

A più silenzi.
Il potere risarcente del non detto in *Ora Intima* e ne *L'Infanta sepolta*

Elisa Cremone
(Università degli studi di Parma)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – The following article aims to read two short stories by Paola Masino and Anna Maria Ortese in the perspective of the compensatory function that silence takes on in them. The absence of voice characterizes, in fact, both Ortese's *L'Infanta sepolta* - from the collection of the eponymous title published in 1950 by Adelphi - and Masino's *Ora intima* that appeared posthumously in 1992 in *Colloquio di notte*. The present reflection seeks to show how the silence to which the Black Madonna and Sister Arcangela are condemned gives them an opportunity for redemption. Their rebellion, in fact – though apparently inscribed in female silence – takes its start from the absence of voice to break free from the tradition of acquiescence and passivity.

Keywords – Anna Maria Ortese; Paola Masino; silence; fantastical; redemption.

Abstract – Il seguente intervento intende rileggere due racconti di Paola Masino e Anna Maria Ortese alla luce della funzione risarcente che in essi assume il silenzio. L'assenza di voce caratterizza, infatti, sia *L'Infanta sepolta* di Ortese – dell'omonima raccolta pubblicata nel '50 da Adelphi – sia *Ora intima* di Masino apparso postumo nel '92 in *Colloquio di notte*. La presente riflessione vuole dimostrare come il silenzio cui sono condannate la Madonna nera e Suor Arcangela fornisca loro un'occasione di riscatto. La loro ribellione, infatti – sebbene apparentemente iscritta nel tacere femminile – prende l'abbrivio dall'assenza di voce per svincolarsi dalla tradizione di acquiescenza e passività.

Parole chiave – Anna Maria Ortese; Paola Masino; silenzio; fantastico; riscatto.

Cremone, Elisa, *A più silenzi. Il potere risarcente del non detto in «Ora Intima» e ne «L'Infanta sepolta»*, «Finzioni», n. 8, 4 – 2024, pp. 36-48.

elisa.cremone@unipr.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21402>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Elisa Cremone

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La presente riflessione mira a istituire un confronto tra il racconto di Anna Maria Ortese, intitolato *L'Infanta sepolta* – apparso nella raccolta omonima del '50 presso la casa editrice Adelphi – e *Ora intima* di Paola Masino, pubblicato postumo in *Colloquio di notte* del '92 presso la Luna edizioni. L'accostamento delle due storie è motivato dalla comune centralità che in esse assume la rappresentazione del silenzio o più precisamente del non detto.

Il tacere cui sono condannate la suora masiniana e l'infanta di Ortese incoraggia l'emergere di un'immaginazione che si incarica di risarcire le vite segregate delle protagoniste. Si tratta dunque di un tacere relativo che – riscattato dall'intervento della fantasia – assume finalità polemiche. In questo senso, il silenzio dei racconti che consideriamo si colloca a metà strada tra i due elementi del dibattito filosofico sulla voce: *logos* e *phonè*. Sin da Aristotele, il *logos* – inteso come *phonè semantike*,¹ voce significativa – ha costituito il discrimine tra il mondo umano in cui la voce produce significato e quello animale in cui essa è *semeion* segno a-logico. Come afferma Adriana Cavarero (2003) la discussione filosofica ha fatto coincidere le due componenti del *logos phonè* (vocalità) e *semantikon* (significato) rispettivamente col femminile e col maschile.² Sicché l'uomo, come rappresentante della mente incarna il discorso razionale, mentre la voce come pura espressione vocale è propria della donna identificata col corpo. In questa accezione svalutante, la voce femminile è stata a lungo relegata in «un istituzionale e codificato silenzio pubblico»³.

Sulla scorta di tali assunti, il silenzio rappresentato da Ortese e Masino si collocherebbe tra il *logos* – come discorso significativo – e la *phonè*, come unicità della voce. Il mutismo della Madonna nera e di Suor Arcangela coincide, infatti, con un discorso razionale che non viene pronunciato, ma che per il suo dipanarsi nell'interiorità delle protagoniste ricalca la libertà espressiva della *phonè*.

Considerato proprio delle donne, il tacere è stato lungamente ritenuto segno di saggezza e virtù. Ancora Cavarero riflette sul carattere storico del silenzio muliebre riportando tutta una serie di proverbi atti a indottrinarle alla mentalità del tacere: «Alle donne si addice il silenzio», proclama un celebre adagio della saggezza patriarcale, apprezzato non solo da Aristotele. Sempre in materia di proverbi, «il silenzio è d'oro» significherebbe qui: «Chi tace, acconsente». Ossia obbedisce, com'è giusto che facciano figlie e spose.⁴ Il passo successivo per mostrare il carattere socialmente imposto dell'acquiescenza è l'insinuazione che «come rimedio alla ciarla femminile, la perfezione sarebbe dunque la donna muta». Al di là dei proverbi, un ulteriore

¹ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 45.

