

Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres

Beatrice Manetti

Sul fantastico femminile e le metamorfosi dell'*Unheimliche*: alcune premesse teoriche

In quello che resta a tutt'oggi, almeno in Italia e per la letteratura italiana, lo sforzo teorico più organico di circoscrivere la mappa e le peculiarità di una tradizione femminile del fantastico, Monica Farnetti prende le mosse dalle letture femministe del saggio freudiano sull'*Unheimliche*, in particolare da quelle di Hélène Cixous, Shoshana Felman e Julia Kristeva, che contestano l'esperienza dell'angoscia ricondotta da Freud al complesso di castrazione, rivendicando la propria impossibilità, in quanto donne, di comprenderla e di dividerla.¹ E a partire dalla supposta coincidenza tra la donna e il perturbante, postulata dallo stesso Freud in una delle pagine più contestate del suo saggio, formula l'ipotesi che in un soggetto femminile la risposta emotiva suscitata dall'emergere dell'elemento inquietante segua strade e conduca ad esiti testuali radicalmente diversi da quelli canonizzati dalla tradizione (maschile) del fantastico:²

In molti casi è infatti possibile verificare come l'evento perturbante, sebbene dato (dall'autrice), vissuto (dal personaggio, generalmente femminile) e fatto vivere (al lettore o lettrice) secondo il tradizionale paradigma che oppone e fa interagire "familiare" e straniero," produce tuttavia, in luogo dell'atteggiamento conflittuale e angosciato a cui di norma associamo tale paradigma, un atteggiamento di apertura, gentilezza, compassione, addirittura di affetto e amore.³

O ancora, che qualora l'angoscia insorga e "l'esperienza del perturbante sia restituita senz'altro come esperienza angosciata e angosciante,"⁴ che essa finisca per rivelarsi non un attacco irreversibile alla coesione dell'identità individuale ma, al contrario, un'occasione liberatoria di potenziamento del sé e di apertura a una dimensione più consapevole dell'esistenza; per cui "il perturbante rappresenterebbe insomma la circostanza dell'agnizione, l'autentico "momento di essere" in cui le apparenze si rivelano ingannatrici e le ombre, provvidenzialmente, amiche e

¹ Dopo averla formulata una prima volta nel saggio "Irruzioni del semiotico nel simbolico: appunti sul fantastico femminile," in *Le soglie del fantastico*, a cura di Marina Galletti, vol. 1 (Roma: Lithos, 1996), 223-230, Farnetti ha precisato e articolato più ampiamente la propria teoria in una serie di interventi successivi, tra i quali: "Definire il fantastico femminile," *Nuova prosa* 34 (2002): 237-246; "Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante," in *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti e Uta Treder (Perugia: Morlacchi, 2003), 9-22; "Il fantastico femminile," in *La tentazione del fantastico: narrativa italiana fra 1860 e 1920*, a cura di Peter Ihring e Friedrich Wolfzettel (Perugia: Guerra, 2003), 217-222; "Anxiety-free: Rereadings of the Freudian 'Uncanny'," trans. Danielle Hipkins, in *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, ed. Francesca Billiani and Gigliola Sulis (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2007), 46-58.

² "A conclusione di questa serie certo incompleta di esempi, dobbiamo citare un'esperienza che traiamo dal lavoro psicanalitico e che, se non dipende da una coincidenza casuale, fornisce il più valido supporto alla nostra concezione del perturbante. Succede spesso che individui nevrotici dichiarino che l'apparato genitale femminile rappresenta per loro un che di perturbante." Sigmund Freud, "Il perturbante," in *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare Musatti, vol. 9, *L'io e l'es e altri scritti 1917-1923* (Torino: Boringhieri, 2008), 106.

³ Farnetti, "Empatia, euforia, angoscia, ironia," 17.

⁴ *Ibid.*, 18.

solidali: al punto che, per quanto si tratti di una prova ad alto costo di sofferenza, essa risulta [...] senz'altro più agognata che temuta.”⁵

Nonostante la fecondità di questa ipotesi interpretativa, fondata per altro su un ampio *corpus* di testi che spazia dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Ottanta del Novecento, i suoi fondamenti teorici presentano a mio avviso almeno due elementi discutibili:⁶ uno per così dire 'interno,' riconducibile cioè a una lettura parziale e lievemente tendenziosa del testo freudiano; l'altro 'esterno,' che consiste nel trascurare i diversi contesti storico-letterari in cui hanno operato le scrittrici chiamate in causa. A dispetto delle letture revisioniste di Cixous e Felman, infatti, nel testo di Freud l'accento al corpo della donna come fonte di inquietante estraneità chiude in modo cursorio una ricognizione più ampia, che prende in esame molte altre manifestazioni del perturbante, dal motivo del sosia a quello della coincidenza fatale, dall'onnipotenza dei pensieri connessa con l'animismo al ritorno dei morti e alla follia, la cui caratteristica comune è di riattivare fenomeni familiari “alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniat[i]si a causa del processo di rimozione.”⁷ In questo quadro, il corpo sessuato della donna risulta sì, agli occhi di Freud, l'Altro da sé percepito con angoscia da un soggetto maschile, ma solo in quanto “accesso all'antica patria (*Heimat*) [...] in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi la sua prima dimora,” dove “il prefisso negativo ‘un’ è il contrassegno della rimozione” storicamente operata dagli uomini del loro essere “nati di donna.”⁸ Non è un caso che gli scrittori novecenteschi più avvertitamente nutriti di psicanalisi, come ad esempio Alberto Savinio, siano partiti proprio da qui, riconoscendo nel ritorno alla madre l'evento fantastico per eccellenza — fantastico ma assai poco perturbante, poiché conduce, tramite il riconoscimento dell'Altro *in sé*, alla ricomposizione degli opposti e alla riconciliazione con la morte.⁹

L'accento a Savinio mi permette di introdurre il secondo elemento problematico della teoria di Farnetti, quello legato al contesto storico-letterario. Uno sguardo d'insieme al fantastico novecentesco italiano, così come l'ha tratteggiato a più riprese Stefano Lazzarin, mostra infatti come la tensione alla riconciliazione con l'alterità e alla riduzione al minimo dell'antagonismo tra categorie opposte (sogno-veglia, reale-irreale, coscienza-inconscio, sé-altro da sé) siano tratti caratteristici non solo del fantastico femminile ma del fantastico *tout court*:¹⁰ basti pensare al realismo magico bontempelliano, dove l'evento fantastico si manifesta non come infrazione ma come arricchimento della realtà ed è sottoposto al lucido controllo di un protagonista-demiurgo; al surrealismo “civico” di Savinio, inteso come chiarificazione e sublimazione dei fantasmi

⁵ Ibid., 20.

⁶ Il capitolo che Silvia Zangrandi dedica ad “Alcune narratrici fantastiche,” in *Cose dell'altro mondo: percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento* (Bologna: Archetipolibri, 2011), 121-148, è in larga parte debitore della teoria di Farnetti. Quanto al *corpus* preso in esame da quest'ultima, vi compaiono, tra gli altri, testi di Matilde Serao, Carolina Invernizio, Neera, Grazia Deledda, Annie Vivanti, Ada Negri, Paola Masino, Anna Maria Ortese, Ginevra Bompiani, Fleur Jaeggy, Paola Capriolo.

⁷ Freud, “Il perturbante,” 102.

⁸ Ibid., 106.

⁹ Di Savinio ricordo soltanto, a titolo di esempio, due racconti esemplari come “Mia madre non mi capisce” e “Casa ‘la Vita’,” entrambi in *Casa ‘la Vita’* (1943).

¹⁰ Si vedano di Stefano Lazzarin, “Centuria: le sorti del fantastico nel Novecento,” *Studi novecenteschi* 53 (1997): 99-145, e “Il fantastico italiano del Novecento: profilo di un genere letterario, in cinque racconti di altrettanti autori,” *Bollettino* 900, 1-2 (2007), <http://www.boll900.it/2007-i/Lazzarin.html>. Sui tratti peculiari del fantastico italiano tra le due guerre e in particolare sulla categoria continiana di “Italia magica” rimando invece a Beatrice Sica, “L'Italia è magica: Contini, Malaparte, Savinio e i caratteri del surrealismo italiano,” in *Italia magica: letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia (Cagliari: AM&D, 2008), 613-628, un saggio documentatissimo e ricco di intuizioni che Sica ha successivamente sviluppato nel volume *L'Italia magica di Gianfranco Contini* (Roma: Bulzoni, 2013).

interiori e tutt'altro che refrattario all'"amicizia col mostro;"¹¹ e ancora al fantastico mentale concepito da Italo Calvino come costruzione di modelli intellettuali alternativi e da Giorgio Manganelli come strategia metaletteraria condotta sotto le insegne di Borges, o alla revisione ironicamente postmoderna dei *topoi* del genere praticata da Antonio Tabucchi. Che spazio resta, in questo quadro, all'effetto perturbante? Lazzarin non ha dubbi: "*Nel testo fantastico novecentesco spesso la constatazione del soprannaturale non produce ombra di stupore.*" E ancora:

Il fantastico novecentesco è a forte componente letteraria e topica. Soprattutto, come è naturale, quando sfrutta le risorse del fantastico istituzionalizzato di Caillois: i terreni della mitologia, delle religioni, del folklore; ma anche quando recupera i Grandi Temi della tradizione ottocentesca, e tutto il repertorio terrificante che funzionava alla perfezione nei testi "classici." Come accade alla storia di fantasmi hoffmanniana che, raccontata più volte, finisce per non spaventare più nessuno, così il soprannaturale tradizionale smarrisce le sue potenzialità: viene neutralizzato dal peso di una tradizione più che secolare.¹²

Se accettiamo questi paradigmi come caratteristici del fantastico italiano novecentesco, la prima conseguenza è che quello femminile perde la sua specificità e novità, per risultare perfettamente omogeneo alla tendenza dominante.¹³ Ma come conciliare con questo nuovo assetto del genere lo sguardo tutt'altro che nostalgico che alcune scrittrici rivolgono alla tradizione ottocentesca, il loro esercizio di rifunzionalizzazione attiva, e niente affatto epigonica, di *topoi* del secolo precedente? Il fantastico come "rivolta" che Anna Maria Ortese mutua da Poe, ad esempio?¹⁴ O le atmosfere gotiche resuscitate così efficacemente da Paola Masino e dalla prima Morante, che vi innestano tra l'altro un sistematico recupero dei temi connessi alla sessualità (i todoroviani "temi del *tu*," generalmente rimossi nella pratica novecentesca del genere) e un antagonismo irriducibile, quasi ontologico tra realtà e immaginazione?¹⁵

¹¹ Sull'amicizia femminile col mostro, intesa come esperienza conoscitiva "cerebrale e insieme collegata all'esperienza, che partecipa del pensare e nondimeno del sentire, e che grazie alla pratica di cui è sostanziata aggira (e forse supera) le *impasses* del sapere logico e discorsivo," insiste ancora Farnetti in un saggio eloquentemente intitolato "Le amiche del Mostro," in *Lo straniero che è in noi: sulle tracce dell'Unheimliche*, a cura di Giorgio Rimondi (Cagliari: CUEC, 2006), 74. Ma il tema è quasi un *topos* del fantastico novecentesco, dove ha lasciato le sue tracce più esplicite nei mostri marini di Savinio ("Un maus in casa Dolcemare," in *Casa "la Vita"*), nei draghi di Dino Buzzati ("L'uccisione del drago," in *I sette messaggeri*, 1942), di Manganelli ("Cinquantadue" e "Sessantacinque," in *Centuria: cento piccoli romanzi fiume*, 1979) e di Anna Maria Ortese ("Piccolo drago," in *In sonno e in veglia*, 1987).

¹² Lazzarin, "Centuria," 142-143. Corsivi dell'autore.

¹³ Da considerazioni analoghe sembra prendere le mosse la stessa Farnetti in un saggio del 2008, nel quale però desume, un po' paradossalmente per la verità, dall'assenza dell'elemento perturbante nella letteratura fantastica italiana del Novecento l'assenza *tout court* di un fantastico italiano novecentesco. Monica Farnetti, "In mancanza d'altro: momenti del fantastico novecentesco," in *Italia magica*, 741-748.

