno il barone, il quale, pur peggiorando il suo stato di salute, non si esimeva dagli incontri serali con i suoi ospiti spettrali e si sedeva a tavola, tentando di sorseggiare il vino anche la sera prima della sua morte. La tensione narrativa non è generata unicamente dalla presenza dei fantasmi e dal loro sentimento di vendetta: nel finale leggiamo che lo zio cardinale, la zia Isotta e la cugina Antonia, dopo la morte del barone ogni sera si riuniscono intorno alla tavola e guardando la sedia lasciata vuota ‘in consiglio di famiglia, decidono la condanna di Matelda, che avvelenò il barone’ (Morante, 1988:p.1630). Ma pure, proviene dalla disturbante realizzazione in chi legge che Matelda, percepita dal barone quale fidata compagna di vita, lo tradisca, organizzando ferocemente e razionalmente la sua morte per ottenerne, nell’immediato, l’eredità. Ancora una volta, il confronto con le vicende storiche coeve permette di cogliere, nel testo, un inquietante richiamo alla realtà della società fascista. Pubblicato per la prima volta in rivista nel maggio 1941 su *Oggi*,²⁰ il racconto si colloca infatti in un contesto in cui erano già operative da tempo le misure discriminatorie introdotte dalle Leggi razziali del 1938. In particolare, il decreto del 17 novembre 1938 inaugurava una sistematica spoliazione dei beni mobili e immobili dei cittadini ebrei.²¹ In questa cornice, Morante sembra denunciare, attraverso Matelda, una dinamica collettiva di corresponsabilità, richiamando l’atteggiamento di molti italiani “non ebrei” che impunemente trassero profitto dalle leggi del ’38 trasformandosi in complici del sistema discriminatorio e persecutorio – in *implicated subjects* per usare le parole di Michael Rothberg (2019).

²⁰ Il racconto fu originariamente pubblicato in due puntate il 17 e 24 maggio con il titolo *Il matrimonio del barone*.

²¹ Sull’esproprio di beni mobili e immobili si veda per esempio Levi (1995) e il sito web *Le case e le cose* promosso dalla Fondazione1563: <https://le-case-e-le-cose.fondazione1563.it/>.

Si riconosce una ‘declinazione gotica e delittuosa,’ infine, nell’intreccio anche de *Il confessore*. Il racconto, pubblicato in due puntate su *Prospettive* fra l’ottobre e il dicembre 1940, descrive un contesto familiare apparentemente stabile: un padre – medico; un figlio, Lucio – ‘mingherlino, dalle orecchie sporgenti’; una giovane governante, Olimpia – che camminava ‘leggera leggera ad occhi bassi come aveva imparato in convento’; e il confessore (Morante, 1988:p.1635). Entro poco chi legge viene a sapere che la moglie-madre, Caterina, era fuggita di casa ‘qualche mese prima per seguire un artista di teatro’ e che Olimpia, sebbene non l’avesse mai incontrata, ‘ci pensava sempre con un misto di sdegno e di orrore, e a volte [...] come un’apparizione del demonio’ (Morante, 1988:pp.1635 e 1637). Come sottolinea Porciani, in questo racconto si è di fronte a ‘una psicologia morbosa, ossessiva e instabile allo stesso tempo, che Olimpia ha sviluppato durante gli anni trascorsi nel convento’ (2006:p.237). Nel corso delle pagine aumentano le allusioni a un desiderio sessuale represso per pudicizia scaturita dall’educazione conventuale: Olimpia segretamente si innamora del medico e matura un forte senso di maternità nei confronti del figlio di lui e di disprezzo per la donna: ‘l’indignazione contro la femmina traditrice, la traboccante pietà per il tradito spingevano Olimpia ad atti d’amore e d’odio’ (Morante, 1988:p.1639). Allo stesso tempo però, si assiste a una progressiva alienazione della giovane governante dalla realtà. Nei suoi racconti al confessore, Olimpia altera la realtà e racconta storie della sua vita immaginata, fino a che:

‘Come accade sotto l’effetto di alcune droghe, il minimo indizio reale nella sua fantasia si gonfiava, e simile ad iridata bolla di sapone rifletteva tutti i colori e gli oggetti, mobilmente deformandoli. Con acutezza attenta, ella raccoglieva ogni moto, ogni parola del suo padrone, e devotamente li deponeva sui propri chimerici e faticosi altari.’ (Morante, 1988:p.1643)

Il delirio di Olimpia è tratteggiato dipingendo la sua morbosità e il suo fanatismo religioso, elementi che si compenetrano nell’elaborazione di una realtà alternativa che la donna dipana la mattina al confessionale e in cui il medico-padrone, abbandonato dalla moglie, aveva instaurato un rapporto di amore violento con lei: ‘dopo averla malmenata, pentito la baciava. Sì, per darle ristoro, l’adagiava sfinita e la baciava’ (Morante, 1988:p.1645). In questo contesto, dunque, non stupisce che il ritorno di Caterina, nemesi di Olimpia, sconvolga la giovane governante e ne acuisca la follia. Olimpia una notte immagina di vedere accanto al suo letto il dottore che ‘con insistenza fissava il petto nudo di lei, piccolo e arrossato, e sorrideva leggermente con una smorfia,’ e contemporaneamente immagina di sentire una voce, che lei segue inesorabilmente sino alla fine, confondendola con quella del confessore.

