

Il *fantastico* di essere donna: spose, massaie e madri nell'opera di Paola Masino

Beatrice Laghezza

Il *perturbante* (Freud 1919) del corpo femminile, tanto nelle sue apparizioni diaboliche quanto nelle sue epifanie angeliche, è senza dubbio uno dei *loci communes* più frequentati dalla letteratura del fantastico e del soprannaturale: molti dei testi narrativi ascrivibili a questo genere o modo letterario abbondano infatti di streghe, maghe, diavolesse, bambole meccaniche, vampire, spettri e spiriti celesti, ritratti o statue animate, doppi, morte viventi, ibridi tra donne e animali, creature dalla bellezza medusea, eroine gotiche e *femmes fatales*, per non citare che i più noti tra i *topoi* prediletti da scrittori e scrittrici. Paola Masino ha saputo tuttavia inchiodare la mostruosità della figura femminile – e qui utilizzo il termine mostruosità nell'accezione etimologica di 'cosa prodigiosa e straordinaria, che è fuori dal comune o contro natura' –, e la varietà appena citata delle sue metamorfosi, al ruolo banalissimo di amante, sposa e buona padrona di casa e al destino biologico della maternità. Quindi a un'immagine della donna che non solo sembra estranea alla fenomenologia del soprannaturale ma che per di più appare come la manifestazione più prosaica, ordinaria e naturale del suo statuto identitario, «diminuzione dell'individualità personale di ogni creatura: maschio o femmina» (Masino 1995: 95; la citazione è tratta da una lettera di Masino ai genitori datata 27 gennaio 1941). E già qui ci si trova di fronte a un primo paradosso, la cui assurdità logica può rendersi traducibile sul piano del discorso solo ricorrendo a opportune ironie e reticenze. È il caso del racconto *Ricostruzione*, contenuto nella prima raccolta di racconti pubblicata da Masino nel 1931, *Decadenza della morte*, in cui una «giovane morta si alz[a] a sedere sulla bara [...] dove l'avevano chiusa» perché, da quando era morta, «qualche cosa di troppo pesante e che avrebbe voluto allontanare da sé come un sudiciume (ma non sapeva che fosse) le premeva il cuore» (Masino 1931: 115), impedendole il riposo eterno. Tra spasimi nel ventre, sospiri affannosi e fitte pungenti alle membra, la defunta rediviva si sprema il cervello per

ricostruire la scena della sua agonia e «spiegarsi l'enigma di questa fine che non finiva nulla» (*ibid.*). Interrogando con ostinazione il silenzio di certe mezze frasi lasciate in sospeso – « – darvelo... a... difficoltà... », « – ... avrà... non... quello... fazzoletto... un... », « – Un fazzoletto, quello non avrà difficoltà a darvelo » (*ibid.*: 120) – e sfidando con coraggio la censura operata dalla rimozione sulla memoria, arriverà così a ricordare di essere morta d'amore, e per un «mascalzone» (*ibid.*: 126) che, estrema beffa, permetterà che ella venga seppellita con il fazzoletto di un'amante tra le sue mani giunte nel segno della croce sul petto. Ecco allora svelata, ma solo nell'*explicit* della vicenda, la natura di quella «cosa opprimente e leggerissima» (*ibid.*: 119) che l'ha resuscitata dalla morte per consentirle di liberarsi del fazzoletto disonorevole in cui sono avvolte le lettere e la musica scritte per lei dall'innamorato, facendo tutto a pezzi «con i denti, con le unghie delle mani e dei piedi» (*ibid.*: 126). Il fazzoletto, oggetto mediatore alla rovescia, proviene per la morta dal mondo ormai *altro* dell'al di qua, a testimoniare «quanto sia inutile morire, soli, d'amore» (*ibid.*). E la bara in cui adesso è rinchiusa la sua salma non è altro che il perfetto *exemplum* di cosa diventi il corpo di una donna quando si innamora di un uomo: una tomba per l'anima.

La stessa Anicia, protagonista dell'omonimo racconto pubblicato nel 1943 sul giornale veneziano «Il Gazzettino», sconta sulla propria pelle la lacerazione interiore causata dall'amore: per obbedire alla famiglia e nello stesso tempo seguire il suo amato, la ragazza si divide letteralmente in due – e Todorov ci insegna che il fantastico è una metafora presa alla lettera (Todorov 1970: 80-96). Il corpo di Anicia resta dunque nella casa paterna e cade in una catalessi che sembra ridurlo a materia inerte innescando l'effetto *perturbante* generato dal dubbio che esseri viventi siano in realtà inanimati, mentre l'anima fugge via insieme al fidanzato. La fiaba *noir* è suggellata da una scena di doppio in cui le due Anicia finalmente ricongiunte si avvinghiano in un abbraccio che le fonde in un'unica creatura e che tinge la descrizione del loro incontro di allusioni omoerotiche: «la bocca sulla bocca, il cuore contro il cuore, [...] con un doloroso gemito a sommo il petto» (Masino 1994b: 55).

Nel racconto intitolato *Conversione* e compreso nella raccolta del '31 già citata, sarà invece proprio la ricerca «del grande amore» (Masino 1931: 88) a offrire alla protagonista l'occasione di trasformarsi da «bella donna» in «mostro umano» (*ibid.*: 87). Il «desiderio sfrenato» (*ibid.*) di compiere questa metamorfosi raccapricciante è giustificato retoricamente attraverso il ricorso a una serie di antitesi ossimoriche forse sin troppo ovvie se, sotto il velo di una simbologia cristianeggiante, la bellezza esteriore viene fatta coincidere con la