¹⁴ Ortese descrive così, in un'intervista a Stefano Malatesta, la sua scoperta giovanile di Poe: "La parola usata con economia e con sfarzo, il bizzarro, l'angoscioso, il fantastico autentico. E l'estrema rivolta che c'era nell'estremo fantastico. Cominciai a capire che nello scrivere bisognava gettare via il reale e costruirsi un altro." Stefano Malatesta, "Il grido della colomba," *la Repubblica*, 16 settembre 1988, 26.

¹⁵ Sui temi del *tu* rimando a Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (Milano: Garzanti, 2000), 129-144. Ricognizioni generali delle forme e dei modelli del fantastico masiniano sono offerte da Fulvia Airoidi Namer, "La terra e la discesa: l'immaginario di Paola Masino," *Otto/Novecento* 24, 3 (2000): 161-186; Louise Rozier, *Il mito e l'allegoria nella narrativa di Paola Masino* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2004); Beatrice Manetti, "Nascita

Il fantastico novecentesco non crede più nel perturbante perché tutto, in esso, è ormai “istituzionalizzato”: non solo “il meraviglioso delle fiabe, delle leggende e della mitologia, l’iconografia delle religioni e delle idolatrie, i deliri della follia,” ma l’intero repertorio tematico tradizionalmente deputato a suscitare l’effetto perturbante.¹⁶ E tuttavia: siamo sicuri che il rapporto delle donne con il discorso della tradizione letteraria si ponga in tutto e per tutto sotto il segno dell’istituzionalità? La critica femminista si è interrogata a lungo, con presupposti ed esiti diversi, su questo nodo teorico, alla ricerca di una specificità della cultura e della scrittura delle donne. La posizione più equilibrata mi sembra ancora oggi quella di Elaine Showalter, che applica alla letteratura il modello antropologico della relazione tra gruppo dominante e gruppo silenzioso, secondo il quale le due sfere non sono complementari ma si intersecano parzialmente l’una con l’altra, per cui il gruppo silenzioso si trova da un lato a condividere una parte considerevole della cultura del gruppo dominante, pur mantenendo una zona inaccessibile ai paradigmi culturali e al linguaggio di quest’ultimo. “La scrittura femminile,” conclude Showalter, sarebbe dunque costituita da “un discorso a due voci, che Gilbert e Gubar definiscono ‘palinsesto’ e che contiene una storia ‘dominante’ e una ‘silenziosa’.”¹⁷

Tornando a Caillois e al suo fantastico istituzionalizzato, in particolare a quell’ambito che comprende i miti, le religioni, le idolatrie, quei fenomeni, insomma, più o meno direttamente riconducibili alla sfera del sacro, possiamo rintracciarvi un buon punto di partenza per riaprire la questione del fantastico femminile. Da motivo ricorrente del fantastico ottocentesco, sia come elemento che ne rafforza l’effetto trasgressivo sia come innesco per il riaffiorare perturbante di fasi remote del processo di civilizzazione o dello sviluppo della psiche, nel Novecento il sacro segue la stessa sorte del fantastico, depurandosi nei miti apollinei di Bontempelli, nei familiari orizzonti infantili di Savinio o nel discorso di secondo grado, ironico e parodico, di Manganelli, e finendo così per perdere la sua costitutiva ambivalenza di *fascinans* e *tremendum*.¹⁸

Eppure le affinità tra sacro e perturbante sono indubbie, a cominciare dall’enantiosemia dei due termini, che rimandano entrambi a un significato e al suo opposto;¹⁹ il fatto stesso, inoltre, che il sacro si sottragga alla sfera del razionale e trovi il suo primo impulso nel sentimento dell’inquietante, ponendosi come il “completamente altro [...], l’estraneo straniero e ciò che riempie di stupore, quello che è al di là della sfera dell’usuale, del comprensibile, del familiare, e per questa ragione ‘nascosto,’ assolutamente fuori dell’ordinario e con l’ordinario in contrasto,” lo colloca inequivocabilmente, anche dal punto di vista linguistico, in prossimità dell’*Unheimliche*.²⁰ Con il corollario tutt’altro che trascurabile che a questo stupore, è ancora Rudolf Otto a ricordarlo, si mescolano indistricabilmente il terrore suscitato dal *tremendum* e

e morte di una scrittrice: per un ritratto di Paola Masino,” *Paragone Letteratura* 24, 84-85-86 (2009): 134-152. Sulla preistoria fantastica di Elsa Morante, si vedano Cesare Garboli, “Lo scialle andaluso,” in *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante* (Milano: Adelphi, 1995), 111-142; e Elena Porciani, *L’alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante* (Soveria Mannelli: Iride, 2006), 233-246.

¹⁶ Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico* (Milano: Feltrinelli, 1984), 10.

¹⁷ Elaine Showalter, “La critica femminista nel deserto,” in *Letteratura e femminismi: teorie della critica in area inglese e americana*, a cura di Maria Teresa Chialant ed Eleonora Rao (Napoli: Liguori, 2000), 64.

¹⁸ I due termini rimandano allo studio, ancora fondamentale, di Rudolf Otto, *Il sacro: l’irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale* (Milano: Feltrinelli, 1996).

¹⁹ Per l’ambivalenza semantica di *heimlich* e *unheimlich* si veda Freud, “Il perturbante,” 84-87. Quanto alla analoga caratteristica della parola “sacro,” tra i molti esempi che si potrebbero rintracciare in quasi tutti gli studiosi del fenomeno, ne scelgo uno tratto ancora da Freud, che assimila l’enantiosemia del termine latino *sacer* (sacro ed esecrando) ai processi dell’inconscio e del sogno, dove gli opposti coesistono e ogni elemento può significare anche il suo contrario. Sigmund Freud, *Sommario di psicoanalisi* (Firenze: Giunti, 2010), 44.

²⁰ Otto, *Il sacro*, 35 (ma si vedano anche 17 e 25).

“l’Amore e la Misericordia, la Pietà, il Conforto” connessi all’aspetto *fascinans* del sacro.²¹ Infine, ma non meno significativamente, le modalità secondo le quali ciascun ambito si relaziona al proprio opposto sono sorprendentemente simili:

allo stesso modo in cui esiste un rapporto analogico tra profano e cornice realistica dei *récits fantastiques*, così si sviluppano immancabilmente delle relazioni di affinità tra il sacro e l’inammissibile del testo fantastico. Se il profano / reale / quotidiano è ciò che si definisce in relazione all’essere umano, ciò che questi è in grado di comprendere e di cui è parte costituente fondamentale, il sacro / irreali / soprannaturale—agli antipodi del primo trittico menzionato—rappresenta, allora, l’incomprensibile, tutto quanto oltrepassa l’individuo e i limiti della natura che lo contraddistingue, ciò che, in altri termini, appare “indefinibile.”²²

La mia ipotesi, che anticipo qui per verificarla più puntualmente nelle pagine che seguono, è che proprio su questa ambivalenza giochino alcune autrici del fantastico novecentesco, nel momento in cui si riappropriano del sacro nella sua funzione peculiare di momento fondativo o di motore del fantastico così come l’ha sintetizzata Laura Santone, affermando, “con Foucault, che la letteratura trasgressiva—e di riflesso la letteratura fantastica—apre ‘lo spazio in cui si gioca il divino.’ Ma il sacro è anche, secondo la definizione che ne dà Rudolf Otto, il *completamente altro*, il cui discorso, come è noto, Lacan chiamerà *inconscio*.”²³

Il recupero di temi, immagini e schemi narrativi mutuati dalla sfera del sacro permette alle scrittrici del fantastico novecentesco di stare allo stesso tempo dentro e fuori il discorso dominante: e cioè di rovesciare gli assunti della tradizione ottocentesca del genere, individuando nel perturbante non solo ciò che frena e annienta ma anche ciò che libera e affascina, e insieme di salvaguardare, rinnovandolo, l’elemento inquietante, potenzialmente distruttivo e sempre pericoloso, di quella liberazione e fascinazione. I modi e gli esiti di questo riuso sono innumerevoli, come innumerevoli sono le manifestazioni e le interpretazioni del sacro: Paola Masino guarda alla divinità implacabile dell’Antico Testamento, interpellata da figure femminili che la scrittrice rappresenta nella loro duplice valenza di purezza e abiezione; nella produzione morantiana degli anni Trenta il racconto evangelico e i riti della liturgia cattolica innescano l’affioramento delle pulsioni profonde in giovani donne colte nel passaggio dall’infanzia all’età adulta; per Rossana Ombres il vocabolario della teologia ebraico-cristiana e le figurazioni di un medioevo fantastico, equamente diviso tra richiami letterari colti e prelievi dalla tradizione folclorica, apre lo spazio della rielaborazione dei traumi infantili e dell’esplorazione del rimosso individuale e collettivo; in Ortese, infine, il sacro contribuisce all’elaborazione di una vera e propria “teologia degli animali,” ma è anche intimamente connesso al tema del sacrificio della vittima innocente e al percorso di espiazione a cui questo induce i protagonisti della trilogia fantastica—il conte Aleardo nell’*Iguana*, Elmina nel *Cardillo addolorato*, Jimmy Op in *Alonso e*

²¹ Ibid., 43. Sulla costitutiva ambiguità del sacro si vedano anche Roger Caillois, *L’uomo e il sacro*, a cura di Ugo M. Olivieri (Torino: Bollati Boringhieri, 2001), 27-52, e René Girard, *La violenza e il sacro* (Milano: Adelphi, 2011), 347-361.

²² Greta Reggiani, “Visioni dell’Altra: fascino e terrore, bellezza e fatalità della figura femminile nei racconti fantastici di Théophile Gautier e di altri maestri del Romanticismo francese” (tesi di dottorato in Letterature e scienze della letteratura, Dipartimento di Romanistica, Università degli Studi di Verona, a.a. 2006-2007), 299.

²³ Laura Santone, “Dal sacro al fantastico: Bataille versus Todorov,” in *Le soglie del fantastico*, a cura di Marina Galletti, vol. 2 (Roma: Lithos, 2001), 101.

i visionari—introducendoli in quell'altra forma del sacro che è l'"impersonale," dove alberga sì la santità, ma anche il dissolvimento, pur sempre inquietante, dell'identità individuale, fino alla afasia, alla follia e alla morte.²⁴

Poiché una ricognizione esaustiva di questa galassia multiforme è impossibile in questa sede, mi limiterò quindi a prendere in esame la presenza e la funzione del sacro nella produzione fantastica di Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres: tre autrici appartenenti a generazioni diverse, separate oltretutto dalla faglia del femminismo, diverse anche per formazione, riferimenti culturali, scelte di poetica, ma che hanno praticato il riuso sistematico di simboli, immagini e lessico della tradizione ebraico-cristiana, in particolare quelli connessi all'annuncio dell'angelo a Maria, facendoli entrare in corto circuito con un soggetto femminile.

Paola Masino: il puro e l'impuro

Paola Masino ha ribadito più volte l'importanza del testo biblico, letto per la prima volta in giovanissima età, nella sua formazione intellettuale.²⁵ E a ragione. Le tracce che la narrazione veterotestamentaria ed evangelica lascia nella sua opera, infatti, non sono limitate all'ambito stilistico-retorico (il gusto del primordiale e degli scenari apocalittici, la frequentazione assidua della parabola allegorica), ma investono gli strati profondi del suo immaginario poetico e si possono rintracciare già in un'acerba prova giovanile come la pièce inedita *Le tre Marie*, che mutua il proprio sottotesto dalle tre donne ai piedi della croce di cui parla il Vangelo di Giovanni per inscenare il conflitto tra Maria, Magda e Marta—rispettivamente la madre, la moglie e la cognata-amante di un "Lui" ossessivamente evocato ma che mai compare sulla scena—per il possesso esclusivo di quel portentoso assente.²⁶

Elementi di una più o meno libera reinterpretazione delle Scritture sono rintracciabili anche in alcune prose di *Decadenza della morte*, il libro che segna l'esordio di Masino nel 1931 e che si può leggere *anche* come una ricognizione delle forme del sacro e del loro progressivo addomesticamento nel mondo borghese.²⁷ In entrambi i testi, però, se il sacro è presente, latita il

²⁴ Il riferimento teorico, in questo caso, più che *La violenza e il sacro*, è, dello stesso autore, il più tardo *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, a cura di Rolando Damiani (Milano: Adelphi, 1983), dove Girard individua la novità dei Vangeli rispetto ai miti arcaici nel fatto che la vittima sacrificale è mostrata come innocente e che è vi è quindi svelata senza misconoscimenti la radice omicida della fondazione dell'ordine sociale. Sul rapporto tra individuo, impersonale e sacro e sulla coincidenza di questi ultimi si veda invece Simone Weil, *La persona e il sacro*, a cura di Maria Concetta Sala (Milano: Adelphi, 2012).