² Ivi, p. 119.

³ R. Rossi, *Le parole delle donne*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 47.

⁴ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, cit., p. 130. Dell'equivalenza donne e silenzio nei motti e nei modi di dire parla anche Nicoletta Polla-Mattiot in EAD., *Singolare femminile. Perché le donne devono fare silenzio*, Milano, Mimesis, 2019.

dimensione in cui si manifesta l'assenza di voce femminile è quella mitologica. Come rileva Paola Azzolini in *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, la voce femminile è rappresentata come un imprevisto all'interno della narrazione mitica. Uno degli esempi più pregnanti è costituito dalla figura di Cassandra. La parola di quest'ultima è infatti una parola-silenzio perché nonostante la precisione delle sue profezie, ella non viene mai creduta. La tesi di Christa Wolf, ripresa da Azzolini, della condanna all'incredulità come conseguenza della mancata unione carnale con Apollo, si fa immagine del discorso patriarcale che sovrappone il corpo della donna alla sua voce e persegue la negazione di entrambi. Un altro esempio tratto dal mito è ravvisabile nelle figure di Clitemnestra ed Elettra – madre e figlia – condannate al silenzio della follia. Nonostante il coraggio della prima – che vendicando la figlia Ifigenia, sacrificata per placare gli dèi dopo essere stata ingannata col pretesto di un finto matrimonio, uccide Agamennone – il suo destino è quello di una donna muta. L'unico eroe possibile è infatti il figlio Oreste destinato a ristabilire la giustizia e a riportare l'ordine. Eppure, la tendenza a rinnegare la parola femminile trascende i limiti del racconto mitico. Come dimostra Azzolini, infatti: «paradossalmente le donne quando vengono rappresentate come parlanti nei testi scritti dagli uomini, spesso non possono che mimare il destino di Eco o di Lara. Eco può solo ripetere le ultime sillabe delle parole dell'uomo che ama, Narciso. Lara [...] arriva solo a pronunciare una parola ripetitiva, insensata, una ciarla appunto».⁵ Un esempio evidente di questa attitudine sminuente è tratto dalla novella *La lupa* di Giovanni Verga. Come si evince già dal titolo, la protagonista della storia è una donna famelica e insaziabile che ciruisce e seduce il genero fin quando questi non la uccide. In Gna' Pina, Azzolini individua un esempio tangibile dell'interpretazione patriarcale del linguaggio femminile, poiché:

La parola della femmina/animale è diretta, martellante, puramente referenziale e ossessiva, una parola elementare, quasi non umana e il suo valore è totalmente trasgressivo perché dice il desiderio di possesso e il piacere dell'eros. Anche quando la parola di Lupa è parola imperiosa che governa, predispone, dirige chi la circonda, anche allora non esiste un suo luogo sociale riconosciuto e chi la pronuncia diventa “come un uomo”.⁶

La coincidenza di vocalità e corporeità è stata ripresa, con finalità emancipanti, dalle fautrici del pensiero della differenza francese, prima fra tutte Hélène Cixous. In un brano del famoso saggio *Le rire de la Meduse*, il discorso della donna (se non ha perso la voce) si configura come un tentativo di gettare innanzi il proprio corpo tremante: «she doesn't “speak”, she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it's with her body that she vitally supports the “logic” of her speech».⁷ L'evocativa immagine di Cixous sembra tradire il senso di inadeguatezza che pesa sul discorso pubblico delle donne

⁵ P. Azzolini, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 19.

⁶ EAD., *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, cit., p. 31.

⁷ H. Cixous, K. Cohen, P. Cohen, *The laugh of Medusa*, «Summer», 1976, I, 4, p. 881.

oltre all'invecchiata abitudine di associare la loro voce alla phoné. Il confinamento di quest'ultima all'ambito domestico e privato è messo in rilievo anche da Rosa Rossi in *Le parole delle donne*.⁸ Esistono, secondo la studiosa, tre diverse «dimensioni interne» in cui la voce femminile si esprime. Costrette a un silenzio che nega l'uso pubblico del loro linguaggio, esse dialogano negli spazi privati a loro deputati e nella coscienza. La dimensione interna più immediata è senz'altro quella della casa:

dove tra donne si svolgeva un fitto chiacchierio, un fiume linguistico in cui, oltre ad essere depositate conoscenze tecniche sulla produzione cucina, moda, sartoria, merceria, tessitura e riproduzione della vita materiale, correavano tutti i fili della esperienza femminile della vita.⁹