vanità e la corruzione morale mentre la deformità è associata alla purezza dello spirito. L'elemento più interessante del processo di mutazione fisiologica che investe l'aspetto fisico della donna è tuttavia da rintracciare nel parallelismo con il mutare delle scenografie naturali sullo sfondo delle quali la metamorfosi ha luogo: alle trasparenze del cielo, al brillio del mare, al silenzio delle correnti fluviali subentrano improvvisamente orribili scenari di rovina e devastazione dove «tutto il mondo», in un crescendo iperbolico di cataclismi ambientali, «sussult[a], si squarci[a], cre[a], distrugg[e], si mangi[a] con rabbia le viscere» (*ibid.*: 92-93). L'aspirazione alla deformità e alla bruttezza del corpo tematizzata nel racconto potrebbe allora essere letta come il segno di un'attrazione profondissima per la terra e il sottosuolo, come il desiderio segreto di fondersi con la materia e gli elementi di cui è fatto il cosmo, come il sogno di sciogliersi in «impasti macabri di detriti e di residui organici ed inorganici» (Airoldi Namer 2000: 168). Nella sua visione di un materialismo della differenza sessuale, Rosi Braidotti (Braidotti 2003: 83-142) suggerisce di interpretare fantasie di questo tipo alla luce del “divenire-minoritari” teorizzato da Deleuze e Guattari e articolato nelle diverse figure del “divenir-donna”, “divenir-bambino”, “divenir-animale, vegetale o minerale”, “divenire-molecolari”, “divenire-particelle” (Deleuze – Guattari 1980). Ma questa uscita dall'umano per entrare nel sub-umano (e quindi nel post-umano, secondo Braidotti) non permette alla protagonista del racconto masiniano di affermare la propria coestensività a tutta la materia vivente, l'appartenenza alla vita nella sua forma totale in un *continuum* del mondo umano con il mondo non-umano, né di sfuggire alla differenza in negativo intrinseca al suo stesso essere donna, bella o brutta che sia, ma sempre vista attraverso lo sguardo di un uomo, sempre *altro* dello *stesso*, prigioniera del secolare vampirismo ontologico di un soggetto che è, per definizione, maschile. Difatti, è ancora una volta nel finale della storia che l'ironia amara di Masino svela la punizione cui è condannato *naturaliter* il sesso femminile razionalizzando, in questo caso, l'evento soprannaturale del testo: la bella donna ha solo sognato che la natura storpiasse il suo corpo e, quando in preda a un'ulteriore allucinazione non riuscirà a sedurre Cristo, darà sfogo al suo «desiderio fanatico» nello «spasimo» di un orgasmo solitario in cui, rantolando di piacere e mordendosi le mani, le braccia e i seni, sognerà di nuovo, forse di «stringere qualcuno» (Masino 1931: 98) che però non esiste.

Questa natura compensatoria del fantastico masiniano emerge anche nei racconti *Nozze di sangue* («Fiera Letteraria», 1947) e *Ora intima* (pubblicato postumo nell'antologia del 1994 *Colloquio di notte*, a cura di Maria Vittoria

Vittori) in cui un più esplicito sottotesto allegorico mette tuttavia fortemente in discussione lo statuto del genere. Ciò nonostante, e pur nella diversità di registro dei due testi – grottesco il primo, ironico il secondo – tanto le avviliti faccende domestiche della serva Caterina quanto i ricami preziosi di Suor Arcangela, sposa del Signore, si traducono nell'immaginario di entrambe le donne in sogni orgiastici di evasione che risarciscono il loro quotidiano di frustrazione e clausura nell'esaltazione iperbolica di una corporeità contaminata, putrefatta, abietta, perversa o violentata dal peccato. La possibilità del concepimento che la natura assegna al sesso femminile viene così interpretata da Masino in chiave metaforica e i parti terrificanti dell'immaginazione che la scrittrice affida alla fantasia delle sue due eroine le permettono di sfidare, mimando l'atto della creazione artistica, il potere demiurgico che la tradizione monoteistica occidentale assegna a Dio¹.

Con le vicende narrate nei due racconti *Latte* e *Figlio*, contenuti nella raccolta del 1941 *Racconto grosso e altri*, si torna invece alle atmosfere inquietanti di un fantastico puro che, menzionando ancora Todorov, realizza il senso proprio di un'espressione figurata. Il soprannaturale di *Latte* sembra quasi generarsi dalla valenza simbolica che assumono nel testo due oggetti: il primo è un paio di forbici d'argento che il figlio regala alla madre ormai anziana e che allegorizzano, ma in maniera «hésitante» (Todorov 1970: 79)², quindi in modo da non uccidere il fantastico, il desiderio di affrancarsi dal legame viscerale e simbiotico che lo unisce alla donna, la volontà di recidere quel cordone ombelicale che tiene ancora prigioniero il suo feto adulto nel ventre che l'ha generato; il secondo è un orcio di latte donato dal giovane alla

¹ Sul mito masiniano della creazione artistica e sul rapporto che nella scrittura si instaura tra immagini dell'arte e immagini del sé autoriale si legga Manetti 2001: 14-16. A proposito di *Paesaggio* (iniziale titolo di *Nozze di sangue*) e di *Ora intima* Manetti parla «di un atto creativo praticato come risarcimento, strategia di sopravvivenza, discesa negli inferi dell'inconscio» (*ibid.*: 16). Ma se in *Nozze di sangue* «l'invenzione fantastica si è tramutata in allucinazione compensatoria» (*ibid.*: 48), da *Ora intima* scaturisce piuttosto «un'idea dell'arte intesa come fiore luminoso le cui radici affondano nella tenebra, in un cupo sogno di sesso, sangue, crimine e dolore» (*ibid.*: 118). Sul tema della creazione nelle scritture autonarrative di Masino si veda inoltre Bernardini Napoletano 2010.