²⁵ Un documento di grande importanza per la ricostruzione della formazione intellettuale di Masino è la lettera scritta dall'autrice a Luisa Trevenzoli, che stava lavorando a una tesi su di lei, il 30 ottobre 1971, ora conservata nell'Archivio Masino (serie "Scritti," sottoserie "Biografia Paola") presso l'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma: "La Bibbia – ricorda Masino – fu [...] una delle mie primissime letture."

²⁶ Delle *Tre Marie*, la cui stesura risale al 1924, sono conservati nell'Archivio Masino (serie "Scritti," sottoserie "Teatro") un manoscritto autografo e un dattiloscritto con correzioni autografe. Il dramma è conosciuto soprattutto per aver propiziato il primo incontro della giovane Masino con Luigi Pirandello: si veda a questo proposito il racconto che ne fa a distanza di molti anni la stessa scrittrice nei suoi quaderni di appunti, in Paola Masino, *Io, Massimo e gli altri: autobiografia di una figlia del secolo*, a cura di Maria Vittoria Vittori (Milano: Rusconi, 1995), 21-25.

²⁷ Penso in particolare a "Conversione," dove si esprime al massimo grado quella che Rita Guerricchio ha definito "la forma barocca, corporale e insieme cerebrale che assume l'angoscia dell'identificazione del divino." Rita Guerricchio, "Il realismo magico di Paola Masino," in *Finzioni e confessioni: paesaggi letterari nel Novecento italiano* (Napoli: Liguori, 2001), 57. Ma anche a *Genesi* e a "Invenzione delle nuvole," dove accanto a Dio e al primo uomo compare la figura di Lilith. I tre racconti si leggono in Paola Masino, *Decadenza della morte* (Roma: Stock, 1931), 87-98, 147-154 e 157-171.

fantastico: nel primo, per l'impianto da dramma borghese screziato di morbosità decadenti e liberty; nel secondo, per l'assunzione integrale della dimensione metafisica e allegorica, che riduce al minimo l'attrito, necessario al fantastico, tra realtà ed evento soprannaturale.

È solo in *Monte Ignoso*, scritto a Parigi nel 1930 e uscito l'anno successivo, che il sacro presta le sue prerogative alla narrazione fantastica. Si può dire, anzi, che nel romanzo non vi sia evento fantastico che non sia riconducibile al sacro: il più accanito persecutore della protagonista Emma e di sua figlia Barbara è un perverso bisavolo canonico il cui fantasma appare nei punti chiave dell'intreccio, e col quale Masino rovescia il motivo del giovane novizio sedotto dalla donna-vampiro nella *Morte amoureuse* di Gautier. Di più, l'intera architettura del romanzo è costruita su quel particolare nesso tra sacro e fantastico istituito dall'autrice facendo cadere ogni evento perturbante di domenica, "giorno di Dio."²⁸ la prima allucinazione di Barbara e la maledizione collettiva scagliata in chiesa dalle donne del paese contro la signora Giulia, l'avarissima madre di Giovanni; la morte fulminea di questa e il suicidio dell'amante di Emma, Marco; la pazzia di suo marito Giovanni e la morte di Barbara.

Il cuore di questo nesso è però racchiuso in un altro *topos* nel fantastico ottocentesco, riattivato e rifunzionalizzato da Masino, e col quale non a caso si apre il romanzo: quello del quadro animato che Marinella Mascia Galateria ha ricondotto in maniera puntuale all'influenza di Gogol.²⁹ Ma, più che alla cornice intertestuale, occorre in questo caso prestare attenzione alle immagini racchiuse nelle cornici vere e proprie, che assumono nel testo, al di là della loro matrice autobiografica, la funzione cruciale di coro tragico.³⁰ I quadri dei quali Emma si sente un'emanazione e con le cui figure dialoga ogni notte, infatti, raffigurano alcuni celebri episodi biblici accomunati dalla stessa violenza trasgressiva (il tradimento di Giuseppe da parte dei fratelli, la rivalità tra Giacobbe ed Esaù, lo stupro di Tamar, l'assassinio di Oloferne) e sono all'origine della maledizione che la protagonista è convinta di aver ereditato dalla sessualità perversa dei genitori. Sorvegliati dall'immagine di un Dio indifferente, delimitano uno spazio onirico separato dal resto della casa e percepibile nella sua potenza nefasta solo dalla donna, dove il sacro si dispiega nella sua accezione ambivalente di *fascinans* e *tremendum*.³¹ In esso è costitutivamente inscritta anche Emma, non solo per la sua presunta follia ma anche e soprattutto

²⁸ Paola Masino, *Monte Ignoso* (Milano: Bompiani, 1931), 114.

²⁹ Marinella Mascia Galateria, "Echi gogoliani in *Monte Ignoso* di Paola Masino," in *Gogol' e l'Italia*, a cura di Michail Vajskopf, Rita Giuliani e Paola Buoncristiano (Moncalieri: Edizioni del C.I.R.V.I., 2008), 255-256.

³⁰ È ancora Mascia Galateria a ricordare l'origine autobiografica dell'ambientazione di *Monte Ignoso* e in particolare del motivo dei quadri a soggetto biblico: "Nella grande antica casa di Gabbiano, alta nel borgo di Montignoso, vicino Carrara [...] carica di storia della famiglia Sforza, rivissuta nei racconti materni, con i grandi quadri settecenteschi a soggetto biblico appesi nella "soprasala", Paola ambienta il suo primo romanzo, evocando il cerchio di ombre, di paure, di profonde certezze dell'infanzia." Marinella Mascia Galateria, "L'autobiografia trasfigurata di Paola Masino," in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Paola Masino*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria (Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001), 16.

³¹ La centralità dell'"ipotesto iconico" costituito dai quadri biblici è riconosciuta anche da Flora Ghezzi, che vi vede "la matrice originaria dell'assetto narrativo e del sistema simbolico del testo stesso;" oltre ad essere "il luogo-cerniera, la soglia testuale in cui si attivano i meccanismi fantastici e in cui le dimensioni della realtà e dell'alterità onirica di confrontano [...] la superficie dei dipinti [...] agisce anche come una sorta di schermo che riflette la dimensione psichica dell'io, che fa emergere il drammatico chiaroscuro di un inconscio dove si annidano impulsi repressi, laceranti desideri e pulsioni caotiche." Flora Ghezzi, "Fiamme e follia, ovvero la morte della madre arcaica in *Monte Ignoso* di Paola Masino," *Esperienze letterarie* 28, 3 (2003), 41.

per la sua doppia natura di donna adultera ossessionata dal sesso (quindi di corpo impuro) e di madre divina pervicacemente fedele a un'idea assoluta della maternità (quindi di corpo puro).³²

Come ha notato Mauro Bersani, i quadri biblici svolgono nel romanzo una doppia funzione: in quanto “mediatori di destino” (non solo della follia e della morte di Emma ma anche della follia e della morte di Barbara), sono responsabili dell'emergere del perturbante; come “tramite di dialogo con poteri superiori,” legano indissolubilmente il fantastico allo scatenarsi di una “violenza sacra, né buona né malvagia,”³³ che precede le determinazioni etiche e partecipa del puro e dell'impuro, del destro e del sinistro, del “rispetto” e della “trasgressione” del tabù, per usare ancora termini di Caillois. Sotto la superficie di un *plot* che non rinuncia a nessuno dei cliché romantico-decadenti (la donna fatale, la tara ereditaria, la vittima innocente), il cuore fantastico del romanzo sta proprio nel fronteggiarsi di un soggetto femminile irretito in una dialettica che è la stessa del sacro e di una divinità implacabile inequivocabilmente maschile. In questo senso, più che nei dialoghi con Giuditta—nella quale Flora Ghezzeo vede una proiezione di Emma e che a me sembra invece il suo opposto³⁴—, il culmine del discorso masiniano sul sacro è da rintracciare nei due momenti in cui la mediazione delle figure bibliche è scavalcata, e la protagonista e il suo antagonista soprannaturale interloquiscono direttamente.

Il primo dialogo si svolge il terzo giorno dopo i funerali di Marco, mentre Emma si dibatte nel dilemma tra l'ineluttabilità della propria condanna e la necessità di continuare a vivere per salvare la figlia. Tra gli sguardi ironici delle figure dei quadri solo Maria, “addolorata dal suo pianto,” la invita ad andare a parlare alla madre del suo amante suicida: “– Tu sei madre, io sono madre. Anche lei è madre.” È allora che Cristo bambino prende la parola per ribadire le dispotiche prerogative divine sulle proprie creature contro le pretese della maternità terrena: “Voi amate i vostri figli ma siete tanto lontane da loro,” sentenza rivolto tanto ad Emma quanto a Maria. E alla domanda di questa: “Perché sei così duro con tua madre?,” risponde lapidario: “Perché vorrai che io ti ami più del mio Dio.” Il dibattito che segue, e che coinvolge anche le altre figure dei quadri, è tutto modulato su questo contrasto:

Giuseppe ebreo corresse: – Tutti siamo idee. Non fate confusioni. L'uomo non è che la forma di un'idea vagante nell'universo. Dio è la forma dell'idea di Eterno e di Infinito. Le idee uomini sono particelle dell'idea di Dio.– No – protestò Emma.
– Barbara è una parte mia, di me soltanto.– Ecco la maternità – disse il bambino triste.³⁵

Il secondo dialogo è in realtà un monologo di Emma, che a quel Dio sembra ribattere, sfidandolo a nome di tutte le madri:

³² Non sarà superfluo notare come con questa intuizione narrativa la “romantica” Masino spargli l'opposizione tra le due grandi icone femminili del Romanticismo, riunificandone i tradizionali attributi in un unico personaggio che è al tempo stesso Lilith e Maria, e rafforzandone così l'effetto perturbante.

³³ Mauro Bersani, “Postfazione” a *Monte Ignoso*, di Paola Masino (Genova: il melangolo, 1994), 212-213.

³⁴ Secondo Ghezzeo “il quadro di Giuditta che brandisce il ferro su Oloferne” associa “Emma all'archetipo della *femme forte*” e catalizza “la potenzialità di sovversione e di resistenza” al dominio dell'ordine patriarcale, “il cui ultimo anello è, nell'ottica masiniana, Dio” (Ghezzeo, “Fiamme e follia,” 45-46). Ma tra la vergine Giuditta, assassina in nome di Dio, e la madre Emma, peccatrice per volontà divina, sta appunto la maternità, che le separa come un faglia incolmabile. Si veda il breve scambio di battute in Masino, *Monte Ignoso*, 114: “Qualcuno l'aveva chiamata. Si volse. / – Sei sola? / – Sola. / – Come farai senza Barbara? – domandò la voce ironica. / Emma non rispose. / – Se tu l'uccidevi, non avresti avuta questa sofferenza. Ora credi di morire, ma il più duro non è ancora venuto.”

³⁵ *Ibid.*, 73-75.

Finché hanno straziato me sola non ti ho mai pregato, ma ora vogliono Barbara. O forse è per questo che essi le fanno del male, perché io mi umili davanti a te? Così non è umiliarmi, è uccidermi. Non serve a niente. Io non sono più una donna. Sono una forza di amore materno. Una tua forza. Sono un tuo miracolo e anche una dimostrazione. Se mi distruggi, distruggi la volontà materna, la concezione. Non troverai più alcun ventre che voglia portare un figlio, o che possa, perché senza questo amore non si può creare, neppure fecondate da un seme divino. [...] Ora aspettava una risposta. Si guardò intorno. Vide che tutti sogghignavano. [...] Anche gli angeli e, tra le nubi, i serafini. Anche, sulle ali della colomba, il volto santo di Dio.³⁶

Così Masino apre tra il sacro e il femminile un contenzioso rapporto che nasce, paradossalmente, proprio dalla loro contiguità.³⁷ Come Dio, il corpo della donna racchiude in sé il potere di creare e insieme il suo rovescio spaventoso, che consiste nel creare per la morte; è al tempo stesso, per colei che genera, il luogo indiviso dell'onnipotenza creatrice e di una lacerazione che annienta l'integrità dell'io; e, per la creatura generata, il luogo dell'origine della vita e il simbolo, freudianamente perturbante, del ritorno ineluttabile al grembo dell'indistinto e della morte. In questo senso, quindi, è un corpo sacro e un corpo perturbante, o meglio perturbante perché sacro, in quanto entrambi gli attributi scaturiscono dalla coincidenza degli opposti e dal sovvertimento delle categorie razionali. È per questo che Emma, a dispetto della sua colpa, rivendica la propria sacralità e rinfaccia a Dio, più che di averle tolto la figlia, di averle impedito di assisterla nell'agonia per "partorirla nella morte." Quello che invoca non è un miracolo, ma un risarcimento e un ripristino del proprio potere dimidiato:

Dio può ammazzarmi cento figli e quei cento figli io li amerò il doppio, perché li rifarò dentro me come volevo: belli, buoni, sapienti. Ma bisogna sapere che i nostri figli sono morti per poterli ricreare: o credere che siano vivi per dargli la nostra vita. Ma io? Io so che Barbara non è viva. Allora? – È morta – dicono tutti. Lo dico anche io, per convincermene. Ma non lo so. Perché nella morte io non l'ho partorita. [...] Devo studiare la mia vendetta, per farli soffrire come soffro.³⁸

In *Monte Ignoso*, tutto condotto sugli acuti del registro tragico, questo conflitto non può risolversi che nel sacrificio del corpo puro-impuro della donna, compiuto dal marito tradito, assai significativamente, mentre il paese festeggia l'arrivo inaspettato di una primavera fino ad allora

³⁶ Ibid., 115-117.