Vi è poi la dimensione domestica del discorso a due col partner sessuale, cui afferiscono la sfera emotiva-relazionale e quella pratica della vita in comune e infine l'«uso interiore del linguaggio» più significativo ai fini della presente riflessione: quello della preghiera. Intesa come «veicolo per la formulazione delle esperienze segrete della donna»¹⁰ essa è centrale in entrambi i racconti presi in esame. Ne *L'Infanta sepolta*, infatti, la narratrice si trova in una chiesetta tetra e poco illuminata e le sue riflessioni scaturiscono dal raccoglimento interiore che subentra alla preghiera mancata. Mentre in *Ora Intima*, Suor Arcangela pare tutta assorta nel suo silenzioso colloquio con Dio. Appartenente all'omonima raccolta del '50 *L'Infanta sepolta* narra la storia della Signora di Montemayor, la statua di una Madonna nera che si diceva sbarcata a Napoli, nel 1840, da una nave spagnola. Sin dalle prime frasi, il lessico del silenzio appare dominante, sicché abbiamo «la muta adolescente nera»¹¹ che abita una chiesetta in una «delle stradette più misere di Napoli, ma singolarmente silenziosa».¹² Altro tema subito visibile è quello della claustrofobia. La chiesa in cui la vergine vive è, infatti, recintata da un cancelletto verde «che sembrava vigilare affinché il sole e la luce [...] non potessero accedere a quel luogo santo»¹³. La descrizione dell'ambiente sacro tradisce inoltre un sottotono lugubre con la «vaga oscurità degli archi» che cela a un primo sguardo «i troni neri dei confessionali» e «l'oro delle cornici in cui erano racchiusi mille volti contenti di santi».¹⁴

In mezzo a questo tripudio di fasto e immobilismo, si erge la vergine nera, così come viene descritta:

Irrigidita in una veste di seta turchina, di cui l'ampia gonna le ricopriva i piedi fasciati d'oro; velate fronte e spalle d'un manto splendido, leggermente più pallido della veste, e scintillante di lune e di soli d'oro, sedeva su uno scanno nero, reggendo sul braccio destro una specie di tubo di raso bianco

⁸ R. Rossi, *Le parole delle donne*, cit., pp. 47-49.

⁹ Ivi, p. 48.

¹⁰ Ivi, p. 49.

¹¹ A.M. Ortese, *L'Infanta sepolta* (1950), Milano, Adelphi, 2000, p. 65.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 66.

¹⁴ *Ibidem*.

- il Figlio – anch'esso regalmente vestito, e la cui testina nera, piccolissima, emergeva da quel tubo come cosa morta.¹⁵

Al carattere inanimato del figlio, corrisponde una potentissima vitalità della madre. La voce narrante omodiegetica registra infatti «gli occhi che ardevano sotto quella rotonda fronte». Sostenendo di essi che «Erano occhi che pensavano, che ricordavano, che chiedevano; occhi spesso velati dalle memorie, distrutti da un desiderio arcano, abbagliati da canti remoti, da gridi di gioia, che lei sola [...] poteva ascoltare».¹⁶ In quest'atmosfera lugubre in cui il silenzio ristagna tra le immagini sacre, l'impressione che le parole della narratrice suggeriscono è quella di una fortissima estraneità della Madonna. Un senso di inappartenenza che, tradito dal contegno triste e indifferente della statua, la rende antipatica rispetto alla Signora del porto del Sole, che il popolo le preferisce in quanto più bella e materna:

Un'indifferenza assoluta pel Fanciullo che portava sul braccio, morto come chi non è mai nato; un fastidio, un orrore educatamente contenuti per quel luogo chiuso, allucinato, dove la sua giovinezza di idolo si consumava; un'attenzione cauta, una avidità dispersa, tremante, intesa a raccogliere il minimo passo, un grido, una voce cantante che suonassero al di là di quella porta.¹⁷

Il silenzio innesca la fantasia compensatoria della narratrice. Una sera che il suo sguardo vaga per la chiesa, dimentico di pregare, le pare che gli occhi della madonna gridino. Si alza e s'arrampica di corsa sulla scaletta di ferro che conduce alla grotta della vergine, ma il grido s'è spento. Convinta d'aver immaginato qualcosa di inesistente, afferra una mano della statua, ma subito dopo fugge via da quella tetra atmosfera:

Era calda, calda di calore umano. Avrei voluto allontanarla, ma essa si muoveva nella mia, quella mano così simile alla zampina di un uccello - così debolmente si muoveva, ch'io credetti raccogliere nei suoi moti la stanchezza di un fanciullo che muore. Era orribile ed era vero. Si muoveva. *Parlava come parlano a volte, quasi meccanicamente, una mano, un piede di poveri esseri massacrati, in cui la vita sussulta ancora.* Mi diceva che sì, era vero, viveva e non sapeva da quando. *Era una donna, non una statua.* A volte pensava che questo supplizio (di cui i monaci erano al corrente, e che accettavano come ineluttabile) fosse ragionevole, santo. A volte sentiva che non vi era alcuna ragione, ch'era l'inferno. [...] Io tremavo, e quella mano parlava ancora. Mi chiedeva notizie della primavera, della terra selvaggia, quando il vento accarezza le piante dei giardini, ed esse si curvano, e sembrano morire di gioia. Notizie della giovinezza. Urgenti notizie della notte, così amara e dolce, così profonda quando si passeggia in compagnia amata. Balbettava altre cose. Improvvisamente, con crudeltà rara, io staccai da me quella mano, corsi lamentandomi giù per la scala, attraversai, urtandole, le due ali di panche nere – che intanto si erano trasformate in una folla pensierosa di streghe – , uscii nella strada.¹⁸

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ivi*, p. 67.