² Cfr. Todorov 1970: 74: «Un troisième degré dans l'affaiblissement de l'allégorie, on le trouve dans le récit où le lecteur va jusqu'à hésiter entre interprétation allégorique et lecture littérale. Rien dans le texte n'indique le sens allégorique; néanmoins, ce sens reste possible».

vecchia «come risarcimento di quanto aveva fatto per lui» (Masino 1941: 102). Nelle scene conclusive del racconto l'egoismo del figlio si ritorce però contro di lui perché quel latte che vorrebbe rappresentare il nutrimento materno e che, bambino, tante volte aveva succhiato dai seni della madre si trasforma, per opera di una misteriosa stregoneria, in sangue: è proprio vero che una madre è pronta a versare il suo sangue per il bene di un figlio... O ad affogarlo dentro, nel caso in cui non voglia che nasca e preferisca, come sceglie di fare la madre di *Figlio*, seppellirlo in un «ventre che è già una bara» (*ibid.*: 112) – ritorna in questo passaggio testuale l'immagine sepolcrale del corpo femminile. Più che prendere alla lettera una metafora, il racconto appena citato sembra allora voler mettere in scena un'aposiopesi perché quel non detto pronunciato nelle prime pagine del testo solo per mezzo di perifrasi dalla funzione apotropaica – «delitto premeditato», «costruzione macabra», «scempio» (*ibid.*: 109-110) – si affermerà nel seguito della narrazione attraverso il magico concepimento del figlio indesiderato nel ventre di un'altra donna, riattivando così, con l'enfasi implicita in ogni reticenza, l'influsso maligno della censurata parola 'aborto'. A causa del trauma subito il nascituro sarà inevitabilmente un figlio deforme, anzi informe, una specie di abbozzo d'uomo monco nel corpo e nella coscienza, ben diverso da quel secondo figlio, «sano e normale fino all'insulto» (*ibid.*: 119) che la madre avrebbe partorito anni dopo l'assassinio del primo bambino. Ma il residuo della sua identità negata di primogenito, staccatasi «con un supremo atto dall'indeterminato e sces[a] nel ventre umano a far parte delle cose create» (*ibid.*: 109), consentirà a Primo, com'è battezzato per antonomasia il figlio inizialmente rifiutato e in seguito concepito in virtù della mostruosa gravidanza 'allo-uterina', di impossessarsi grazie al potere vampiresco del suo sguardo di «tutte quelle necessità vitali» che Secondo, il suo fratellastro, «port[a] in sé e che certo non gli spett[ano], speculazioni fortunate di un capitale altrui» (*ibid.*: 126). Dietro questa vicenda fantastica di doppi e di identità contese e rubate è possibile forse ancora una volta scorgere un implicito rinvio allegorico al processo della creazione artistica, se il corpo del figlio prima abortito e poi generato diventa metafora del corpo dell'opera che, scollandosi per Masino dal caos primigenio e materno di un immaginario in cui tutto si mescola, vita e morte, luce e tenebra, spirito e materia, sacro e profano, nasce alla letteratura solo perché sfuggito accidentalmente alle maglie di quella censura praticata sui contenuti primordiali della sua fantasia mitopoietica da un'idea di arte 'sana' e 'normale', iperuranio paterno di realtà e concetti assoluti e differenziati cui la

scrittura dovrebbe tendere³. Si potrebbe di conseguenza concludere che l'allegorismo sotteso al fantastico masiniano sia di tipo gnoseologico, abbia «funzione conoscitiva», voglia cioè indagare le «ragioni di fondo della vita» e «della condizione umana» (Barberi Squarotti 1984: 18-19). A mio avviso si tratta però anche di un linguaggio figurale che, scontrandosi per Masino con l'assenza di significato che la donna, ogni donna, scopre nella condizione biologica e nel ruolo sociale che la natura e la legge dei padri le hanno assegnato, non solo non ha la forza razionalizzante necessaria per uccidere il fantastico, ma al contrario «produce una stratificazione del senso» per cui «invece di semplificare, complica, invece di chiarire, sottolinea e aumenta le oscurità» (Bernardi 1995: 59)⁴. Nell'apertura pluralistica e indeterminata del loro rinvio allegorico-referenziale, le figure del pensiero masiniano assomiglierebbero piuttosto alle “costellazioni” concettuali illustrate da Walter Benjamin nel suo *Dramma barocco tedesco* (1928), le quali, a differenza delle allegorie di tipo classico, raccoglierebbero nel loro arabesco di significanti una molteplicità di “stelle”, ovvero un accumulo complesso di fenomeni e significati tra loro coesistenti (Benjamin 1999: 9-10). Seguendo una modalità analoga di costruzione del racconto, nel romanzo *Monte Ignoso* (1931) l'autrice compone per *tableaux* che mescolano topografia e cronografia, prosopografia ed etopea, e scandisce il ritmo della scrittura attraverso una furia iperbolica di allegorie e metafore che personificano l'inanimato con tecniche di visualizzazione cinematografica (Bersani 1994a: 211) e congelano l'animato in astrazioni simboliche. Al centro di questo articolato sistema retorico Masino pone il soggetto incarnato della donna e così facendo sancisce il legame etimologico che sussiste tra le parole ‘materia’ e ‘madre’ – entrambe derivanti dalla radice sanscrita *mâ-*, connessa all'idea del misurare, del costruire, del formare – da cui si deduce che il ‘materiale’ come sito costitutivo dell'individuo è per la scrittrice anche l'istanza che esprime la specificità del soggetto femminile. Ora, l'isteria di Emma, il cui corpo è scisso

³ Sulle categorie di paterno e materno attraverso le quali inquadrare i temi ricorrenti della scrittura di Masino e sul concetto di opera d'arte che affiora dall'immaginario astratto delle idee come *lapsus* o *atto mancato*, cfr. Manetti 2001: 14 e 112-113.