³⁷ Pur condividendo gran parte delle acute osservazioni di Flora Ghezzi, non concordo con la tesi di fondo del suo saggio, secondo la quale "il romanzo masiniano mette in scena 'un conflitto, anzi un'usurpazione,' narrativizzando il momento di cruento passaggio tra due ordini, quello della madre, assoluto e pre-temporale [...], e quello del padre, che segna invece l'avvio del tempo e della storia, così come della legge e dell'assetto sociale e culturale" (Ghezzi, "Fiamme e follia," 51). Mi sembra, al contrario, che questo conflitto sia esso stesso assoluto e pre-temporale e che scaturisca non dalla contrapposizione di due ordini opposti ma dalla loro pericolosa sovrapposibilità. Si veda a questo proposito Guerricchio, "Il realismo magico di Paola Masino," 59: "La predilezione per la 'madre' scaturisce dal concetto di creazione enucleato in *Decadenza della morte*, per cui la figura femminile, in quanto soprattutto figura materna, possiede in sé demiurgiche facoltà di separazione e riproduzione, ed esercita una potenza simbolica su un fondamento biologico."

³⁸ Masino, *Monte Ignoso*, 169-170.

sconosciuta.³⁹ Ma il nesso istituito da Masino tra divinità e corpo materno in nome della stessa onnipotente ambivalenza tornerà anni dopo, esplicitato dalla protagonista di *Nascita e morte della massaia* con paralizzante (e perturbante) chiarezza:

Non credo a coloro che pensano di morire eternamente [...], penso a coloro che in tal punto invocano la madre o Dio, e vedo che la madre o Dio in tal punto sono una cosa sola. Perché, se noi sentiamo allora la madre come un alvo desiderato, il solo che saprebbe proteggerci fino alla nascita nuova, portarci vivi e subire per noi la sorte mortale, come non immaginare anche che lei [...] sia già a sua volta nella sua madre contenuta, e la sua nella propria e quella in un'altra? e allora che cosa è questo morire se non tornare a un solo grembo che tutto contiene e tutto esprime, il morto e il vivo a un tempo, il nascituro e il trapassato? E il suo esprimersi che sarà dunque? [...] un fiato? un suono? una parola? il verbo?⁴⁰

Nella massaia bambina questa consapevolezza si traduce nell'allestimento di un luogo—il baule—che mentre replica il ventre materno si configura anche come punto di convergenza tra sacro e perturbante. La congerie di scarti e rifiuti che lo affolla, “brandelli di coperte, [...] tozzi di pane, [...] libri e relitti di funerali,”⁴¹ è l'approssimazione concreta più efficace dell’“eterogeneo,” nella cui nozione Bataille fa confluire “sia lo spazio sacro inteso come ‘tout autre’ [...], sia lo spazio sacro psicoanaliticamente inteso come rivelazione delle forme inconse.”⁴² La bambina, non per caso, vi “andava continuamente catalogando pensieri di morte,”⁴³ ma anche coltivando intuizioni precoci sul proprio “sesso ignoto” e sulla violenza omicida che pulsa sotto la pelle sottile della civiltà.⁴⁴ Tutto il rimosso individuale e collettivo sembra essersi dato appuntamento nel baule, questo dominio dell’*Unheimliche* che sembra realizzare la fantasia della vita intrauterina e nel quale la protagonista, paradossalmente, tiene a bada il suo terrore della morte lasciando libero corso alla pulsione di morte.

Non stupisce che la vita della massaia dopo l'uscita dal baule sia scandita dai ripetuti tentativi di riattingere quella condizione, o almeno di darsi una ragione della sua perdita irreparabile, attraverso un confronto ormai ugualmente impossibile da un lato con la madre e dall'altro con Dio: testimoniato, il primo, dagli esperimenti di annullamento di sé attraverso la comunione mistica e materna con qualsiasi fenomeno del creato, alla ricerca di quella onnipotenza che era stata della protagonista di *Monte Igno*;⁴⁵ il secondo dalla fittissima trama

³⁹ Per il momento della festa come “manifestazione ossimorica di un *caos* devoluto a rigenerare l'ordine” rimando al capitolo dedicato a “Il sacro di trasgressione: teoria della festa,” in Caillois, *L'uomo e il sacro*, 89-118.

⁴⁰ Paola Masino, *Nascita e morte della massaia* (Milano: La Tartaruga, 1982), 75-76. La prima edizione del romanzo è del 1945.

⁴¹ *Ibid.*, 13.

⁴² Santone, “Dal sacro al fantastico,” 101. La studiosa fa riferimento a Georges Bataille, “La struttura psicologica del fascismo,” in *Critica dell'occhio*, a cura di Sergio Finzi (Rimini: Guaraldi, 1972).

⁴³ Masino, *Nascita e morte della massaia*, 13.

⁴⁴ *Ibid.*, 14-15: “Così girovagando in quella funebre selva di fantasie che si era andata suscitando intorno, aveva inventato la violenza, la tortura, il suicidio. Dall'incendio e dall'alluvione, imparati chi sa dove, si era creata le estasi e i figli. Viveva ormai di quel sesso ignoto che la intontiva. Nasceva da lei un odore forte che la portava a cantare salmi, quasi fosse avvolta in un incenso [...]. Dal martirio carnale scivolava in immagini di morte, benché fosse disturbata dalle nozioni quotidiane che gliene dava la famiglia. ‘Dolore è quando ti do uno schiaffo, morte quando in corteo ti portano al Camposanto.’ Lei era attratta verso la morte come a una vetta, a un volo.”

⁴⁵ *Ibid.*, 67-69: “Stabilito che smateriarsi poteva solo a prezzo del corpo di cui era però debitrice a Dio, non le rimaneva che metterlo a frutto ma senza sperperarlo o umiliarlo. Non le si presentava oramai che una possibilità

intertestuale che nella seconda parte del romanzo interpella ossessivamente la Bibbia, in particolare il Qohelet e il Libro dei Proverbi.⁴⁶

Al sacro, inoltre è affidata ancora una volta la funzione di innescare, connotandolo, il momento più autenticamente fantastico del libro, e cioè il viaggio onirico intrapreso dalla massaia in un territorio metafisico, le cui tappe sono scandite dall'incontro con figure allegoriche che incarnano la violazione o la parodia dei dieci comandamenti al termine del quale la donna incontra il suo doppio adolescente "prima della caduta."⁴⁷

Di fronte a tanta "rigogliosa malvagità," "la Massaia cercò dove fosse il cielo," con la stessa interrogazione ansiosa che qualche mese prima, la prima notte di Capodanno dopo il suo matrimonio, l'aveva spinta a sfidarlo:

"Cielo" continuò la massaia sottovoce "pròvati. Fammi vedere che almeno tu, se vuoi, puoi disubbidire. Dimostrami che la provvidenza di mio marito è qualche volta errata, brucia le sue buste con le mance dentro, manda un vento a capovolgere le ceste delle elemosine. Tante volte, cielo, fai le tempeste; hai a tua disposizione ogni sorta di ordigni, lampi nubi fragori, hai spazi immani dove cadere e nasconderti a noi. Prova ad abbandonare la terra, ti prego, a lasciare questi uomini sociali una volta almeno senza il tuo ausilio, i ribelli senza il tuo presagio. Vediamo che cosa fanno da soli, vediamo chi di loro porta la legge in sé, il cielo nel suo destino."⁴⁸

Il sacro è ciò che dovrebbe dare ordine al cosmo con la forza di una legge trascendente, ma anche ciò che è chiamato a sconvolgerlo per rigenerare ciclicamente il mondo. In entrambi i casi è una forza che trascina l'individuo oltre se stesso, in una zona "primordiale," arcaica, rimossa nel mondo moderno senza dèi. Dove si manifesta il sacro, sembrano intuire l'autrice e la sua protagonista, si apre un acceso alle zone più remote e inaccessibili dell'inconscio individuale e collettivo. Ma qui, nel romanzo col quale Masino racconta con gli strumenti del fantastico la fine del fantastico e con le parole della Scrittura la morte del sacro, quel varco è sbarrato.⁴⁹

Per ritrovarlo, occorre rivolgersi a un libro la cui stesura si intreccia cronologicamente con quella di *Nascita e morte della massaia* ma che col suo tentativo di piegare la gratuità del meraviglioso novecentista verso la moralità fiabesca, l'esemplarità della parabola, le

esterna e avvolgente; fare del suo spirito cupola, abbraccio, alveo a quelle cose diversamente materiate; riceverne il seme, portarlo, partorirne il frutto, poi il frutto amare, allevare; quindi lasciarlo libero appena fatto adulto e forse perderlo per sempre, come avviene dei figli. [...] poteva perfino sospettare che il soffio di Dio sull'uomo fosse stato qualche cosa di simile al suo sui bocci; e poiché aiutava la vita volle anche assistere la morte delle sue creature."

⁴⁶ Nell'ultima parte della sua vita, quando è ormai diventata un "esempio nazionale," la massaia, "ogni volta che avrebbe voluto risolvere un pensiero difficile, si affidava alla Sacra Bibbia, aperta a caso" (ibid., 239), trovandovi soltanto le scontate prescrizioni di un "Dio assiomatico" o "la garanzia d'un gioco chiuso: accettare ogni bene e ogni male nella distesa dei tempi le pareva, nella sua immane indifferenza, l'ultima saggezza" (ibid., 240).

⁴⁷ Il bracconiere che la massaia supplica di non uccidere alcuni uccelli nel nido le risponde con la frase rivolta a Dio da Caino dopo l'assassinio di Abele: "Son io forse il guardiano della loro vita?" (ibid., 147). E una volta giunta "in mezzo allo straordinario popolo" di un fantastica città-fabbrica, "la Massaia senti che ognuno compiendo il proprio lavoro bestemmiava e minacciava gli altri o li spiava per derubarli e accusare di furto l'innocente chiamando a testimone il Dio, e se una donna passava si accoppiava pubblicamente con lei davanti ai fanciulli che quelle conduceva con sé per mano" (ibid., 156-157).

⁴⁸ Ibid., 87.

⁴⁹ Per una lettura di *Nascita e morte della massaia* come messa in scena dell'impossibilità del fantastico rimando a Beatrice Manetti, "Paola Masino: le molteplici declinazioni del fantastico di una 'Massaia,'" in *Italia magica*, 589-599.

significazioni recondite dell'allegoria, recuperando il valore ontofanico del mito, ne rappresenta il rovescio speculare: mi riferisco a *Racconto grosso e altri* e in particolare ad *Allegoria seconda*, ove il sacro torna a dispiegare tutte le sue potenzialità fantastiche e le sue implicazioni perturbanti. Il racconto, narrato in prima persona dalla protagonista, si apre con l'infrazione del tabù dell'incesto: "Ebbero un tempo un fidanzato la cui faccia vidi un'unica volta. [...] Ma questo volto, Dio, era il volto di mio fratello."⁵⁰ Quello che segue è il racconto di una "celeste persecuzione:"⁵¹ i due amanti fuggono senza osare mai più alzare gli occhi da terra—come Adamo ed Eva cacciati dal paradiso terrestre—inseguiti dalla personificazione del mare, che è insieme un "arcano giudice,"⁵² un amante tradito e un'antica presenza familiare (*heimlich*) il cui ritorno, come quello del rimosso, si manifesta nella forma dell'*Unheimliche*. Incarnazione fantastica di un'istanza sacra e degli strati profondi dell'inconscio, il mare incalza la coppia abietta seminando sulla sua strada una scia di morti innocenti, a memento della maledizione che li ha colpiti e della punizione che li aspetta.