La descrizione spazio-temporale dai tipici connotati gotici – ‘l’altissimo campanile segnava le ore con un battito smorzato, tremante, e già per la nebbia trapelava la prima alba che disfaceva i contorni delle figure e le rendeva esangui e torbide’ (Morante, 1988:p.1650) – cesella l’omicidio che Olimpia sta per compiere. Il dottore è fuori casa, così la giovane governante sale nella stanza di Caterina, che ‘intravista Olimpia, pure in quel primo stupore del dormiveglia, inorridita gettò un fievole grido’ (Morante, 1988:p.1651). La donna muore, strangolata da Olimpia. L’agonia di Caterina ‘fu semplice e breve come quella di un uccello: e presto ella giacque, gelata e livida’. L’atmosfera gotica qui si intensifica per la descrizione del corpo morto della vittima. Lucio entra nella stanza, scuote la madre e cerca aiuto, mentre Olimpia

‘– Ho finito, padrone – disse forte, con una voce limpida [...]. Poi fermandosi ad un tratto, sopra pensiero si fissò le mani; e con occhi strani e immoti cominciò a ridere fra sé di un riso tremolante, come una tortora in amore.’ (Morante, 1988:p.1652)

Qui, Morante descrive un ennesimo atto di violenza, un omicidio premeditato compiuto da una giovane donna devota e dovuto a un progressivo distacco dalla realtà – Olimpia la piega e la deforma, fino a compiere un gesto di estrema sopraffazione. L’autrice, però, lascia intendere che la follia della protagonista non derivi soltanto dalla repressione della sua sessualità – Porciani bene analizza questo aspetto (2006:pp.236–240) –, ma sia anche il risultato del sistema chiuso del convento, che ha inciso profondamente sulla sua percezione della realtà, rendendola infine distorta. L’assuefazione al dogma e alla dottrina che segna il destino di Olimpia può esser letta come ulteriore espediente letterario attraverso cui Morante denuncia la capacità delle ideologie di radicarsi tanto nella coscienza individuale quanto nel tessuto sociale, generando alienazione e perdita di lucidità e favorendo processi di alterizzazione, dinamiche di esclusione e meccanismi di stigmatizzazione che confluiscono, inevitabilmente, in oppressione e violenza. La vicenda di Olimpia, in questo senso, si può intendere come una critica indiretta all’ideologia fascista, che stava penetrando nella coscienza collettiva degli italiani, influenzandone scelte, atteggiamenti e comportamenti, tanto più se si considera l’entusiasmo con cui gli italiani risposero all’entrata in guerra a fianco del Terzo Reich nel giugno del 1940, giusto pochi mesi prima della pubblicazione del racconto.

4. Conclusione

Secondo Italo Calvino, nel Novecento c’è ‘un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s’impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche

come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo' (1995:p.267). Definizione appropriata per i racconti morantiani qui analizzati. Il perturbante in Morante, sottolinea Porciani, 'non viene ricercato in una mera dimensione soprannaturale, ma nella possibilità di una verosimiglianza tirata all'estremo, in cui ha luogo il fatto di cronaca morboso' (2006:p.236). È in questa chiave che le reminiscenze gotiche possono essere lette come un tentativo di rappresentare il perturbante *della e nella* società fascista. Morante non fa ricorso a elementi soprannaturali, ma esplora e descrive una violenza insita nell'animo umano, violenza nutrita dall'ideologia fascista e che si abbatte drammaticamente sul prossimo: una rivale in amore, un padrone, un servo, un fratello gemello, dei nipoti, una ragazzina, preda delle ossessioni di un uomo adulto. Morante elabora e pubblica questi racconti da una posizione di alterità – in quanto donna, di origini ebraiche, scrittrice esordiente e quindi marginale – e sembra proprio servirsi di questa condizione per veicolare le crepe di un sistema totalizzante e gli effetti corrosivi sul singolo e sulla collettività, di cui non risparmi le colpe.