⁴ Un confronto tra l'allegoria rintracciabile nei testi di Masino e quella riscontrata da Sandro Bernardi in *Petrolio* (1992) di Pasolini ci appare giustificato, pur tenendo conto della diversità di poetica dei due scrittori, dall'insistenza che nell'immaginario di entrambi hanno i temi del sesso e del sacro.

dall'antitesi topica 'madre vs. femmina', 'utero vs. vagina', esprime a un primo livello di lettura del testo la convinzione di Masino che la maternità non sia «una virtù ma una condanna, almeno dalla Bibbia in poi» (Masino 1995: 95); sottoposto però a una seconda analisi, il disturbo psichico sembrerebbe anche veicolare l'idea che il linguaggio folle o fantastico che parla Emma (e quindi tutte le donne condannate dalla storia della clinica e da quella della stregoneria – ma anche da una letteratura che si fa per lo più portavoce di uno sguardo maschile sul mondo – a essere vittime di turbe dall'eziologia sessuale tipicamente femminile (Farnetti 1997: 45-58), e lo dimostrerebbe, a scampo di equivoci, la stessa parola 'isteria', collegata etimologicamente a 'utero'), ebbene questo linguaggio destrutturato e destrutturante di Emma la pazza proverebbe per Masino l'esistenza di una realtà ontologica e linguistica potentemente *altra* in virtù della sua differenza di genere, una realtà che sabotava il sistema patriarcale dominante e demistifica il discorso razionale maschile. Difatti in uno dei capitoli conclusivi del romanzo, quando ormai il lettore è convinto della malattia di Emma e persuaso dell'inattendibilità delle sue visioni, i quadri animati a soggetto biblico che la perseguitano, istigandola alla lussuria e provocando la morte della figlioletta Barbara, e che personificano attraverso i poteri retorici della prosopopea l'idea di una storia dell'umanità generatasi dal sopruso e della violenza, si rivelano non il frutto del delirio psichico, ma esseri reali e in carne e ossa tanto quanto la loro martire. E vale la pena di raccontare in che modo: nella scena dell'ultimo colloquio con i personaggi dei quadri Emma, sopraffatta dalla tensione nervosa provocata dall'accusa di aver lasciato morire la figlia da sola e di non aver avuto il coraggio di ucciderla per risparmiarle il dolore dell'agonia, cade a terra svenuta e, non appena le sue grida di disperazione vengono soffocate nella calma apparente della perdita dei sensi, la casa ripiomba nel silenzio. Eppure, all'improvviso, davanti agli occhi – anzi, alle orecchie – del lettore che si crede unico testimone dello svenimento che ha colpito la donna, e nella quiete razionalizzante che dovrebbe sancire lo statuto fantasmatico dei quadri animati, i protagonisti dei dipinti si scambiano furtivi alcune battute a commento di quanto è accaduto:

Pausa. Le pareti vive erano in ascolto: ma su dal corpo di Emma non nascevano che il buio e il silenzio.

– Svenuta – disse qualcuno. Vi fu un movimento di curiosità.

– Morta forse.

– O impazzita.

– Sst!

Emma s'era mossa. Attesero che parlasse. (Masino 1994a: 177)

A questo punto, il lettore di *Monte Ignoso* non può che persuadersi dello statuto di realtà finzionale dei dipinti stregati, poiché essi parlano mentre Emma non è cosciente e non può, dunque, animarli nel vaneggiamento delle sue allucinazioni⁵. Ma parlare dei personaggi dei quadri come di essere reali nella finzione del testo significa d'altro canto ammettere che Emma non è affatto pazza e accettare, come inevitabile conseguenza dell'ipotesi paradossale finalmente accolta, l'infrazione del principio di realtà che garantisce il funzionamento della narrazione fantastica⁶. La retorica del corpo emersa dalla lettura di *Monte Ignoso* aprirebbe allora una polemica sia contro la tradizione del romanzo gotico e del racconto tardo-ottocentesco in cui la donna vittima di allucinazioni è, se non malata o isterica, come minimo facilmente suggestionabile, sia contro un certo filone del racconto fantastico nell'ambito del quale il protagonista è di preferenza un uomo, difensore e sostenitore del «codice del sapere e della ragione» (Lugnani 1983: 234), di conseguenza per nulla dispo-

⁵ Airoidi Namer parla dei ritratti animati di *Monte Ignoso* come di «personnages qui ne sont pas de simples hallucinations, mais des êtres aussi réels que les hommes, les femmes, les enfants en chair et en os», cfr. Airoidi Namer 2008: 169. In un saggio dedicato alla presenza di echi gogoliani in *Monte Ignoso* e in particolare all'influenza che nella composizione del romanzo esercitò il modello del *Ritratto*, testo chiave del fantastico ottocentesco, Mascia Galateria pone l'accento sul fatto che «fin dalla straordinaria scena iniziale, [...] l'autrice descrive i personaggi in movimento già usciti dai dipinti, *in medias res*, senza sentire il bisogno di introduzioni o spiegazioni ed eliminando qualsiasi dilemma successivo sulla natura del prodigio», cfr. Mascia Galateria 2006: 258.

⁶ Queste affermazioni vorrebbero confutare il seguente giudizio espresso da Flora Maria Ghezzi in merito allo statuto del genere in *Monte Ignoso*: «Preme qui notare come il fantastico masiniano venga declinato in maniera anomala [...]. Manca qui infatti l'elemento principale su cui si incardina il meccanismo garante dello statuto fantastico del testo, cioè l'elemento della trasgressione, dell'infrazione tra due diversi ordini ontologici e gnoseologici», cfr. Ghezzi 2003: 42, nota 36.