Finché un giorno la donna decide di affrontarlo—perché è affar suo, e solo suo, il faccia a faccia col *mysterium fascinans e tremendum*. Il suo ingresso nel mare è narrato da lei stessa come un amplesso e una battaglia, un'espiazione e un ritorno all'origine:

Allora cominciai ad avere paura e tremare forte e nello stesso tempo avvertii sotto me un sussurro, un affanno, un lambirmi, pungermi, premermi, avvolgermi dell'acqua, poi un'onda pesante mi passò sul ventre, mi corse il corpo lenta, qualche spuma mi venne in bocca, una corrente fredda mi strinse alle mammelle e il capo mi cadde giù dalla superficie nel mare amaro. [...] Battendo con le braccia l'acqua dura, toccai fondo, in un rigurgito di forze cercai intorno a me il mare che mi aiutasse [...] ma una corrente nera mi trascinò ancora più giù dove tutto era buio, sbattei qua e là tra banchi di sabbia, poi un vortice da sotto i piedi mi spingeva su su, alla superficie, dove di colpo mi lasciò riversa.⁵³

È solo a questo punto, dopo che l'anima della donna si è separata dal corpo e ne ha seguito la deriva lungo il fiume fino alla grotta in cui l'amante la aspetta ancora, che Masino svela l'espedito narrativo su cui si regge l'intero racconto: e cioè che la voce narrante proviene dall'al di là della morte, perché solo da lì si può dire l'esperienza distruttiva e liberatrice dell'incontro col numinoso.⁵⁴

⁵⁰ Paola Masino, "Allegoria seconda," in *Racconto grosso e altri* (Milano: Bompiani, 1941), 273.

⁵¹ L'espressione è di Anna Maria Ortese e compare in uno dei punti più significativi di un'intervista del 1979: "Uno spirito gentile entra in un labirinto. Il labirinto non ha più uscita. È una città, una condizione di forza, d'intelligenza, di castigo. Bisogna abituarsi, leggere sui muri i segni lasciati da altri perduti e infelici viaggiatori. Una ragione, per questa chiusura, per questa condanna, c'è. Tutti i grandi romanzi di ieri (Hawthorne, Brontë, Melville) non sono che storie di labirinti e celeste persecuzione." Raffaella D'Ambra, "... Tutti i grandi romanzi non sono che storie di labirinti... La loro forza è che rispecchiano la condizione umana..." *Uomini e libri* 15, 75 (1979): 42.

⁵² Masino, "Allegoria seconda," 281.

⁵³ *Ibid.*, 290-291.

⁵⁴ La personificazione del mare è un motivo ricorrente nel fantastico tra le due guerre, specie in scrittori, come Masino, più o meno direttamente ascrivibili all'area novecentista. Da un confronto puntuale, qui impossibile, tra "Allegoria seconda" e altri racconti che sfruttano lo stesso stratagemma narrativo (penso a "La spiaggia miracolosa" di Bontempelli, "Walde 'Mare'" di Savinio e "Il mare" di Alberto Moravia) emergerebbe ancora più chiaramente la centralità dell'elemento sacro nel fantastico masiniano.

Elsa Morante: terrori e pulsioni primordiali

I personaggi femminili di Masino coinvolti nelle manifestazioni del sacro sperimentano tipologie diverse di perturbante, che hanno però come esito invariabile il loro annientamento. Nella produzione giovanile di Elsa Morante, la stessa esperienza si carica invece di valenze più varie, che possono assumere connotazioni divaricate. La fede religiosa dell'autrice permea gran parte dei racconti degli anni Trenta, a cominciare da quelli apparsi tra il 1937 e il 1938 su "I diritti della scuola," che Elena Porciani definisce "agio-didattici,"⁵⁵ ma pur sottolineandone "l'appartenenza all'immaginario *romance* dell'autrice," la studiosa rileva come manchi in essi, a causa della centralità che vi assumono "creature che vivono in maniera primitiva e ingenua il loro rapporto con Dio e sono premiate con gioie altrettanto semplici," "l'alto tasso onirico che aveva caratterizzato la pratica del fiabesco degli anni precedenti: la realizzazione dei desideri dei protagonisti si identifica con il loro contatto col divino, dando vita a un realismo creaturale che converte gli elementi soprannaturali nella fusione naturale, nonché vigile, di sublime e umile."⁵⁶

Realismo creaturale, basso tasso onirico, riduzione al minimo dell'elemento soprannaturale: se in testi come questi il sacro stenta ad aprire lo spazio perturbante del fantastico, il binomio funziona invece alla perfezione nel "Ladro dei lumi," un racconto che Morante estrae dal cilindro della propria produzione giovanile solo nel 1963, per collocarlo strategicamente all'inizio di quella raccolta di bilancio selettiva e composita che è *Lo scialle andaluso*, come documento inaugurale di una preistoria "non risparmiata dai terrori primordiali."⁵⁷ L'evento soprannaturale è costituito qui dal motivo canonico del ritorno dei morti e si salda da un lato con l'opprimente contesto familiare, gravato di interdetti e di oscure maledizioni, in cui vive la bambina protagonista ("Mia madre [...] per le mie mancanze, aveva l'abitudine di maledirmi in un ebraico solenne, volgendo verso il Tempio quella faccia disfatta. E io sbigottivo, sapendo che le maledizioni dei padri e delle madri, ripercosse dagli echi, arrivano sempre a Dio");⁵⁸ dall'altro alla colpa di Jusvin, il guardiano del tempio ebraico che per avidità ha spento i lumi dedicati alle anime dei defunti, e alla punizione inflittagli da un Dio inflessibile e vendicativo:

Il dito del Signore l'aveva toccato sulla lingua, ed ora quella lingua maledetta di Jusvin si disfaceva in una piaga. [...] Andando a scuola, incontravo spesso i suoi figli, Angiolo ed Ester. [...] Pensavo che il dito di Dio li toccasse sulla lingua, come aveva fatto al padre, ed ecco, la bestia africana gliela rodeva. Ed essi non avrebbero potuto più parlare, più tardi, se non con tristi suoni. Uno dietro l'altro, muti, con una piaga dentro la bocca, i figli di Jusvin, e i figli dei figli, dovevano passare davanti al Signore.⁵⁹

In questa condizione senza scampo, il sacro e il perturbante sono solidali nel disvelamento non solo di una maledizione, ma anche di una vocazione: la bambina che sola ha assistito all'infrazione della Legge e che sola, adesso, vede i morti riempire le strade del ghetto "come

⁵⁵ Porciani, *L'alibi del sogno*, 96.

⁵⁶ *Ibid.*, 97.

⁵⁷ Elsa Morante, nota a *Lo Scialle andaluso*, in *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. I (Milano: Mondadori, 2001), 1579. Sull'anno di stesura indicato da Morante, il 1935, esprimono dubbi Gabriella Contini, "Elsa Morante: autoritratti d'autrice. Dal "Meridiano di Roma" allo *Scialle andaluso*," *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Siena 14 (1993), 174; e soprattutto Porciani, *L'alibi del sogno*, 285.

⁵⁸ Elsa Morante, "Il ladro dei lumi," in *Opere*, I, 1409.

⁵⁹ *Ibid.*, 1412.

talpe uscite dalla terra” alla ricerca di luce, è anche colei che, sola, può darne testimonianza, lungo una genealogia materna senza inizio né fine:

Tale era il mio Dio; e quella ragazzina fui io, o forse mia madre, o forse la madre di mia madre; io sono morta e rinata, e ad ogni nascita si inizia un nuovo processo incerto. E quella ragazzina è sempre là, che interroga spaurita nel suo mondo incomprensibile, sotto l’ombra del giudice, fra i muti.⁶⁰

Più spesso, però, ai terrori primordiali si sostituiscono pulsioni altrettanto profonde, e altrettanto rimosse, che trovano la strada per accedere al linguaggio grazie al vocabolario della mistica e al sistema di segni della religione cattolica. In un racconto del 1940, “Il confessore,” che l’anno successivo Morante includerà nella raccolta *Il gioco segreto*, la serva Olimpia può sfogare la propria folle devozione al padrone, e il proprio odio per la moglie che l’ha abbandonato, solo nel chiuso della propria camera, nelle forme di “un dramma superstizioso” dove la pietà “le causava un martirio tutto fisico, lo stesso che potrebbe causare una piaga. Ma, invece di fuggire tale martirio, bramosa ella lo cercava.”⁶¹ Animata dalla stessa bramosia, Olimpia cerca ogni mattina il colloquio con un misterioso confessore, la cui presenza nel racconto è condensata unicamente nella voce: una voce carnale, di cui Olimpia avverte “il tocco, insinuante, affettuoso, e, non so come, pieno di pudore e insieme di confidenza.”⁶²

Cominciò quindi per lei una serie di giorni più favoleggiati che vissuti; 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 deponava sui propri chimerici e faticosi altari.⁶³

Nel buio del confessionale, blandita e redarguita dal suo fantasmatico complice, la servetta può inscenare il suo “gioco segreto,” liberando le fantasie erotiche più segrete e tratteggiando “una bizzarra figura di padrone, metà santo e metà tiranno.”⁶⁴ Il ritorno improvviso della moglie e la ricomposizione dell’armonia coniugale deviano bruscamente la narrazione di Olimpia e realizzano in una forma inaspettata, non più erotica ma omicida, “quella condensazione tra la voce del confessore e il corpo del medico che tutto il racconto ha implicitamente preparato”⁶⁵ e grazie alla quale Olimpia è legittimata a uccidere la rivale.

Olimpia è una della tante ragazzette morantiane socialmente inferiori e fisicamente incompiute, alle quali quella particolare concretizzazione del sacro che è l’apparato liturgico cattolico, intrecciandosi con quella forma particolare di affioramento del perturbante che consiste nel ritorno di pulsioni erotiche represses, concede risarcimenti fantastici e repentine metamorfosi. Gli esiti più rilevanti da questo punto di vista sono ottenuti in “Via dell’Angelo,” uno dei quattro racconti pubblicati sul *Meridiano di Roma* tra il 1937 e il 1938 (gli altri sono “L’uomo dagli occhiali,” “La nonna” e “Il gioco segreto”), poi inclusi nella silloge del 1941 e recuperati

⁶⁰ Ibid., 1414.

⁶¹ Elsa Morante, “Il confessore,” in *Il gioco segreto* (Milano: Garzanti, 1941), 170.

⁶² Ibid., 172.

⁶³ Ibid., 175.

⁶⁴ Ibid., 176.

⁶⁵ Porciani, *L’alibi del sogno*, 239.

vent'anni dopo a costituire la dorsale fantastica dello *Scialle andaluso*. “Via dell’Angelo” è stato letto come il racconto dell’“iniziazione sessuale di un’adolescente”⁶⁶ —ossia come l’ingresso di una giovane donna nell’età adulta tramite l’incontro con l’altro, che è qui al tempo stesso altro per genere (maschile) e per natura (angelica)—dove i continui rimandi alla mitologia cattolica fornirebbero al significato principale del testo soltanto un travestimento linguistico (Elena Porciani parla di “transcodificazione estetica di termini e concetti religiosi”)⁶⁷ o lo rafforzerebbero con un “sistema di incomprensibili concessioni e divieti,” grazie ai quali “ceri e incensi, mortificazioni e silenzi, delizie mistiche, fantasticherie sensuali trasformano le liturgie sacre in cerimonie dell’erotismo.”⁶⁸

Tuttavia molti indizi testuali suggeriscono un’altra possibilità, quella cioè di leggere “Via dell’Angelo” anche come il racconto di un’annunciazione.⁶⁹ Il motivo dell’annuncio dell’angelo a Maria trapela così insistentemente da porsi quasi come ipotesto dell’intero racconto, innestandosi alla perfezione nello schema narrativo di tipo iniziatico e nella matrice onirica che lo sorreggono,⁷⁰ e anticipando le successive variazioni su due temi chiave della produzione morantiana, destinati a durare anche dopo l’abbandono del modo fantastico e la scoperta del pensiero di Simone Weil: la rappresentazione del “legame privilegiato fra madre e figlio” come riflesso di “quello fra Maria (simbolo di tutte le madri) e Gesù”⁷¹ e una concezione “estensiva” del sacro che ne abbraccia anche le manifestazioni terrene più umili o degradate.⁷²

La prima spia compare in apertura di racconto, quando la voce narrante riporta, tra innumerevoli dicerie sulla statua dell’Angelo che dà il nome alla via in cui si trovano sia il carcere sia il convento in cui vive l’orfana Antonia, quella secondo cui si sarebbe trattato di “un

⁶⁶ Ibid., 136.