¹⁸ *Ivi*, pp. 68-9 (corsivo nostro).

Nel silenzio della chiesa si consuma un dialogo muto tra la statua che confessa di essere una donna vera e la protagonista che si spaventa dell'ardore dei suoi sentimenti. Chiusa dai monaci *in una tomba, come simbolo di virtù sovraumane da adorare* e costretta in un ruolo ideale, lontano dalla luce, dall'aria, dalla vita diviene esempio di una libertà negata, di una condizione di schiavitù che non può dirsi a parole. La vergine muta non ha che il suo sguardo silenzioso per esprimere tutto il patimento, per rivendicare il suo desiderio di vivere fuori dal ruolo che i monaci le hanno imposto. In tale situazione di clausura e costrizione che le parole non scalfiscono, è al silenzio che si attribuisce il potere di risarcire la vergine. Ad esso è infatti affidato l'arduo compito di dire il non detto, di comunicarlo - attraverso il calore di una mano a un'altra donna - la narratrice - che sappia renderlo semantico attraverso le parole. La codardia di quest'ultima rappresenta invece l'impossibilità di farsi carico di un dolore tanto atavico e universale, a cui nemmeno un oggetto apparentemente inanimato può sottrarsi. Alla fine del racconto, la statua è travolta dai bombardamenti della guerra che ne hanno cancellato ogni sua umana tristezza distruggendola assieme alla chiesa:

ora la prigionia è caduta, il simulacro della Infanta travolto. Disperse le sue membra nere così delicate, mozzata la testa che pensava, non si sa dove, sotto quale pietra, schiacciate, le sue zampine d'uccello. Vi sono sciagure teneramente invocate, tristezze che danno pace.

Io sorrido quando penso che sole, vento, pioggia, le cose e gli anni si avvicendano su quelle macerie.¹⁹

Una centralità simile viene attribuita al silenzio nel racconto di Paola Masino. Scritto nel 1955²⁰ e pubblicato postumo nella raccolta *Colloquio di notte del '92, Ora intima* narra la storia di suor Arcangela e del suo talento di ricamatrice. L'affinità tra i due racconti è rimarcata da molteplici somiglianze: non soltanto ambedue consistono più in una narrazione di vissuti interiori che in una descrizione di eventi, ma sono accomunati dalla medesima ambientazione sacra. Suor Arcangela, insieme a Suor Anna e alle educande, si trova all'interno della grande aula fredda di un convento, inondata da «una luce spietata».²¹ L'atmosfera è lugubre e inquietante come attestano le scelte lessicali del narratore (che questa volta è eterodiegetico), per cui il gelo dicembrino «era un cuneo rovente nelle membra delle educande che avevano sulle mani chicchi di sangue [...]» o la lama gelida (di luce) che «scese sulle loro nuche verdastre».²² Il senso di angoscia è poi amplificato da alcune immagini mortifere come quella che assimila le ragazze a «tante impiccate con la testa rigida conficcata nel petto, lo sguardo tumefatto sul punto croce» e quella che descrive le suore come «catafalchi in attesa».²³ La semantica della morte, suggerita

¹⁹ Ivi, p. 69.

²⁰ L'indicazione cronologica è fornita da B. Manetti in EAD., *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001. Cfr. p. 8 a proposito dei quaderni d'appunti II-III e IV.

²¹ P. Masino, *Colloquio di notte*, Palermo, La Luna edizioni, 1992, p. 173.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

dall'adozione di termini ascrivibili al registro della decomposizione fisica e della violenza, sembra restituire precocemente il conflitto interiore della protagonista dilaniata tra la passività dei defunti e la rabbiosa vitalità della sua giovinezza. In questo senso, la preghiera come luogo del linguaggio interiore assume un'accezione molto particolare. Come ne *L'Infanta sepolta*, in *Ora intima* è fondamentale lo scarto tra ciò che è vissuto dentro e ciò che accade all'esterno. Dal punto di vista dei fatti, il racconto di Ortese si riduce all'immaginazione di una donna che mentre se ne sta seduta in chiesa incontra lo sguardo supplice e sofferente della statua e scappa via spaventata. La stessa semplicità di sintesi può applicarsi al racconto di Masino: tutto ruota infatti attorno alla bravura della protagonista che ricama una splendida pineta, degna secondo Suor Anna di essere donata persino a sua Santità. In entrambi i casi, la povertà di eventi amplifica la potenza del vissuto, sicché tanto più è netta tale contraddizione quanto più significativa risulta la rivendicazione del proprio mondo interiore. In *Ora intima* il contrasto tra esterno e interno è suggerito, sin dall'apertura del racconto, dall'uso di aggettivi antitetici per descrivere il viso della protagonista: «Il suo volto era estenuato ma ardente, il suo sguardo fermo ma distratto».²⁴ Da quest'effetto di contrasto nasce un'ironia che è facilmente comprensibile man mano che il racconto procede. La duplicità del tono è evidente, infatti, in brani come questo: «La sua pietà sembrava non avere limiti, silenzio e meditazione cuciti da infiniti punti. Dovevano strapparla dal telaio, non solo per i pasti e il sonno, ma anche per la preghiera in chiesa».²⁵ Il silenzio e la meditazione sono i capisaldi della devozione di suor Arcangela, o almeno questo è ciò che emerge dall'esterno; la verità però è un'altra. Mentre ricama, infatti, ella abbandona il suo corpo costretto nell'aula e dà sfogo alla sua immaginazione: «E finalmente Suor Arcangela fu sola. Allora, con il primo colpo d'ago, ella, dentro di sé, dette anche un colpo di tacco alla propria fantasia e uscì dall'aula gelata»²⁶.