to a prestare *credito*⁷ agli eventi soprannaturali dei quali è testimone o che sperimenta in prima persona, al punto da volerli giustificare ricorrendo a «stati perturbatori dell'ottica e del principio di realtà» (*ibid.*: 221)⁸, e che si arrende all'evidenza inspiegabile del fantastico solo di fronte «all'inerte oggettualità, [...] muta ma infalsificabile» (*ibid.*: 225) dell'oggetto mediatore. E procedendo nel ragionamento, verrebbe pure la tentazione di affermare che nel fantastico di Masino, per lo meno nel fantastico di *Monte Ignoso*, la 'questione di genere' – inteso come genere sessuale – metta in discussione la 'questione sul genere' – inteso come genere letterario – alterandone la retorica: non più cioè solo racconto di fatti straordinari e inverosimili volto a dimostrare la fallacia di ogni sintassi argomentativa che tenti di ristabilirne la coerenza con l'ausilio della sola logica, ma anche narrazione impegnata ideologicamente a smascherare la parzialità – e quindi l'infondatezza – di tutti quei discorsi che cerchino di ricostruire quella medesima serie di fatti assumendo su di essi un punto di vista esclusivamente maschile. Per cui, sempre restando nell'ambito della filosofia della differenza sessuale e giocando con la dialettica dell'*altro-stesso* che pertiene tanto a un certo orientamento della teoria femminista (Irigaray: 1974) quanto alla dialettica *unheimliche* del familiare-estraneo su cui per tradizione si fonda l'estetica del fantastico, potremmo dire che Masino postula l'identità della donna – e forse di una narrazione fantastica declinata al femminile – non come *altro* dello *stesso*, ma come *altro* dell'*altro*, come differente rispetto al differente. Se difatti l'uomo è da sempre rappresentato come il portabandiera del *logos*, della razionalità, della norma e della legge, mentre la donna è, in quanto suo svalorizzato *altro*, privata di tutti questi attributi, la realtà inconfutabile dei quadri viventi di *Monte Ignoso* – e quindi l'attestazione di verità che da essa riceve il linguaggio irrazionale e tuttavia non infondato parlato da Emma – offre a Masino la possibilità di svincolare la differenza e la diversità dell'*altro* femminile dal polo reattivo di un'opposizione binaria costruita a priori per affermare il primato e il potere dello *stesso* maschile. E tuttavia, rivendicare l'identità che l'*altro* femminile ha in sé,

⁷ Il termine è impiegato nell'accezione che gli conferisce Francesco Orlando nel suo sistema tassonomico del soprannaturale, cfr. Orlando 2001.

⁸ Lugnani fornisce un vero e proprio elenco di quegli stati perturbatori «che spalancano le soglie d'altre dimensioni a prezzo d'una perdita secca di credibilità [...]: si va dall'ubriachezza all'ebbrezza, all'euforia, al delirio, all'estasi da droga, al sogno, alla follia, all'ipnosi, alla catalessi, all'incantamento e al semplice guasto o impedimento d'uno o più d'uno dei sensi», cfr. Lugnani 1983: 221.

liberandolo dal confronto mortificante con un presunto modello dal quale dipendere, non significa per Masino affermare necessariamente la positività di questa differenza. Si ha cioè l'impressione che il suo immaginario resti parzialmente intrappolato nella visione di un 'fallogocentrismo' che, pur affermando l'immensa potenza del soggetto femminile – Emma è sia la *femme forte* che sfida il potere patriarcale sia la *Grande Madre* della mitologia classica, dispensatrice di vita e di morte (Ghezzi 2003: 45-55) – esprima soprattutto la profonda angoscia maschile riguardo alla procreazione, e dunque più genericamente rispetto al femminile e all'identità di genere. Masino sembrerebbe quindi incapace di pensare alla differenza sessuale se non nei termini di quell'inquietudine che la porta a descrivere il perturbante dell'organo genitale femminile e la mostruosità del corpo materno in quanto sito dell'orrore (Braidotti 2003: 233-249): in *Latte*, l'amore assoluto che la madre ha per il figlio non solo ha la facoltà di trasformare il nutrimento materno in sangue, ma nasconde anche il potere maligno di eliminare la figura paterna, destinata a spegnersi perché ormai inutile dopo aver assolto il compito della fecondazione; la madre del racconto *Figlio* dà alla luce, abortendo, una creatura deforme e disadattata al mondo; Emma vive la propria sessualità come qualcosa di macabro e ignominioso che rafforza il presupposto patriarcale secondo il quale il sesso femminile è per natura nefasto e abietto, ragion per cui diventa quasi necessario – oltre che 'giustificato' dalla normativa penale sul delitto d'onore (abrogato in Italia soltanto nel 1981) – che suo marito la uccida perché adultera: « – Emma, non morire. Perché mi hai tradito? Ecco, per colpa tua, devo ammazzarti» (Masino 1994a: 204). E ancora, la piccola Ella di *Periferia* (1933) viene espulsa come una «lebbrosa» (Masino 1933: 109) dal regno magico dell'infanzia al primo manifestarsi del sangue mestruale, mentre in *Regni vaganti* – uno dei racconti cosmogonici di *Decadenza della morte* – l'esplorazione del corpo femminile e dei suoi processi riproduttivi si coniuga a un immaginario tanatografico e teratologico in virtù del quale l'idea astratta della morte si incarna nella metafora di un gigantesco ventre meccanico-materno – fonte al tempo stesso di orrore ineffabile, timore reverenziale e fascinazione irresistibile – in cui la scrittrice sembra voler riscrivere a modo suo, cioè in un'ottica peggiorativa della differenza di genere, il pensiero leopardiano della Natura come «perpetuo circuito di produzione e distruzione» (Leopardi 1969: 117):

È come un ventre di donna, macchina misteriosissima e semplice. Ha una meccanica perfetta che le permette di partorire migliaia di fome

nell'attimo stesso che ne concepisce altre mille. Generatele le considera con occhi sapienti e le valuta come materiale novamente utilizzabile nelle future plasmazioni. [...]. Il suo lavoro è velocissimo e senza sforzo soprannaturale, e la sua produzione purissima. Un economista studiandolo potrebbe ricavarne un metodo perfetto di organizzazione del lavoro. La mole immensa di energie, spazi, tempi, che in tale opera essa deve necessariamente spostare, le hanno fatto sorgere intorno una leggenda di potenza dominatrice che essa è ben lontana dal raggiungere. Invece il suo continuo plasmare forme che non vivranno mai staccate dalla matrice o che staccatesene vi rientreranno poco dopo per cercare nuovi aspetti, fa di essa Morte una sconfinata delusione. L'exasperazione e ostinazione che gliene derivano appaiono all'uomo come inesorabilità. Mentre la sola inesorabilità che Morte conosca è l'eterno obbligarci al solitario doloroso concepire per suscitare negli esseri nuove energie. (Masino 1931: 180-181)