⁶⁷ Ibid., p. 100.

⁶⁸ Contini, “Elsa Morante: autoritratti d’autrice,” 169.

⁶⁹ Raccolgo, sviluppandola, una suggestione di Roberto Gigliucci, che prende le mosse dalla sigla I.J.C. ricorrente nelle carte morantiane, in particolare in due passi del *Diario 1938* nei quali è riferita proprio a “Via dell’Angelo:” “Sembra una sorta di formula beneaugurante, posta generalmente all’inizio o alla fine di uno scritto, e le due lettere J e C hanno fatto pensare inevitabilmente a Jesus Christus [...]. L’ipotesi più avanzata è quella di Giuliana Zagra che [...] propone lo scioglimento: Imitatio Jesu Christi, cioè imitazione di Cristo, titolo del celeberrimo libro di devozione di Tommaso da Kempis. [...] Ma I.J.C. potrebbe stare anche per Incarnatio Jesu Christi, facendo riferimento all’evento sacro più viscerale, l’incarnazione di Cristo, l’inizio della maternità di Maria e quindi il contestuale annuncio dell’angelo (25 marzo, fra l’altro poco dopo gli appunti del diario in cui compare la sigla, datati alla fine di febbraio 1938). Anche il racconto che Elsa stava scrivendo, *Via dell’angelo*, tramato di memorie oniriche testimoniate dal diario, narra di una sorta di annunciazione, di un angelo infelice, degradato e bellissimo, che forse ingravida la protagonista Antonia con la delicatezza di un alito. La maternità è il tema di Elsa Morante: in questo modo l’acronimo I.J.C. ricorderebbe sempre il farsi carne dello spirito, la chiave interpretativa dell’essere, il nucleo del primo senso e del primo dolore.” Roberto Gigliucci, “Triste, contemporaneo e finale,” *Oblío* 3, 11 (2013): 67, <http://www.progettoblio.com/downloads/Oblío,III,11.pdf>.

⁷⁰ Nicoletta Di Ciolla McGowan insiste molto, con considerazioni interessanti, sull’appropriazione da parte di Morante “di situazioni e sviluppi narrativi di matrice iniziatica,” tra i quali include il “matrimonio sacro” che conclude il “ciclo di prove” e sancisce la conquista del “bene della conoscenza.” Nicoletta McGowan, “Per una tipologia del racconto di iniziazione: due storie di Katherine Mansfield ed Elsa Morante,” *Narrativa* 17 (2000): 65-67.

⁷¹ Laura Lazzari, “Le relazioni madre-figlia e madre-figlio in due romanzi di Elsa Morante: *La Storia e Menzogna e sortilegio*,” *Versants* 52 (2006): 257.

⁷² Daniela Bisagno evoca a questo proposito gli animali angelici dei romanzi morantiani e, tra le figure abietto dotate di numinosità, i carcerati di “Via dell’Angelo” e dell’*Isola di Arturo*. Si veda Daniela Bisagno, “La ricerca del giardino: il senso del sacro nell’opera di Elsa Morante,” in *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un’intellettuale rivolta al secolo XXI*, a cura di Elisa Martínez Garrido (Madrid: Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003), 40-42.

antico Gabriele recante l'annuncio." E che la leggenda popolare veda invece nella statua "un vero angelo che Dio aveva scacciato dal Paradiso" e che "si introduceva spesso nelle case, sotto le più varie forme, e rapiva la gente, specie i fanciulli,"⁷³ non fa che anticipare il segno ambivalente nel quale si inscriveranno gli eventi successivi. Tali eventi si sviluppano, tra sogno e trance mistica, a partire dal momento in cui Antonia viene rinchiusa per l'ennesima volta da Madre Cherubina nella cappella deputata ai castighi, "una semplice stanzetta quadra, intonacata, col soffitto a volta," che "dava sul giardino per una vetrata ogivale. Su questa era istoriata una scala di tre angeli musicanti, che si levavano ciascuno più in alto, il primo con la tromba, il secondo con l'arpa, il terzo con la mandola."⁷⁴

Il passaggio alla dimensione onirica è sottolineato da vistose infrazioni delle normali coordinate temporali e della coerenza testuale.⁷⁵ Ma segnali altrettanto inequivocabili connotano l'avventura di Antonia come un ingresso nel dominio del numinoso. La chiesa del convento, nella quale Antonia si inginocchia dopo essere uscita dalla cappella, è addobbata con "un broccato rosso e un merletto bianchissimo, che si usava di solito per il rito delle nozze" e che allude al matrimonio mistico di Maria;⁷⁶ la profonda emozione che coglie Antonia alla vista del giovane in attesa nella sacrestia si esprime in un "senso di straordinaria riverenza e gratitudine" come di fronte a un'apparizione miracolosamente salvifica.⁷⁷ Eppure il misterioso visitatore è "un giovinetto malvestito in abito borghese" dai modi autoritari e sprezzanti, marchiato da una corruzione che si esprime in espressioni ironicamente blasfeme, e più tardi Antonia riconoscerà alle sue caviglie le catene di ferro del carcere. Ma l'annunciazione morantiana si regge proprio su questa ambiguità. L'angelo è un concentrato portentoso di elementi prelevati dalla realtà, di pulsioni represses e di implicazioni soprannaturali: richiama i galeotti intravisti con turbamento alle finestre del carcere nelle rare uscite di Antonia dal convento, le figure istoriate sulla vetrata della cappella, l'ambigua statua di pietra all'incrocio della strada. "Ce n'è abbastanza per farci un'idea di quanto possa essere disperata e marziale la natura degli angeli morantiani, ma soprattutto di quanto essa sia sempre fungibile, sempre connessa e riconducibile alla figura materna."⁷⁸

Infatti Antonia, mentre segue il ragazzo verso la sua abitazione, ne scruta il pallore e il passo stentato ed esclama tra sé "Oh, figlio mio!," come se nei tratti dell'annunciatore intravedesse già quelli dell'annunciato.⁷⁹ Non solo: il suo seno improvvisamente sbocciato è segno sì di una maturazione fisica (conseguente all'iniziazione sessuale) ma anche di un'inattesa maternità (quindi dell'incarnazione), e forse non è un caso, se vogliamo considerare i quattro racconti del *Meridiano di Roma* come un "macrotesto,"⁸⁰ che la stessa metamorfosi si manifesti nella non più giovane protagonista della "Nonna" nel momento in cui rimane incinta;⁸¹ e la pietà con cui Antonia osserva sul volto addormentato dell'angelo i segni delle percosse, dell'umiliazione e

⁷³ Elsa Morante, "Via dell'Angelo," in *Il gioco segreto* (Milano: Garzanti, 1941), 4.

⁷⁴ *Ibid.*, 8.

⁷⁵ Si veda Porciani, *L'alibi del sogno*, 135-136.

⁷⁶ Morante, "Via dell'Angelo," 9.

⁷⁷ *Ibid.*, 10.

⁷⁸ Garboli, "Lo scialle andaluso," 115.

⁷⁹ Morante, "Via dell'Angelo," 11: "Ma in verità, guardandolo ora, non provava che compassione. Si accorgeva che quei suoi occhi erano commossi e offuscati, e che a momenti le labbra si piegavano in una smorfia di delusione e di disgusto. Inoltre, egli camminava a stento, come chi trascina un peso, ed era pallido: – Oh, figlio mio – pensò Antonia."

⁸⁰ Come suggerisce Contini, "Elsa Morante: autoritratti d'autrice," 163.

⁸¹ "Il suo seno, che era sempre stato piatto e povero, si gonfiava nascendo, erto come quello di una vergine, ed ella camminava lenta e languida, con movenza regale." Elsa Morante, "La nonna," in *Il gioco segreto*, 41.

insieme quelli di un fiammeggiante orgoglio, fa di lei non solo un'amante, ma anche una *mater* al tempo stesso *gaudiosa* e *dolorosa*.

Tutti questi segnali si possono certo motivare con il contesto religioso in cui è cresciuta Antonia o con una sorta di rivalsea nei confronti delle suore, realizzata, oltre che nella fantasia di fuga, tramite l'identificazione onirica con l'eletta tra le donne e culminante nella "vertiginosa, girante scala" del sogno finale (un sogno dentro un sogno), nella cui ascesa si riassumono un orgasmo censurato⁸² e una metaforica assunzione in cielo, mentre Suor Maria Lucilla resta in basso, "con la faccia tutta stravolta [...] versando compunta lacrime grosse come acini d'uva," a cucire pianete.⁸³ Ma è altrettanto legittimo pensare che Morante abbia affidato loro innanzitutto il compito di rimarcare la deliberata sovrapposizione tra affioramento delle pulsioni inconse e manifestazione del numinoso, schiudendo un'implicazione sacra dentro un contesto narrativo apparentemente solo erotico-amoroso e raddoppiando così l'effetto perturbante prodotto dall'incertezza sullo statuto dell'esperienza di Antonia (reale, onirica, sessuale, mistica?): non solo perché entrambi gli ambiti parlano solo in forma traslata, non potendo esprimere direttamente il proprio oggetto,⁸⁴ ma anche perché l'incontro col sacro e quello con la sessualità si rispecchiano reciprocamente in quanto incontro con il completamente altro.

Il gesto con cui Antonia chiude la finestra della camera e lega al polso del giovane il nastro della propria treccia per essere avvertita di un suo eventuale tentativo di fuga si può leggere allora come uno stratagemma per non uscire dal sogno, ma anche per preservare dal mondo quel luogo sacro separato dal mondo.⁸⁵ Un luogo oltre il quale incombe la storia, cristallizzata emblematicamente in due strutture coercitive: il carcere da cui è evaso l'angelo e il convento da cui l'angelo ha fatto evadere Antonia.

Rossana Ombres: "Come si ascolta l'Annuncio?"

L'annuncio a Maria è un motivo ricorrente nell'uso del sacro come motore del fantastico da parte delle scrittrici, e con buone ragioni: il divino che invade letteralmente l'umano; il sacro, ossia l'assolutamente altro da sé, che si insedia nella carne del sé, non solo rappresenta il superamento di soglia per eccellenza, ma interpella direttamente il rapporto della donna con gli strati più arcaici della memoria culturale e dell'inconscio collettivi.

Su questo nodo, esplorato per la prima volta in chiave polemica e grottesca nel poemetto drammatico "Progetto di tricromia sonora,"⁸⁶ Rossana Ombres è tornata più volte, fino a farne

⁸² Di questo delicato occultamento Morante si ricorderà in *Menzogna e sortilegio*, quando Rosaria, per spiegare ad Elisa la vera natura dei suoi incontri con Francesco, ricorrerà alla stessa immagine: "Soprattutto sul finire del sogno, un minuto arriva nel quale entrambi gli sposi volano fino all'Empireo: tanto che, se non si risvegliassero proprio in quel punto, si riterrebbero morti, e già gloriosi in cielo." Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, in *Opere*, I, 904.

⁸³ Morante, "Via dell'Angelo," 18. Il cucito come attività compensatoria della maternità frustrata, sempre riferito alle suore, è anche in Morante, "La nonna," 29: "Nel matrimonio [Elena] era stata sterile, ma il desiderio dei figli bruciava in lei durante la verginità e la maturità; e nell'attesa inutile, sentendo le sue viscere disseccarsi in quella disperata brama, ella aveva cucito un sontuoso corredo, e ricamato i bavagli e i corpetti provando la stessa gioia puerile e mistica delle suore quando nei conventi cuciono le pianete."

⁸⁴ Per questo tipo di affinità tra l'erotico e il sacro si veda Otto, *Il sacro*, 58.