Il gioco interno-esterno si amplifica e rischierebbe di confondere il lettore non fosse per i grafemi deputati a segnalare gli interventi del mondo esterno in quello interiore di Arcangela, ovvero sia le parentesi tonde e il trattino orizzontale. Uscita dal convento, come immagina, ella si spoglia per indossare i panni di un uomo e scende in strada. Cambiando più autobus e studiando al mercato la qualità della verdura, ruba un portafogli e cinque borsellini. Dentro il portafogli trova una lettera indirizzata a Emilia Porsetti in Via Garibaldi 34 nella quale l'uomo, cui appartiene, annuncia l'appuntamento d'amore in casa loro. Finita l'avventura, la suora cambia abiti e nome e recatasi a casa di Emilia, finge di essere lei col marito. Inizia un amplesso voluttuoso e violento, al termine del quale la finta Emilia scappa e si traveste di nuovo da uomo. Segue, a questo punto, l'unione lesbica tra suor Arcangela – in abiti maschili – e la vera Emilia. Il carattere risarcente che il silenzio, come discriminazione tra dentro e fuori, assume in questo racconto è ben ravvisabile in diversi frangenti, in cui la distanza tra ciò che accade nell'immaginazione di Arcangela e quello che gli altri vedono minaccia di sfociare in una dissacrante ironia:

²⁴ Ivi, p. 174.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 175.

Perduta sul corpo della donna, sentiva salire da lei un odore organico che le faceva impazzire le mani. Le affondò il viso in grembo e gridò (– Bambine, chi di voi mi ha preso la scatoletta delle perle? – Ma sono qui, Suor Arcangela. Nessuno le ha toccate).²⁷

O ancora:

E nella pienezza di se stessa che le dava l'amore, Angela si smemorò in un gemito. (- Che è stato? – domandò Suor Anna dal fondo del laboratorio dove sta insegnando un punto difficile a una ragazza. – Niente – rispose Suor Arcangela, soave: - Mi sono punta con l'ago).²⁸

La carica perturbante del racconto si impernia tutta sul disaccordo tra la bellezza del ricamo che la protagonista sta realizzando e la sordidezza delle avventure che immagina. Un esempio evidente di questa discordanza è il brano in cui dopo aver strangolato Emilia, suor Arcangela pugnala il marito di lei:

Soggiogò l'uomo, e lo squarciò. Si sentiva tutto coltello in un frutto di gesso dipinto, che penetra a colpi, a scosse [...] Le reni le dolevano maravigliosamente, e tutta la spina dorsale dalla nuca al cervello le vibrava come una corda d'arpa.

(- Un tralcio di frutta? – domandò Suor Anna – Non s'era mai vista frutta su una pineta.

- I melograni sono sempre stati un frutto ornamentale – spiegò suor Arcangela – Melograni aperti e chiusi. Spaccati. L'intreccerò a tulipani e a “non ti scordar di me”).

- Così non ti scorderai di me, bel tulipano – ringhiò Angelo alzandosi da sopra l'uomo sanguinante.²⁹

Il potere risarcente dell'immaginazione che scaturisce dal silenzio è ancora più evidente nella scena successiva. Arcangela, che è ora copilota di un aviatore, decide di far precipitare il velivolo – in quanto stanca «di cielo, di azzurro, di canti eterei, di nubi a forma d'angelo...».³⁰ Anche in questo caso, la macabra intensità dell'immaginazione risarcente si stempera in ricami sopraffini e di abilissima destrezza:

Le fiamme permettevano ad Angela di vedere il volto contratto dell'uomo che ardeva, con le mani arrostiti sul ferro della manopola infocata, la paura che gli spingeva gli occhi fuori delle orbite, la bava sanguigna che gli usciva dalle labbra.