Alla luce di questi riscontri testuali, il fantastico di Masino sembrerebbe mettere in discussione l'approccio epistemologico con cui Braidotti passa in rassegna l'immaginario teratologico del gotico postmoderno cercando nelle figure della diversità negativa, quali sono gli *altri* devianti o mostruosi, non solo il sintomo della crisi della soggettività maschile dominante, ma anche l'espressione di nuove posizioni del soggetto, possibili modelli identitari in divenire che emergono come minoranze alternative e resistenti, controsoggettività in grado di ridefinire positivamente il valore della differenza sessuale. O meglio, la suggestiva proposta di Braidotti che invita a leggere nei fenomeni di "met(r)a-" e "meta(l)morfosi" il dispiegamento di possibilità virtuali dell'individuo (Braidotti 2003: 143-205 e 253-311) potrebbe essere accolta come filtro interpretativo della poetica masiniana solo considerandola alla stregua di un desiderio represso o di una tentazione inascoltata che finiscono col paralizzare il pensiero della scrittrice in una dialettica bipolare del maschile-femminile senza altra via d'uscita. In misura analoga, il fantastico praticato da Masino smentirebbe ugualmente la fiducia empatica che Sarah Lefanu riscontra nel rapporto tra donne e alieni nella letteratura fantascientifica d'autrice (Lefanu 1988). E per ritornare al più ristretto campo di studi sulla ricezione critica del fantastico italiano, esso confuterebbe anche quell'«atteggiamento di apertura, gentilezza, compassione, addirittura di affetto e di amore» nei confronti dell'evento perturbante che secondo Monica Farnetti renderebbe le eroine del fantastico femminile, «più che non provate e segnate in negativo, al contrario, e significativamente, alquanto potenziate» dal momento che esse «acquisiscono [...] consapevolezza di se stesse e delle proprie facoltà, si rafforzano nel-

la propria autostima, e diventano capaci di vivere fino in fondo il proprio desiderio e il proprio destino, quale che sia» (Farnetti 2003: 17-18). In effetti Emma, che pure aveva osato sfidare Dio, massima autorità patriarcale e creatore supremo dell'universo, definendosi «non [...] più [...] donna» ma pura e indistruttibile «forza di amore materno» (Masino 1994a: 103), vinta dalla persecuzione dei quadri maledetti che sono riusciti a uccidere sua figlia, si sentirà ridotta a un inutile «vuoto oscillante tra la vita e la morte di Barbara» (*ibid.*: 163).

Per concludere questa rassegna sul *perturbante* del corpo femminile nell'opera di Paola Masino bisognerà infine almeno accennare alla più prosaica tra le sue eroine decadute, quella perfetta *femme au foyer* protagonista del romanzo *Nascita e morte della massaia* (1945) che, battezzata per antonomasia con il nome di Massaia, è figura di tutte le casalinghe dell'umanità. Supplicata dalla madre, la bambina che vive in un baule tra muschio, fango, polvere, muffa, sangue e resti di unghie, forfora e tozzi di pane si trasforma da «mostro» in «donna come le altre» (Masino 2009: 18), «*foemina* dell'*Homo sapiens*» (*ibid.*: 210) e «*Mulier providentialis*» (*ibid.*: 252). Il baule è chiaramente metafora del grembo materno e, come tale, possiede tanto valenze positive di familiarità e accoglienza quanto significati negativi di estraneità e inquietudine, «se noi sentiamo [...] la madre come un alveo desiderato [...] che tutto contiene e tutto esprime, il morto e il vivo a un tempo, il nascituro e il trapassato» (*ibid.*: 63-64). Lo stato «di selva e rovine entro cui la bambina si form[a]» (*ibid.*: 6) e desidera soltanto «fare terra» (*ibid.*: 9) per impastarsi alla polvere dei cadaveri e fecondare il suolo, manifesta ancora una volta l'attrazione di Masino per tutto ciò che è guasto, disgustoso, putrescente e morto. Si tratta di una fascinazione che può essere interpretata sia, com'è stato già fatto (Manetti 2001: 17 e 118-119), alla luce della categoria semantica dell'*abiezione* indagata da Julia Kristeva (Kristeva 1980), sia tenendo conto del già citato processo del «divenire-molecolari» elaborato da Deleuze e Guattari che, nel farsi minoritari al punto da ridursi a microscopica particella, indicherebbe secondo l'interpretazione offerta da Braidotti la via che il soggetto dovrebbe percorrere per trascendere simbolicamente *bios* – la vita individuale o finita – e sconfinare in *zoe*, la vita infinita che riconosce l'interconnettività di tutta la materia vivente e che, trasformandosi incessantemente, trapassa ogni luogo di soglia o differenza, persino la morte. Lo proverebbe il fatto che, forse in ricordo dell'esistenza indifferenziata che conduceva nel baule prima di barattarlo con la casa dello sposo, la Massaia fantastica talvolta di ripiegarsi nel grembo materno per risalire sino all'origine della creazione e rinascere in un corpo di-

verso da quello umano, sotto forma di sostanza vegetale o materia acquatica, come semplice elemento chimico, entità sub-umana, ovvero post-umana⁹:

Come vorrei in questo momento, subito, tornare alla nascita, rientrare nel ventre della madre come in una caverna, percorrerla, ritrovare il seme del padre riconfondersi in lui e con il seme riassorbirmi nel sangue dell'uomo che mi ha espressa, rifatta uomo rientrare nella madre di lui e così d'uomo in donna di donna in uomo tornare a nascere primo, spontaneo; cercarmi una materia diversa, ferma, senza mutamenti, poter consistere come una foglia o come il mare, vedere se davvero il peccato ci era necessario. (Masino 2009: 48)

Salve a me, donna; e ascoltati. Da oggi voglio dimenticare la nascita e la morte per essere soltanto goccia di materia che trova la sua ragione sufficiente nell'accanimento onde si arrotonda e mantiene. (*Ibid.*: 112-113)

I trattamenti di bellezza ai quali, novella martire, la Massaia si sottopone come a dei rituali di purificazione la rendono però talmente «monda» (*ibid.*: 22) da operare una vera propria rimozione del corpo nel quale sino a questo momento si è incarnata, con il risultato che alla fine si sente ridotta a una mera «apparenza» (*ibid.*: 149), litote dietro cui si nasconde il fantasma di un corpo senza corpo :