⁸⁵ La stanzetta in cui l'angelo conduce Antonia condivide infatti, a dispetto della sua logora modestia, l'incanto di altri *loci amoeni* morantiani, dai giardini alla "tenda d'alberi" della *Storia*, definiti da Bisagno "spazi non di questo mondo." Daniela Bisagno, "La ricerca del giardino," 37-39.

⁸⁶ "Progetto di tricromia sonora," comparso per la prima volta su *Marcatré* 30-31-32-33 (1967), è confluito l'anno successivo nella raccolta *L'ipotesi di Agar*. Nei "Testi d'appoggio per una eventuale messinscena" l'autrice scrive: "Il "nero sonoro" (nero bianco rosso: sono le tre principali colorazioni alchimistiche) è l'inventario dei mezzi delle

una situazione chiave del suo immaginario poetico. Nella raccolta *Bestiario d'amore*, il poemetto "L'annuncio" occupa da solo la sezione "Secondo progetto per una messinscena" ed è infatti una ripresa dichiarata del "Progetto di tricromia sonora," dove però il teatro – chiosa l'autrice nelle note – è ormai "solo un pretesto:"⁸⁷ scomparso il pubblico, ad andare in scena è un puro cerimoniale interiore, un a tu per tu misterico tra la donna e l'angelo al termine del quale non restano che "un sipario floreale degradante che cala / e, dentro il buio, una figura femminile delirante..."⁸⁸ In "Serenata," inclusa nella stessa raccolta, "l'Angelo Novo" porta un nuovo annuncio, dove Maria non è più lo strumento passivo dell'incarnazione di un dio, ma il soggetto di una vera e propria investitura poetica: "Lei, visitata da quelle pupille in quella / soavissima lividura di sabbia, / riconobbe l'amanuense del meraviglioso: / a immagine fu e somiglianza."⁸⁹ Se ho insistito sulla produzione poetica, che può rientrare solo marginalmente in un discorso sulla narrazione fantastica, è non solo perché occupa quasi esclusivamente i primi vent'anni di attività creativa dell'autrice, ma perché in essa si distillano le immagini e i temi chiave destinati a transitare in maniera più distesa nei romanzi.⁹⁰ Prima di abbandonarla, però, ancora una citazione, sempre da "L'annuncio:"

Al limite del terribile, nel vischioso sogno
d'una metamorfosi,
compare l'arcangelo Gabriel (invisibilmente,
come accade).

Per lo spavento a lei incanutirono le unghie,
imploravano
i suoi occhi ridenti e fuggitivi
e poi
la sorpresa coagulò nelle tenere sensazioni
di Eva quando piangeva con gli animali sola
in un universo dove solo lei era donna.

[...]

Come si ascolta l'Annuncio?

*Sul melo della propria preistoria, bruciati
dentro un fuoco verde*

o riposati in ginocchio in un inginocchiatoio barocco

bozzoluto di putti

il cui cordone ombelicale

si è disposto a coccarda e vorrebbe essere ali?

inclinazioni dei suggerimenti dei materiali adatti a pubblicizzare, a cordializzare e rendere fruibile l'Annuncio. [...] L'andamento del 'bianco sonoro' è quello di un lento movimento depurativo che incoraggia e prepara la manifestazione della scena, un allineamento propedeutico all'assorbimento, alla visualizzazione dell'Annuncio. [...] Il 'rosso sonoro' è l'impegno visivo-didascalico: problematizza la scena, scandaglia il comportamento d'un ipotetico pubblico (che nella sua ipoteticità varia continuamente); svolge un'azione inibitoria nei riguardi della 'realizzazione' dell'Annuncio." Rossana Ombres, *L'ipotesi di Agar* (Torino: Einaudi, 1968), 77, 79, 82.

⁸⁷ Rossana Ombres, *Bestiario d'amore* (Milano: Rizzoli), 116.

⁸⁸ *Ibid.*, 92.

⁸⁹ *Ibid.*, 11.

⁹⁰ Sulla poesia di Rossana Ombres, in particolare sulla rielaborazione di motivi della tradizione ebraica e sul tema dell'annuncio dell'angelo a Maria, mi permetto di rimandare a Beatrice Manetti, "L'ossessione di un sogno unico e uguale": la poesia di Rossana Ombres," *Paragone Letteratura* 64, 108-109-110 (2013): 107-131.

A differenza che in Morante, dove la figura angelica non può prescindere dalle insegne trionfanti della maternità, nelle annunciazioni ombresiane è proprio quest'ultima che viene sistematicamente a mancare. La traccia indelebile che il numinoso lascia nel corpo e nella psiche femminili si traduce semmai in un movimento regressivo verso un rimosso (una "preistoria") che è al tempo stesso individuale, ossia biografico e psichico (il "cordone ombelicale"), e collettivo, cioè mitico-culturale (il "melo" di Eva subito dopo la creazione). L'annuncio rappresenta così l'evento nel quale si toccano il sacro e il biologico, il metafisico e l'erotico, ossia le strutture portanti dell'immaginario, i suoi strati più indisciplinabili e più profondamente implicati nell'origine; diventa il momento in cui l'orizzonte perduto del sacro si riapre nel presente per sconvolgerne l'assetto e interpella la donna con una forza sovvertitrice che la atterrisce, ma le rivela anche una dimensione dell'essere del tutto insospettata, precipitandola a ritroso nel tempo in una regressione che può nascondere una forma di resurrezione.

È esattamente quanto accade alla protagonista di *Serenata*, il romanzo del 1980 che porta non a caso lo stesso titolo della poesia di *Bestiario d'amore*, rinata dal mare in tempesta in cui si era tuffata, e che è insieme ventre materno e biblico Leviatano, al culmine della sua estasi amorosa. Ma procediamo con ordine. Nel romanzo il motivo dell'annuncio attraversa la vicenda della protagonista Sara Nardi, una consulente editoriale di Milano dall'"anima arcigna, ben regolata ed efficiente,"⁹¹ in trasferta di lavoro in una città del sud dove affondano le sue remote radici familiari, e si offre come sottotesto simbolico e chiave interpretativa del suo innamoramento improvviso, assoluto e altrimenti inspiegabile, per un personaggio maschile talmente evanescente sul piano narrativo da sconfinare nella proiezione immaginaria. Nella sua recensione al romanzo, Luigi Baldacci insiste proprio su questo aspetto:

La scoperta dell'uomo della sua vita avviene per Sara in casa di un piccolo editore: un cocktail tra bosco e sottobosco che è colto in tutta la sua realtà di mondo parassitario. Ma il realismo della Ombres finisce qui. Qualunque altro narratore realista non avrebbe resistito alla tentazione di farci conoscere questo Gioacchino [...] La Ombres invece cala il suo protagonista-antagonista in una dimensione di assenza. L'assenza diventerà il segreto di Sara: è la ragione che trasforma la sua vita e tuttavia la lascia tale e quale nella sua facciata.⁹²

In una vicenda che non scarta mai platealmente dal piano del verosimile, l'elemento fantastico è affidato appunto alla filigrana emblematica dei segni che accompagnano l'avvenimento irripetibile e irrazionale: l'odore "carnalmente celestiale"⁹³ di fichi che si sprigiona in ogni angolo della cittadina di G. e soprattutto i gigli rosseggianti che sembrano seguire la protagonista dappertutto: sul cancello della vecchia casa dei nonni, nelle figure tracciate dai fuochi d'artificio, sulla parete del teatro dove i due innamorati parlano per l'ultima volta, nel disegno della tappezzeria che copre le pareti della nuova casa di Milano. Lo stesso fiore—dice Rossana Ombres in un'intervista—che "nell'iconografia è retto dall'Angelo Annunciante, ma carnalmente vivo."⁹⁴ Sono segni che non sfuggono a Sara, fedele a un'idea dell'amore più stilnovistica che

⁹¹ Rossana Ombres, *Serenata* (Milano: Mondadori, 1980), 43.

⁹² Luigi Baldacci, "Nella rete dell'amore cercando manoscritti," *La Stampa - TuttoLibri*, 3 maggio 1980, 21.

⁹³ Ombres, *Serenata*, 49.

⁹⁴ t.l., "Medievalista d'impeto," *La Stampa - TuttoLibri*, 3 maggio 1980, 21.

romantica: “Era stato questo il dolore di Maria quando aveva ricevuto la visita dell’angelo?”⁹⁵ si chiede una volta tornata a Milano dopo il primo incontro con Gioacchino. E qualche mese dopo, durante il suo secondo viaggio al sud: “Voleva veramente rivederlo, o voleva solo una traccia della sua presenza? Nessuno vorrebbe mai vedere l’angelo, anche se ciò fosse lo scopo delle sue preghiere: ognuno preferisce trovarsi nella sua aura, nel suo cerchio di protezione.”⁹⁶ Ma l’angelo, infine, compare, sia pure soltanto come reminiscenza iconografica:

Più volte era accaduto alla dottoressa Nardi [...] di vedere nelle Annunciazioni tutt’altro che una donna al colmo della felicità. Maria appariva sempre preoccupata e spaventata. O con quel sorriso perso e acquoso dei dementi quando li si informa di una catastrofe. [...] Mentre l’angelo appariva sempre come intento ad una serenata. Qualora reggesse un giglio, lo portava come suonando uno strumento musicale particolarmente adatto a diffondere la grazia in tutta la sua gloriosa potenza.⁹⁷

L’angelo annuncia la vita, si legge in un altro passo del romanzo.⁹⁸ Ed è in un eccesso di vita che Sara si getta nel mare in tempesta “col cuore e le braccia spalancate, come i profeti,”⁹⁹ viene travolta e poi inghiottita dalle onde e infine scaraventata sulle rocce, fortunatamente viva ma anche drasticamente mutata. Nella sua nuova vita milanese e nell’ironico diniego opposto all’ennesima “serenata” dell’angelo (in realtà una molto più prosaica telefonata di Gioacchino, al quale Sara si fa negare dalla segretaria), la maggior parte dei recensori ha letto una parodia della mistica dell’amore. Danielle Hipkins identifica addirittura la vera esperienza fantastica della protagonista non nell’unione mistica e romantica con l’alterità sperimentata nel ventre del mare, ma nel rifiuto di essa e nella ridefinizione autonoma della propria soggettività, al di fuori dei modelli imposti dal misticismo, dall’erotismo e dalla psicanalisi: “It is in the *rejection* of both mystical and romantic union that their full force as a fantastic experience emerges;” (“È nel rifiuto sia dell’unione mistica sia di quella romantica che la loro forza emerge pienamente come un’esperienza fantastica”); in *Serenata* il fantastico e il sacro sarebbero insomma mobilitati contro il fantastico e il sacro, in un’unica operazione di revisione critica degli stereotipi di genere.¹⁰⁰

L’ironia tagliente del finale legittima pienamente una lettura di questo tipo, che non tiene conto però dell’ambiguità della “resurrezione” di Sara. Come rileva la stessa Hipkins, i due viaggi al sud della protagonista sono innanzitutto “a journey away from the present towards the past” (“un viaggio dal presente al passato”), un ritorno alle origini famigliari e un faticoso recupero delle memorie rimosse dell’infanzia.¹⁰¹

⁹⁵ Ombres, *Serenata*, 41.

⁹⁶ *Ibid.*, 58.

⁹⁷ *Ibid.*, 99-100.

⁹⁸ *Ibid.*, 98: “L’angelo, ogni volta che appare, dice: ‘Sono venuto per te,’ anche se può accadere che siano tramandate altre parole. Sono certamente queste le parole che disse Gabriele a Maria o l’angelo che fermò la mano ad Abramo e l’altro che, parecchi anni prima, aveva parlato a sua moglie. Tutti per annunciare la vita.”

⁹⁹ *Ibid.*, 117.

¹⁰⁰ Danielle E. Hipkins, *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic: The Creation of Literary Space* (London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007), 185.

¹⁰¹ *Ibid.*, 182.

Dalla macchina, Sara guardava quei posti con stupore.

[...] Erano arrivati in luoghi come questi, quegli angeli che amarono, al principio del mondo, le figlie degli uomini?

Quei dirupi e quella vegetazione che s'aggrappava ad essi con tanta forza facevano pensare a un mondo appena composto, dove gli equilibri non fossero ancora chiaramente regolati.

Si chiese se l'oggetto del suo amore avesse amato quei luoghi [...].