(Il disegno delle lacrime umane, sulla pianeta, andava mutandosi presso l'orlo, in una pioggia di minute fiammelle: i nostri peccati mortali).³¹

²⁷ *Ivi*, p. 176.

²⁸ *Ivi*, p. 177.

²⁹ *Ivi*, p. 180.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 182.

Il racconto improntato all'irrisione delle apparenze e delle convenzioni sociali si chiude nel segno dell'ironia, poiché dinnanzi alla domanda di Suor Anna su *come le vengono in mente, tante belle combinazioni di ornati*, ella risponde «Davvero non so. Quando ricamo non penso a niente».³²

Volendo trarre alcune considerazioni, come “l’infanta sepolta” anche suor Arcangela si sente soffocare all’interno della gelida aula di ricamo e adopera l’immaginazione come fonte di riscatto. In ambedue i casi il silenzio demarca la soglia tra il dentro (in cui echeggia una richiesta d’aiuto o in cui si succedono avventure illecite e immorali) e il fuori in cui nulla accade. Molte sono le somiglianze tra i due racconti, come ad esempio il protagonismo femminile, l’ambientazione sacra e il contrasto tra la situazione di clausura e prigionia vissuta e la libertà agognata che può trovare sfogo solo nell’immaginazione conciliata dal silenzio. Sia ne *L’Infanta* che in *Ora intima*, infatti, la *phoné* femminile – che trova spazio di espressione nella preghiera, ovvero nel raccoglimento interiore – si manifesta attraverso l’assenza dell’emissione vocale. Il silenzio, così inteso, apre una finestra di rivalsa: in quanto a risarcire la reclusione del corpo è l’evasione nella fantasia (propria, nel caso di suor Arcangela o altrui nel caso dell’*Infanta*).

In tal senso, è possibile evidenziare la vicinanza della poetica delle due scrittrici, che sebbene molto diverse, sembrano condividere, in questi racconti, alcuni punti in comune. Mentre la suora di Masino appartiene a quella «genealogia di figure femminili» che, secondo Beatrice Manetti, «sono le custodi della vita elementare, nonché le guardiane del mondo infero del rimosso, dei sogni ad occhi aperti, delle innominabili fantasie compensatorie»,³³ *L’Infanta sepolta* di Ortese sembra avvicinarsi all’Iguana, al Cardillo addolorato o al povero Alonso. In ambedue i casi, cioè, l’infanta e la suora incarnano una condizione universale che trascende le fredde stanze di un convento o la buia navata di un altare e rappresenta tutta la potenza di un discorso rimosso. Il discorso delle donne che non hanno voce, che soffocano dentro un ruolo angusto e che non trovano nel silenzio un complice altrettanto benevolo. Alle sue personagge, infatti, Masino attribuisce il compito di mettere in crisi le costruzioni sociali, mostrando il carattere ipocrita delle apparenze. Sicché, come afferma Pellorca:

[...] le rivolte masiniane sono soprattutto concettuali e di denuncia nei confronti di una società [...] contrassegnata dai pregiudizi corrivi di chi vive una vita orientata alla cura della sola apparenza, di chi ha fatto del moralismo perbenista un *modus vivendi*. In ogni donna narrata Masino sembra inserire un piccolo seme della sua forza [...].³⁴

In effetti, Suor Arcangela si colloca in continuità rispetto a Emma, al quale spetta la decostruzione drammatica della bontà assoluta del sentimento materno, alla massaia, col suo disporsi a caricatura grottesca della donna fascista e alle figure minori, tra le quali Anicia (che si

³² *Ibidem*.

³³ B. Manetti, *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, cit., p. 15.

³⁴ G. Pellorca, *A proposito di realismo magico. Personaggi, tematiche e immaginari a confronto in Bontempelli e Masino*, Città di Castello, LuoghInteriori, 2021, p. 39.

ribella al volere paterno chiudendosi in un sonno lunghissimo). Come quest'ultime, difatti, la giovane suora assume il ruolo che le viene socialmente imposto, in questo caso di religiosa, e lo sforma dall'interno, mostrandone l'ironica inconsistenza. L'immaginazione poetica è, secondo Rozier, lo strumento adoperato da Masino «per sollevare domande su un mondo gerarchico fondato su un'idea patriarcale della moralità, del genere e della famiglia». Infatti:

Ciò è particolarmente vero per i personaggi femminili, per i quali gli spazi chiusi della casa e del convento diventano il luogo dell'introspezione e della rinegoziazione della propria identità. Focalizzando l'attenzione sulla soggettività nel suo rapporto con il mondo esterno, sull'influenza reciproca e sul conflitto tra privato e pubblico, Masino crea moderne parabole la cui funzione principale è quella di minare le aspettative sociali e offrire spazi di resistenza alle sue eroine: la schizofrenica Suor Arcangela compensa la propria mancanza di libertà fuggendo in un mondo immaginario nel quale può esercitare il proprio potere.³⁵