La Massaia [...] pensò al proprio corpo bianco, trasparente, dalle ossa leggere. Dove era uscito? Non da sua madre, certo, non dal baule e neppure dalla sua volontà. Non era più un corpo il suo, ma rappresentazione era, un suggerimento, un motivo degli attributi necessari. Dove stanno le sue ossa vere, i suoi nervi, i suoi peli, le unghie, le gelatine che dovrebbero comporlo? Qualcuno deve averle rubate quando lei le ha deposte, per far piacere ai suoi, in fondo al baule con le coperte marce e i tozzi di pane. Riaverli, recuperarli, rimetterseli

⁹ Per Guericchio, dagli eroi dei primi racconti confluiti in *Decadenza della morte* alla protagonista di *Nascita e morte della massaia*, i personaggi di Masino «non rinunciano mai a sentirsi creature, in grado di provare un'arcaica parentela con gli altri elementi e ricalcare una preistorica trasmigrazione nei mondi altrui, l'animale, il vegetale, il minerale», cfr. Guericchio 2001: 55.

addosso quando vuole, poterli tenere nell'armadio appesi insieme con gli altri abiti. (*Ibid.*: 147)

Di conseguenza, se da un lato le metamorfosi del femminile si riducono nell'ultima opera di Masino al loro grado zero, dall'altro la scrittura che ne descrive le trasfigurazioni mette stavolta in scena una retorica della sineddoche e della metonimia¹⁰ interamente concentrata sulle parti anatomiche che il corpo assume nella sua nuova accezione – ovvero il corpo nuovo che riveste la Massaia in sostituzione del vecchio «involucro di disprezzo e sudiciume» (*ibid.*: 24), ma anche il corpo della casa matrimoniale, appendice naturale dell'identità muliebre –, e che raggiunge la sua climax nel momento in cui la donna arriva a spolverare la pelle del viso o a lavare e stirare il mento e le gote mentre, animata da «una specie di malposto affetto materno» (*ibid.*: 55), accarezza un mobile graffiato come farebbe con la guancia di un figlio, soffia con l'alito caldo sulle gemme dei fiori per aiutarle a maturare e, in preda a un'eccitazione isterica che la fa assomigliare a «un cane aizzato da placare» (*ibid.*: 169), lucida con la lingua il pavimento di marmo del salotto mugolando di piacere. In questo scenario da *fantastico adattato* (Todorov 1970: 174-184) o *soprannaturale d'imposizione* (Orlando 2001: 223-226) persino il sogno ricorrente e misteriosissimo delle tele di ragno che, senza neppure sfiorarla, la serrano da ogni lato succhiandole tutti i liquidi vitali viene addomesticato prima nell'incubo di «un bucato di tele di ragno da fare» (Masino 2009: 49), poi in quello di un rocchetto di filo con il quale accomodarsi una calza bucata (*ibid.*: 213). Di fronte a questo «ragno avido» e «immenso» (*ibid.*: 41) che la svuota di tutti gli umori dei quali si nutre la sua immaginazione e che, nel finale del romanzo cattura e ingoia un moscerino indifeso in cui la Massaia sembra voler proiettare l'ennesimo, vano sforzo di sfuggire alla propria condizione acquisendo la soggettività minoritaria e per questo alternativa di un insetto – quindi il tentativo ancora una volta fallimentare di “divenir-animale”¹¹ – lo statuto del genere abortisce perché non esiste alcuna fuga soprannaturale nella prigione biologica del corpo di una donna, nessuna avventura trascendente nel carcere domestico di una

¹⁰ Sul rapporto tra corpo e linguaggio e sul conflitto tra metafora e metonimia cfr. Muraro 2004.

¹¹ Si leggano in proposito le pagine che Braidotti dedica alla questione del “divenire-insetto”, cfr. Braidotti 2003: 179-201.

casalinga¹². Pertanto a me non resta che chiudere questo discorso con la stessa interiezione di stupore e disappunto che utilizza la Massaia nel momento in cui, scrivendo le sue memorie, capisce che «tutta la poesia [e il fantastico, aggiungo io] del mondo è trascorsa per una donna, da quando voi uomini le mettete sulle spalle la casa» e, mentre «voi volate, noi stiamo a terra» (*ibid.*: 122): «accidenti» (*ibid.*: 130)!

¹² Manetti legge *Nascita e morte della massaia* «come una sorta di palinodia di quel fantastico mentale, rarefatto, vagamente estatico, che la stessa Masino aveva felicemente frequentato in passato e avrebbe continuato, sia pure meno felicemente, a frequentare in seguito, ma che nel romanzo mette faccia a faccia col fallimento del suo obiettivo dichiarato: scoprire la magia del quotidiano, quando il quotidiano è quello di una donna. Gettata negli ingranaggi della narrativa dell'Italia magica, la mollica di pane da cui nascono il libro e la figura più celebri della scrittrice ne inceppa il delicato meccanismo e produce il paradosso che motiva e sostanzia il romanzo: dove gli strumenti del fantastico sono utilizzati per mettere in scena l'impraticabilità e la fine del fantastico», cfr. Manetti 2008: 596-597. Garbin riflette invece sull'evoluzione dal fantastico "classico" di *Monte Ignoso* al fantastico "moderno" di *Nascita e morte della massaia*, ovvero sulla scelta operata da Masino di adottare «a formal and verbal fantastic rather than a visual one» per denunciare con maggiore incisività i «socially imposed gender roles», cfr. Garbin 2013: 591 e 593. Sulla consapevolezza della disfatta cui è condannata la donna, prigioniera del conflitto tra aspirazione alla libertà personale e imposizione del ruolo sociale, e sul modo in cui Masino trasferisce questa consapevolezza nel romanzo sulla Massaia, si veda il pionieristico lavoro di Fortini 1997.