Questa interpretazione è corroborata da alcune pagine autografe datate primo maggio 1945 e non pubblicate se non in parte nel primo dei due volumi dei Meridiani dedicati a Morante. Qui si riconosce una netta posizione dell'autrice nei confronti del fascismo, di Mussolini e del popolo italiano. La condanna, a chiare lettere, è per il Duce, 'che si macchiò più volte di delitti' (Morante, 1988:p.l). Questi delitti sono stati, però, tollerati dal popolo italiano che non solo 'si fa *complice*' – dice – ma 'se poi li favorisce e applaude, peggio che complice, si fa *mandante*' (Morante, 1988:p.l). Nonostante a metà anni Trenta fosse ben più implicita nell'esprimere giudizi sulla situazione sociale, politica e culturale italiana, rimane difficile non supporre che atmosfere angosciose, ambienti claustrofobici, personaggi feroci e violenti, corruzione, venialità e soprannaturale non fossero rielaborazioni di un disturbante presente e articolazione di una forma di critica sociale, che, velata da elementi e motivi gotici, poteva esser comunicata.

'[Mussolini] Non capisce nulla di arte, ma [...] ne subisce un poco il mito, e cerca di corrompere gli artisti [...]. Disprezzando (e talvolta temendo) gli onesti, i sinceri, gli intelligenti poiché costoro non gli servono a nulla, li deride, li mette al bando.' (Morante, 1988:p.52).

Morante trasgredisce ma nonostante superi i confini di ciò che la comunità riconosce come familiare e desti il dubbio che ciò che si vive possa essere contestato, non è messa al bando, dal momento che crea scenari alternativi ubicati nell'ambito della finzione. Eppure, palesa il diverso, forse già convinta che la letteratura possa essere

mezzo formativo e performativo e influenzare chi legge al di là del momento della lettura. L'“insoddisfazione a lungo termine della Morante” rintracciata da Porciani, ‘nei confronti dei suoi esperimenti fantastici e gotici’ (2006: p. 240) e l’abbandono del genere possono dunque esser letti, piuttosto, come segno di una consapevolezza più matura di Morante del suo ruolo di poeta. Questa consapevolezza troverà compiuta espressione in eterogenee forme da metà anni Sessanta in cui Morante renderà in maniera più esplicita e diretta la sua denuncia del potere, della violenza e dei fascismi: le relazioni tenute rispettivamente nel 1965 alla conferenza *Pro o contro la bomba atomica* e nel 1976 al convegno *La cultura spagnola fra ieri e oggi*, e ne *Il mondo salvato dai ragazzini* e, infine, *La Storia*.

Bibliografia

1. Bardini, M (1999) Scheda degli esordi editoriali di Elsa Morante. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*. XXVIII (3), 461–467.
2. --- (2012) Elsa Morante e “L’Eroica”. *Italianistica*, XLI (3), 121–136.
3. Billiani, F e Sulis, G (2007) *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
4. Billiani, F (2023) The Female Gothic. In *Italian Gothic: An Edinburgh Companion*, a cura di Marco Malvestio and Stefano Serafini. Edinburgh, Edinburgh University Press.
5. 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 Eleonora Cardinale e Giuliana Zagra. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
6. Calvino, I (1995) *Saggi. 1945-1985*. Milano, Mondadori.
7. Camilletti, F (2014) “Timore” e “terrore” nella polemica classico-romantica: l’Italia e il ripudio del gotico. *Italian Studies*, LXIX (2), 31–45.
8. --- (2018) *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l’occulto*. Oxford, Peter Lang.
9. --- (2019) Guerre, sequestri e tavolette ouija: Contributo a una storia parapsicologica del Novecento italiano. *The Italianist*, XXXIX (1), 82–95
10. --- (2020) The Living Dead and the Dying Living: Zombies, Politics, and the “Reflux” in Italian Culture, 1977-1983. In *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, cura di Enrica Maria Ferrara. Cham, Palgrave Macmillan, 255–273.
11. --- (2023) Gothic Beginnings: 1764-1827. In *Italian Gothic: An Edinburgh Companion*, a cura di Marco Malvestio and Stefano Serafini. Edinburgh, Edinburgh University Press, 19–29.
12. --- (2024) *Spettri familiari. Letteratura e metapsichica nel secondo Novecento Italiano*. Milano, Unicopli.
13. Ceserani, R (1996) *Il fantastico*. Bologna, Il Mulino.