La potenza dell'immaginazione raggiunge il suo apice all'interno della fredda aula di ricamo: evadendo la gretta monotonia della sua realtà, Arcangela immagina di esprimere la sua sessualità senza limiti, intrecciando tra loro Eros e Thanatos. Il tema della sessualità, altrove indagata (si pensi a Emma di *Monte Ignoso*), aderisce alla riflessione di Re, circa il fatto che «la donna in Masino è considerata anche nel suo aspetto materiale, erotico-sensuale e terreno, in contrapposizione all'idealizzazione femminile e alla mistica della modernità».³⁶ La concezione della fantasia come «uno strumento ontologico, un mezzo per affrontare la realtà e per comprendere la vita e l'io nella sua complessità multiforme e sfaccettata»,³⁷ è ben ravvisabile in *Ora intima*. Il riscatto offerto dall'immaginazione decostruisce la credibilità della suora masiniana e si fa portavoce di un'insofferenza generale. La medesima insofferenza che sembra nutrire l'infanta di Ortese nei riguardi della sua condizione di reclusa. Anche in questo racconto, infatti, la centralità della figura femminile suggerisce finalità risarcenti. Per la scrittrice, la donna appartiene alla più ampia categoria degli oppressi e dei diseredati, coloro cioè che non hanno voce. Il suo tacere è la condizione universale dei soggetti subalterni che non hanno il potere di esprimersi. Interessante, a proposito di ciò, è quanto sostiene in un intervento radiofonico del 1989, significativamente intitolato *Il silenzio delle donne*: «tutta la vita delle donne è piena di silenzi... Il silenzio delle vittime e delle parole bugiarde». L'uscita dal mutismo, secondo Ortese, potrà avvenire solo quando la donna proclamerà «l'inviolabilità della natura, del mondo e si batterà per essa [...]».³⁸ L'assimilazione del soggetto femminile al diverso e all'emarginato è ben visibile, ad esempio, ne *L'Iguana* (Vallecchi, 1965). L'immagine della creatura mezza bestia, mezza

³⁵ L. Rozier, *Strategie narrative di Paola Masino*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, Milano, Mondadori, 2016, p. 29.

³⁶ L. Re, *Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista*, cit., p. 167.

³⁷ L. Rozier, *Strategie narrative di Paola Masino*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, cit., p. 19.

³⁸ A.M. Ortese, *Il silenzio delle donne* (trasmissione radiofonica, RadioDue, 23 marzo 1989, trascrizione a cura di SIL, Società italiana delle letterate), citato da N. Polla-Mattiot, *Singolare femminile. Perché le donne devono fare silenzio*, cit., p. 16.

donna che viene bistrattata dai fratelli Guzman e continuamente umiliata diviene metafora degli ultimi. Come svela la stessa Ortese, infatti:

Posso dire di essere mossa a lavorare dall'indignazione. Anche la matrice del racconto lungo l'Iguana, uscito l'anno scorso, sta tutta lì. Io sento molta indignazione e molto dolore per la condizione del povero. A me sembra che chi non ha denaro, cioè potere, oggi non esiste. [...] l'Iguana che rappresenta gli esseri umani dei Paesi non industrializzati. Non hanno denaro e così sono grotteschi e anche ridicoli.³⁹

Un ulteriore tassello interpretativo, fornito da Monica Venturini,⁴⁰ secondo la quale la «bestiola verdissima» rappresenterebbe la donna-intellettuale degli anni 50-60 è avvalorato da Ortese quando scrive a Haas «Ero un'iguana anche io, nel '62».⁴¹ In questo senso, infatti, la donna che scrive è considerata diversa e mostruosa proprio come una bestia che parla. Se, come la povera Estrellita, la Madonna nera si fa portavoce del dolore e dell'umiliazione degli oppressi, ella però riflette con maggior intensità le limitazioni dettate dalla propria appartenenza di genere. Il silenzio e il ruolo di modello esemplare impostole dai monaci tradiscono la pervasività delle convenzioni sociali, da cui Ortese non si sente affatto rappresentata, come ben si evince nell'intervista di Polla-Mattiot del 1996, in cui smentisce la validità dei valori tradizionalmente considerati femminili:

l'amore può arricchire una vita, ma non deve e non può essere un destino, mentre quando io ero giovane vedevo intorno a me tutte quelle ragazze che pur di "salvarsi" si mettevano al servizio di un uomo, lo sposavano e cominciavano a governare i piatti. Orrendo. [...]. Privilegio era salvare i miei pensieri, essere libera. E la libertà non invecchia mai. Quanto ai figli, "no, non ci pensavo. Avere dei figli è sdoppiarsi: è dedicarsi completamente a loro. [...] E poi la figura della donna di famiglia per me si identificava nella domestica. Una donna che deve portare i pesi, servire gli altri. Non ho mai accettato che il freezer, la lavatrice, l'uomo fossero il mio destino".⁴²

Alla statua austera e indifferente al bambino che tiene in braccio Ortese sembra trasmettere la sua medesima visione. Non le importa di essere madre o di essere Santa, chiede invece notizie della primavera e della giovinezza e rivendica la propria libertà. Come in *Ora intima*, anche ne *L'Infanta* l'immaginazione garantisce il riscatto della figura oppressa. Il prodigio della statua umana che soffre e vive come una vera donna offre la possibilità di riflettere sul dolore universale. Ma ancora è importante rilevare come il carattere risarcitore del silenzio si combini con

³⁹ A. Barberis, *È così difficile trovare a Milano il silenzio*, «Il Giorno», 6 aprile 1966, p. 6 (citato da L. Clerici, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002, p. 384).