Sapeva dov'era nato? Ricordò il nome di una città [...] ma non sapeva dove collocarla. [...] così egoista era dunque, da precipitarsi a cercare *la sua preistoria* senza occuparsi invece di cercare la storia dell'amato?¹⁰²

In questo senso il tuffo nel mare non segna solo il culmine di un delirio d'amore, ma anche la tappa finale e definitiva di un percorso a ritroso nel tempo e nella psiche. Il "tropismo regressivo" che conduce "dalla maturità all'infanzia, dall'infanzia alla cerchia familiare" e più indietro all'origine dell'essere, è "manifestamente parallelo a quello che dalla quotidianità borghese conduce al mito e al 'sacro'" e che può trasformare un innamoramento come tanti in una prova soprannaturale.¹⁰³ Ed è alluso anch'esso attraverso una precisa segnaletica di emblemi che svelano il proprio significato solo alla fine del romanzo: "i resti d'un castello, o forse di fortificazioni" intravisti dalla marina di A. e che sembrano "di sughero sbecucciato e raschiato" ritornano nel "castello tozzo, con delle torri consumate, in riva al mare," che Sara sogna dopo l'incidente e che riattiva in lei la memoria di "un pezzo di sughero parlato e sbrecciato che aveva la forma di un castello in disfacimento," trovato su una spiaggia da bambina.¹⁰⁴ Sulla stessa marina, prima di lanciarsi tra le onde, Sara ricorda che in casa della nonna c'erano "degli oggetti meccanici, un orso che suonava il tamburo, un gatto che trascinava un gomitolino... Dov'erano? Era sicura di non averli mai buttati via. E perché mai ora si accompagnavano a risate stridule, di raccapriccio?"¹⁰⁵ Lo stesso orso col tamburo compare all'improvviso e senza alcuna spiegazione, nelle ultime pagine del libro, su uno scaffale dello studio milanese dal quale nel frattempo sono scomparsi i libri. Come se i fantasmi del passato, fino ad allora tenuti a bada con la disciplina e la lontananza, avessero riconquistato i propri diritti sulla memoria e sullo spazio.

Qualcosa di fantasmatico è osservabile anche nel nuovo soggetto femminile rinato dall'"inghiottimento." Che non ha niente di perentoriamente affermativo, anzi, semmai risulta lievemente sfocato, come se "il suo sangue spingesse altrove le sue veemenze. In un suo 'doppio.' In una emanazione simile ad un'ombra che non ha bisogno della luce per esprimersi."¹⁰⁶ L'esistenza limbale e vagamente regressiva a cui Sara si vota, del resto, con le sue luci basse, le stanze spoglie, la scelta della solitudine, il trasferimento in una vecchia casa di periferia che ricorda il perduto villino dei nonni, sembra strutturarsi, più che intorno al rifiuto, sulla nostalgia di quel momento di beatitudine goduto nel ventre luminoso del mare e sul desiderio di conservarne qualche traccia, sia pure a bassa intensità (come a bassa intensità è il fantastico ombresiano):

¹⁰² Ombres, *Serenata*, 70-71. Corsivo mio.

¹⁰³ Ivos Margoni, "Le belle statuine in stile liberty," *Paese Sera – Libri*, 4 luglio 1975; poi in *Letteratura italiana: Novecento, i contemporanei*, ideazione e direzione di Giovanni Grana, vol. X (Milano: Marzorati, 1979), 10.170-10.172.

¹⁰⁴ Ombres, *Serenata*, 49, 124.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 115.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 122-123.

Gli angeli cacciati dal Paradiso ne portano la malinconia [...]. Chi viene cacciato da un luogo dove le sensazioni sono radicalmente trasformate, dove una leggerezza assoluta ti assicura a un ventre luminoso e beato, non può non portarne il rimpianto. Così Sara: che, al contrario di quanto accade per la maggior parte delle persone che hanno avuto esperienze simili, continua a rimpiangere quell'attimo meraviglioso. Del suo amore, forse, le è rimasto solo quell'attimo di morte e di pace (almeno, lei crede che sia così). È come se i fatti precedenti al ventre luminoso – lei dice: all'inghiottimento – non fossero stati altro che avvertimenti per preparare la grande prova. Destinati dunque, una volta che la grande prova fosse stata consumata, alla dispersione e alla dimenticanza.¹⁰⁷

Liquidato l'annunciatore, rimane l'annuncio. Il cui contenuto e significato profondi non erano l'amore, ma il paradiso perduto della pre-nascita, l'antica dimora che Sara, angelo di se stessa, ha riscoperto nel ventre luminoso del mare. Come se ogni incontro col sacro realizzasse il desiderio più arcaico (e perturbante) di ciascuno, ossia la pulsione di morte:¹⁰⁸ che accomuna tutti e apparenta a tutto, ma non si può spartire con nessuno—e lo sapeva già la massaia bambina.

Bibliografia

- Airoldi Namer, Fulvia. “La terra e la discesa: l'immaginario di Paola Masino.” *Otto/Novecento* 24, 3 (2000): 161-186.
- Bersani, Mauro. “Postfazione.” In Paola Masino: *Monte Ignoso*, 209-220. Genova: il melangolo, 1994.
- Bisagno, Daniela. “La ricerca del giardino: il senso del sacro nell'opera di Elsa Morante.” In *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, a cura di Elisa Martinez Garrido, 37-60. Madrid: Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Caillois, Roger. *Nel cuore del fantastico*. Milano: Feltrinelli, 1984.
- . *L'uomo e il sacro*. A cura di Ugo M. Olivieri. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- Contini, Gabriella. “Elsa Morante: autoritratti d'autrice: dal ‘Meridiano di Roma’ allo *Scialle andaluso*.” *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Siena 14 (1993): 163-175.
- D'Ambra, Raffaella. “...Tutti i grandi romanzi non sono che storie di labirinti... La loro forza è che rispecchiano la condizione umana...” *Uomini e libri* 15, 75 (1979): 42-43.
- Di Ciolla McGowan, Nicoletta. “Per una tipologia del racconto di iniziazione: due storie di Katherine Mansfield ed Elsa Morante.” *Narrativa* 17 (2000): 61-75.
- Farnetti, Monica. “Irruzioni del semiotico nel simbolico: appunti sul fantastico femminile.” In *Le soglie del fantastico*, a cura di Marina Galletti, vol. 1, 223-230. Roma: Lithos, 1996.
- . “Definire il fantastico femminile.” *Nuova prosa* 34 (2002): 237-246.
- . “Empatia, euforia, angoscia, ironia: modelli femminili del perturbante.” In *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti e Uta Treder, 9-22. Perugia: Morlacchi, 2003.

¹⁰⁷ Ibid., 135.

¹⁰⁸ Santone, “Dal sacro al fantastico,” 104.

- “Il fantastico femminile.” In *La tentazione del fantastico: narrativa italiana fra 1860 e 1920*, a cura di Peter Ihring e Friedrich Wolfzettel, 217-222. Perugia: Guerra, 2003.
- Farnetti, Monica. “Le amiche del Mostro.” In *Lo straniero che è in noi: sulle tracce dell’Unheimliche*, a cura di Giorgio Rimondi, 69-86. Cagliari: CUEC, 2006.
- “Anxiety-free: Rereadings of the Freudian ‘Uncanny’.” Translated by Danielle Hipkins. In *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, edited by Francesca Billiani and Gigliola Sulis, 46-58. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2007.
- “In mancanza d’altro: momenti del fantastico novecentesco.” In *“Italia magica:” letteratura fantastica e surreale dell’Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, 741-748. Cagliari: AM&D, 2008.
- Freud, Sigmund. “Il perturbante.” In *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare Musatti, vol. 9, *L’io e l’es e altri scritti 1917-1923*, 81-114. Torino: Boringhieri, 2008.
- *Sommario di psicoanalisi*. Firenze: Giunti, 2010.
- Garboli, Cesare. *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995.
- Ghezzi, Flora. “Fiamme e follia, ovvero la morte della madre arcaica in *Monte Ignoto* di Paola Masino.” *Esperienze letterarie* 28, 3 (2003): 33-55.
- Gigliucci, Roberto. “Triste, contemporaneo e finale.” *Oblio* 3, 11 (2013): 57-72.
- Girard, René. *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*. A cura di Rolando Damiani. Milano: Adelphi, 1983.
- *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi, 2011.
- Guerricchio, Rita. “Il realismo magico di Paola Masino.” In *Finzioni e confessioni: paesaggi letterari nel Novecento italiano*, 55-66. Napoli: Liguori, 2001.
- Hipkins, Danielle E. *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic: The Creation of Literary Space*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007.
- Lazzari, Laura. “Le relazioni madre-figlia e madre-figlio in due romanzi di Elsa Morante: *La Storia* e *Menzogna e sortilegio*.” *Versants* 52 (2006): 229-259.
- Lazzarin, Stefano. “*Centuria*: le sorti del fantastico nel Novecento.” *Studi novecenteschi* 53 (1997): 99-145.
- Lazzarin, Stefano. “Il fantastico italiano del Novecento. Profilo di un genere letterario, in cinque racconti di altrettanti autori.” *Bollettino 900* 1-2 (2007). <http://www.boll900.it/2007-i/Lazzarin.html>.
- Manetti, Beatrice. “Paola Masino: le molteplici declinazioni del fantastico di una ‘Massaia.’” In *“Italia magica:” letteratura fantastica e surreale dell’Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, 589-599. Cagliari: AM&D, 2008.
- “Nascita e morte di una scrittrice: per un ritratto di Paola Masino.” *Paragone Letteratura* 24, 84-85-86 (2009): 134-152.
- “L’ossessione di un sogno unico e uguale’: la poesia di Rossana Ombres.” *Paragone Letteratura* 64, 108-109-110 (2013): 107-131.
- Mascia Galateria, Marinella. “L’autobiografia trasfigurata di Paola Masino.” In *Scrittrici e intellettuali del Novecento: Paola Masino*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria, 16- 28. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001.

- “Echi gogoliani in *Monte Ignoso* di Paola Masino”. In *Gogol' e l'Italia*, a cura di Michail Vajskopf, Rita Giuliani e Paola Buoncristiano, 253-266. Moncalieri: Edizioni del C.I.R.V.I., 2008.
- Masino, Paola. *Decadenza della morte*. Roma: Stock, 1931.
- *Monte Ignoso*. Milano: Bompiani, 1931.
- *Racconto grosso e altri*. Milano: Bompiani, 1941.
- *Nascita e morte della massaia*. Milano: La Tartaruga, 1982.
- *Io, Massimo e gli altri: autobiografia di una figlia del secolo*. A cura di Maria Vittoria Vittori. Milano: Rusconi, 1995.
- Morante, Elsa. *Il gioco segreto*. Milano: Garzanti, 1941.
- *Opere*. A cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. I. Milano: Mondadori, 2001.
- Ombres, Rossana. *L'ipotesi di Agar*. Torino: Einaudi, 1968.
- *Bestiario d'amore*. Milano: Rizzoli, 1974.
- *Serenata*. Milano: Mondadori, 1980.
- Otto, Rudolf. *Il sacro: l'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale*. Milano: Feltrinelli, 1996.
- Porciani, Elena. *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*. Soveria Mannelli: Iride, 2006.
- Reggiani, Greta. “Visioni dell'Altra: fascino e terrore, bellezza e fatalità della figura femminile nei racconti fantastici di Théophile Gautier e di altri maestri del Romanticismo francese.” Tesi di dottorato in Letterature e scienze della letteratura, Dipartimento di Romanistica, Università degli Studi di Verona, a.a. 2006-2007.
- Rozier, Louise. *Il mito e l'allegoria nella narrativa di Paola Masino*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2004.
- Santone, Laura. “Dal sacro al fantastico: Bataille versus Todorov.” In *Le soglie del fantastico*, a cura di Marina Galletti, vol. 2, 97-110. Roma: Lithos, 2001.
- Showalter, Elaine. “La critica femminista nel deserto.” In *Letteratura e femminismi: teorie della critica in area inglese e americana*, a cura di Maria Teresa Chialant ed Eleonora Rao, 49-65. Napoli: Liguori, 2000.
- Sica, Beatrice. “L'Italia è magica: Contini, Malaparte, Savinio e i caratteri del surrealismo italiano.” In *“Italia magica:” letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, 613-628. Cagliari: AM&D, 2008.
- *L'Italia magica di Gianfranco Contini*. Roma: Bulzoni, 2013.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti,
- Zangrandi, Silvia. *Cose dell'altro mondo: percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*. Bologna: Archetipolibri, 2011.
- Weil, Simone. *La persona e il sacro*. A cura di Maria Concetta Sala. Milano: Adelphi, 2012.