Bibliografia

- Airoidi Namer, Fulvia, “La terra e la discesa: l’immaginario di Paola Masino”, *Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, a. XXIV, n. 3, nuova serie (2000): 161-186.
- Airoidi Namer, Fulvia, “L’improbable surréalisme de Paola Masino”, Livi, François (ed.), *Futurisme et surréalisme*, Atti del Convegno – Nantes, 13-14 dicembre 2002, Lausanne, L’Age d’Homme, 2008: 165-182.
- Barberi Squarotti, Giorgio, “Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940: Buzati, Morovich, Terracini, Delfini”, *La cultura italiana negli anni ’30-’45 (Omaggio ad Alfonso Gatto)*, Atti del Convegno – Salerno, 21-24 aprile 1980, tomo I, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984: 17-49.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, intr. di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 1999.
- Bernardi, Sandro, “L’allegoria e il «doppio strato» della rappresentazione”, Benedetti, Carla - Grignani, Maria Antonietta (eds.), *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo, 1995: 57-70.
- Bernardini Napoletano, Francesca, “Un autoritratto in movimento. Le scritture autonarrative di Paola Masino”, *Avanguardia*, a. XV, n. 43 (2010): 5-23.
- Bersani, Mauro, “Postfazione”, in Masino, Paola, *Monte Ignoso* (1931), Genova, il melangolo, 1994a: 209-220.
- Braidotti, Rosi, *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*, Cambridge, Polity Press – Blackwell Ltd, 2002, trad. it. *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris, Minuit, 1980, trad. it. *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.
- Farnetti, Monica, “Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante”, Chiti, Eleonora - Farnetti, Monica - Treder, Uta (eds.), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi, 2003: 9-22.
- Farnetti, Monica, “Specchi d’inchiostro. La follia femminile nel romanzo ottocentesco”, Ead., *L’irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 1997: 45-58.
- Fortini, Laura, “Il Lucifero delle massaie”, *DWF donnawomanfemme*, n. 33 (1997): 15-27.

- Freud, Sigmund, “Das Unheimliche”, *Imago*, 5 (1919): 297-324, trad. it. “Il perturbante”, Id., *Opere*, 12 voll., Ed. Cesare Luigi Musatti, vol. IX, 1917-1923. *L'io e l'Es e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977: 81-114.
- Garbin, Barbara, “Paola Masino: From Classic to Modern Fantastic”, *Forum Italicum*, vol. 47, n. 3 (2013): 586-603.
- Ghezzi, Flora Maria, “Fiamme e follia, ovvero la morte della madre arcaica in Monte Ignoso di Paola Masino”, *Esperienze letterarie. Rivista trimestrale di critica e cultura*, a. XXVIII, n. 3 (2003): 33-56.
- Guerricchio, Rita, *Finzioni e confessioni. Passaggi letterari nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori, 2001.
- Irigaray, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974, trad. it. *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981.
- Lefanu, Sarah, *In the Chinks of the World Machine. Feminism & Science Fiction*, London, The Women's Press, 1988.
- Leopardi, Giacomo, *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1827), Id., *Tutte le opere*, 2 voll., Eds. Walter Binni - Enrico Ghidetti, vol. I, Firenze, Sansoni, 1969: 114-117.
- Lugnani, Lucio, “Verità e disordine. Il dispositivo dell'oggetto mediatore”, Ceserani, Remo - Lugnani, Lucio - Goggi, Gianluigi - Benedetti, Carla - Scarano, Emanuella (eds.), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983: 177-288.
- Manetti, Beatrice, “Le molteplici declinazioni del fantastico di una «Massaia»”, Caltagirone, Giovanna - Maxia, Sandro (eds.), «*Italia Magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno – Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006, Cagliari, AM&D, 2008: 589-599.
- Manetti, Beatrice, *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Mascia Galateria, Marinella, “Echi gogoliani in Monte Ignoso di Paola Masino”, Vajskopf, Michail - Giuliani, Rita - Buoncristiano, Paola (eds.), *Gogol' e l'Italia*, Atti del Convegno – Roma, 30 settembre-1° ottobre 2002, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 2006: 253-266.
- Masino, Paola, *Colloquio di notte. Racconti*, Ed. Maria Vittoria Vittori, pref. di Maria Rosa Cutrufelli, intr. di Maria Vittoria Vittori, Palermo, La Luna, 1994b.

- Masino, Paola, *Decadenza della morte*, presentazione di Massimo Bontempelli, Roma, Alberto Stock, 1931.
- Masino, Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, Ed. Maria Vittoria Vittori, Milano, Rusconi, 1995.
- Masino, Paola, *Monte Ignoso*, cit.
- Masino, Paola, *Nascita e morte della massaia* (1945), con uno scritto di Marina Zancan, Milano, Isbn, 2009.
- Masino, Paola, *Periferia*, Milano, Bompiani, 1933.
- Masino, Paola, *Racconto grosso e altri*, Milano, Bompiani, 1941.
- Muraro, Luisa, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia* (1981), intr. di Ida Dominijanni, Roma, Manifestolibri, 2004.
- Orlando, Francesco, “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, Moretti, Franco (ed.), *Il romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001: 195-226.
- Todorov, Tzvetan *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.

L'autore

Beatrice Laghezza

È dottore di ricerca dell'Università di Pisa (2010). Ha studiato le figure del doppio e della gemellarità nella letteratura del Novecento, il tema della catabasi, il genere della *Short Story* e le forme del perturbante freudiano nella narrativa contemporanea. Ha pubblicato il volume «*Una noia mortale*». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Pisa, Felici, 2012, e vari saggi su rivista. Al momento risiede in Francia dove lavora, con una borsa postdottorale dell'Université Jean Monnet di Saint-Étienne, a una ricerca sul fantastico femminile nella letteratura italiana dell'Otto e del Novecento.

Email: beatrice.laghezza@univ-st-etienne.fr

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Laghezza, Beatrice, “Il *fantastico* di essere donna: spose, massaie e madri nell’opera di Paola Masino”, *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>