⁴⁰ M. Venturini, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne editrice, 2008, p. 41.

⁴¹ Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas, 12 giugno 1990, in A.M. Ortese, *Possibilmente il più innocente: lettere a Franz Haas (1990-1998)*, a cura di F. Rognoni, F. Haas, Mergozzo, Sedizioni, 2016, p. 42.

⁴² N. Polla-Mattiot, *Il mio paradiso è il silenzio*, «Grazia», 16 giugno 1996, p. 96.

l'ambientazione sacra che lo sollecita e giustifica. Non è un caso, infatti, che ambedue i racconti si svolgano in un contesto religioso. La Chiesa ha avuto per lungo tempo un ruolo determinante nell'organizzazione sociale svolgendo una funzione repressiva senza eguali nei confronti delle idee contrarie e divergenti. È significativo, in questi termini, che l'*Infanta* sia tenuta prigioniera da dei monaci che l'hanno sepolta viva in un simulacro di purezza e innocenza e che i pensieri profani e peccaminosi di Suor Arcangela siano covati nell'aula di un convento. Qui la questione del sacro si interseca al meraviglioso come ben rileva Beatrice Manetti quando afferma che alle autrici del fantastico novecentesco che «si riappropriano del sacro nella sua funzione peculiare di momento fondativo o di motore del fantastico»,⁴³ è consentito 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[...].»⁴⁴ Sulla scorta della lettura di Farnetti⁴⁵ per cui «il rapporto della donna con il perturbante non produc[e] una risposta emotiva di angoscia o di fuga, ma di accoglienza e di empatia nei confronti dell'alterità»,⁴⁶ Manetti parla dell'«amicizia col mostro» per riferirsi alla tendenza empatica di Masino e Ortese. Si pensi all'atteggiamento compassionevole di Daddo per l'Iguana; di Elmina per il povero Cardillo o alla tendenza dei personaggi masiniani a ricercare l'abietto e l'inquietante. Il prezzo da pagare per l'accettazione amichevole del perturbante è lo smarrimento del senso della realtà. In quest'ottica il sacro si colloca tra il mondo reale e il sogno e sopravvive convertendosi all'«esperienza individuale dell'assolutamente altro»⁴⁷. Sia lo smarrimento della realtà che l'atteggiamento comprensivo nei riguardi dell'alterità sono facilmente ravvisabili nei racconti analizzati. Qui, infatti il sacro – da Otto inteso come il «completamente altro»⁴⁸ – acuisce il contrasto tra la situazione di clausura e tristezza delle protagoniste e il desiderio fantastico di evadere altrove. Lo stridore tra l'ambientazione religiosa e i pensieri profani suggerisce inoltre il fallimento di un'apertura all'alterità al prezzo del diniego della propria identità personale. Il carattere polemico e rivoluzionario di questi racconti si gioca, insomma, tutto sulla loro apparente convenzionalità. In fin dei conti non narrano che di due donne chiuse in un ruolo predefinito, ma la loro rivolta proprio perché tutta interiore, e giocata sull'assenza di parole, appare ancora più disturbante. È il non detto che finalmente trova la sua voce nel silenzio. Il non detto che coincide con la noia, la stanchezza, l'angoscia di essere costretti a recitare una parte da cui non si scappa, in fin dei conti, si può dire tacendo. O meglio, ancora, chiudendosi nel proprio

⁴³ B. Manetti, *Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres*, «California Italian Studies», V, 1, 2014, pp. 526-549: 530.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. M. Farnetti, *Irruzioni del semiotico nel simbolico. Appunti sul fantastico femminile*, in M. Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico*, 2 voll., Roma, Lithos, 1996-2001, vol. I, pp. 223-235.

⁴⁶ B. Manetti, *Fantasma del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, «Bollettino 900», I-II, 2018, pp. 81-91: 81.

⁴⁷ *Ivi*, p. 82.

⁴⁸ R. Otto, *Il sacro*, Milano, SE, 2014.

mondo interiore e rivendicando il potere risarcitore dell'evasione nell'immaginazione. Chiedendo notizie della primavera e della giovinezza (come l'infanta) o travestendosi da uomo per fare qualsiasi cosa, come Arcangela. Tutto, insomma, per assaporare pur fuggacemente almeno un sorso dell'agognata libertà.