14. --- (2007) The Boundaries of the Fantastic. In *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, a cura di Francesca Billiani e Gigliola Sulis. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 37–45.
15. Ferneti, M (1988) *Il giuoco maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*. Firenze, Vallecchi.
16. --- (2000) Patologie del romanticismo. In *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di Gian Mario Anselmi. Milano, Mondadori, 340–366.
17. --- (2007) Anxiety-free: Rereadings of the Freudian “Uncanny”. In *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, a cura di Francesca Billiani e Gigliola Sulis. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 46–56.
18. Fanning, U (2007) From Domestic to Dramatic: Matilde Serao’s Use of the Gothic. *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, a cura di Francesca Billiani e Gigliola Sulis. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 119–138.
19. Garrido, E M (2014) La modernità intuitiva di Elsa Morante in una costruzione fiabesca al femminile. *Studi Novecenteschi*, XLI (88), 329–345.
20. Hipkins, D (2007) *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic: The Creation of Literary Space*. Cambridge, Legenda.
21. Josi, M (2023) *Rome, 16 October 1943. History, Memory, Literature*. Cambridge, Legenda.
22. Lazzarin, S (2017) Il racconto breve e brevissimo nel Novecento italiano, *Italianistica*, XLVI (2), 121–138.
23. Levi, F (1995) L’applicazione delle leggi contro le proprietà degli ebrei (1938-1946). *Studi Storici*, XXXVI (3), 845–862.
24. Lucamante, S et alii (2015) *Elsa Morante and the Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
25. Lugnani, L (1983) Per una delimitazione del “genere”. In *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani et alii. Pisa: Nistri-Lischi, 37–73.
26. Manetti, B (2014) Donne al cospetto dell’angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres. *California Italian Studies*, 5 (1), 526–549.
27. Morante, E (1988) *Opere*, 2 voll., vol. I. Milano, Mondadori.
28. --- (1990) *Opere*, 2 voll., vol. II. Milano, Mondadori.
29. --- (2002) *Racconti dimenticati*. Torino, Einaudi.
30. Porciani, E (2006) *L’alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Soveria Mannelli, Iride.
31. --- (2013) Al crocevia della preistoria morantiana: i quattro testi ritrovati nelle carte giovanili. In: “*Nacqui nell’ora amara del meriggio*”. *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di Eleonora Cardinale e Giuliana Zagra. Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 97–110.

32. --- (2024) *Elsa Morante, la vita nella scrittura*. Roma, Carocci.
33. Rothberg, M (2019) *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford, Stanford University Press.
34. Serafini, S (2024) *Gothic Italy: Crime, Science, and Literature after Unification, 1861–1914*. Toronto, Toronto University Press.
35. Siddell, F (2006) *Death or Deception: Sense of Place in Buzzati and Morante*. Leicester, Troubador.
36. Zangrandi, S (2014) Trasfigurare il mondo con la fantasia. Tracce fantastiche nella narrativa breve di Elsa Morante e Anna Maria Ortese. *Cuadernos de Filología Italiana*, XXI, 215–232.

Mara Josi

University College Dublin

THE SECRET GAME BY ELSA MORANTE

Summary

In 1999, Marco Bardini attributed the lack of interest shown by critics and the public toward Elsa Morante's short stories to two main factors: on the one hand, their limited availability, as they were scattered across periodicals that are now difficult to access; on the other, the severe and dismissive judgment expressed by certain critics—among them Cesare Garboli—who tended to regard this early work as merely a means for Morante to earn a living. On the eve of the centenary of Morante's birth, however, there emerged a growing interest in what has been defined as the Morantian prehistory. Scholarly attention initially focused on the dreamlike universe (e.g., Porciani, 2006), and subsequently expanded to thematic continuities between the short stories and the novels (e.g., Bardini, 2012; Porciani, 2013), to the presence of elements linked to the author's Jewish background (e.g., Beer, 2013), and, finally, to the fairy-tale, fantastic, and sacred dimensions (e.g., Garrido, 2014; Zangrandi, 2014; Manetti, 2014). The gothic dimension of Morante's short fiction, however, has so far remained at the margins of critical discussion. This article aims to explore this theme by examining the presence and function of gothic motifs in Elsa Morante's short stories collected in *Il gioco segreto* (1941). Drawing on the specificities of the gothic within the Italian literary tradition (e.g., Farnetti, 1988; Ceserani, 2007; Camilletti, 2018 and 2024; Serafini and Malvestio, 2023; Serafini, 2024), and considering its potential as a form of symbolic resistance to oppressive political and cultural structures—as well as its role as a vehicle for social critique (e.g., Billiani and Sulis, 2007; Billiani, 2023)—the article analyzes

the ways in which Morante employed gothic elements to express anxieties and dissent related to the Fascist dictatorship.

► *Keywords:* Elsa Morante, short stories, fascism, dissent.

Preuzeto: 2. 10. 2025.

Korekcije: 19. 11. 2025.

Prihvaćeno 29. 11. 2025.