

ANNA MARIA ORTESE

ROMANZI

VOLUME I

A cura di Monica Farnetti



ADELPHI EDIZIONI

Era sera dappertutto

Avere sei romanzi al proprio carico non sempre è sufficiente per accedere alla storia letteraria di un secolo, specie se i primi abbiano coinciso con una memorabile catastrofe editoriale e gli ultimi siano stati lodati con una parzialità troppo insolita per non destare sospetti. E ancor più se tutti, o quasi, quei sei romanzi rientrino nella categoria delle opere cosiddette «a influsso ritardato», nate per assicurarsi una fama duratura ma non immediata, che «il sistema delle epoche», come garantiva Debenedetti, inevitabilmente lascia fuori. È così che il Novecento si è chiuso quasi sbattendo le sue porte in faccia a una grande narratrice, troppo amareggiata per reclamare giustizia così come per decidere di farsi giustizia da sé. E d'altro canto troppo assorta nel compito di guadagnarsi da vivere, combattendo praticamente fino all'ultimo la minaccia e l'infamia del lavoro mal pagato, per occuparsi davvero della propria carriera.

Con sei romanzi invece, distribuiti nell'arco di un trentennio che è grosso modo il secondo di ta-

le carriera (essendo il primo dedicato, e vantaggiosamente, al racconto breve), romanzi spesso attratti l'uno dall'altro al punto da formare due cicli o grandi trilogie e tutti, sia quelli autobiografici (in cui si sconta ancora una sorta di magnifica immaturità), sia quelli fantastici (dove invece ogni traccia di immaturità è scomparsa), di tale interesse e rilievo da non poter passare inosservati, Anna Maria Ortese ha pieno diritto di misurarsi coi protagonisti della storia del romanzo del suo secolo: una storia a conti fatti così turbata e strana da non dover temere l'ingresso di una personalità come la sua.

Certo per riconoscere questo occorre che il tempo passasse, e che le sue opere maturassero quell'influsso ritardato, dipendente dalla loro troppo inedita fisionomia, che solo poteva consentire un'equa valutazione del suo caso. Tolta infatti l'eccezione di alcuni lettori ed estimatori della prima ora, la Ortese ha faticato moltissimo a trovare il suo pubblico, che unicamente *in extremis* l'ha onorata di un'attenzione, e perfino di un fanatismo, cui la scrittrice dopo una vita oscura non poteva più rispondere né oramai dare credito. Fatto sta che comunque, nel corso di innumerevoli anni trascorsi nel buio della ragione e del cuore e durante i quali «era sera dappertutto», e niente valeva a interrompere la serie infinita dei suoi giorni «di annientamento», la Ortese ha delineato, in solitudine e a dispetto della disattenzione dei contemporanei, la sua straordinaria personalità di scrittrice, dei cui romanzi solo adesso forse siamo in grado di comprendere l'assoluta compatibilità con le coeve vicissitudini di quel genere narrativo. Sempre ammesso che sia finalmente trascorsa quella «sera» terribile e senza scampo che ottenebrava in passato il suo publi-

co, e che la luce di un nuovo giorno ci soccorra nel compito.

Foto di gruppo con signora

Nel ritratto di gruppo dei maggiori rappresentanti del romanzo novecentesco compaiono, è noto, allo stesso tempo pochi volti italiani e pochi, pochissimi volti femminili. Alla Santissima Trinità in cui, come in una celeberrima icona, si distinguono mentre si danno l'unità Proust, Joyce e Kafka, è quasi con sorpresa, e forse con insospettiti rigurgiti di nazionalismo, che troviamo talvolta accostati non dico Pirandello o Svevo, Tozzi o Moravia, Gadda, Calvino o al limite Sciascia ma, perfino, alcune delle presenze più «transeunti» (Pavese, Vittorini, Pratolini, ecc.), citate di volta in volta secondo gli orientamenti del riepilogatore di turno. E se la nominata trinità del modernismo «accademico» si completa talora di nomi non accademici (essenzialmente Musil), oppure si allarga fino a comprendere tutti gli autori significativi fra gli apostoli e gli apostati del «grande stile» (e allora via con Gide, Beckett, Faulkner e Forster, Sartre e Butor, Andersch, Benn, Conrad, Böll, Grass e magari Hemingway, Lawrence, Bernhard, Canetti, e addirittura Nabokov e Pasternak), ciò nondimeno restano poche le presenze italiane e ancor meno, quando non nulle, quelle femminili. Capita in verità che qualcuno si degni di rammentare la Woolf (che tuttavia figura, in presenza di Joyce, come una specie di dop-pione), o magari la Stein (citata solo da chi si voglia dimostrare non del tutto digiuno in materia di eccentricità), la Sarraute (limitatamente alme-

no a quell'ambigua sineddoche del romanzo del Novecento che è il *nouveau roman*) o nel migliore dei casi la Yourcenar (giacché la sentenza sulla Duras, con la scusa che con lei si chiude il secolo, si può tranquillamente lasciare ai posteri) o la Bachmann (che dire infatti di altre grandi autrici tedesche troppo poco tradotte, o di troppo esclusivo appannaggio di un pubblico femminista?). Ciò non toglie tuttavia che la foto di gruppo più emblematica dei romanzieri del Novecento annoveri sostanzialmente dei distinti signori, e che nessuna donna stabilmente vi figuri a rappresentare se non altro una mutazione a venire.

Ma si dà il caso che la storia novecentesca del romanzo, apertasi all'insegna della sua crisi o morte addirittura (tanto che fin dagli inizi del secolo se ne prevedeva il seppellimento, assieme ai vecchi modelli di automobili e ai cappelli a cilindro), sia una storia scritta e popolata in gran parte proprio dalle donne, alla cui iniziativa, oltre che a quella di altre « minoranze » in ascesa, si deve il fatto che il romanzo del XX secolo sia sopravvissuto a se stesso, peraltro con profitto, nel momento stesso in cui gli uomini ne pronunciavano in varie lingue l'epitaffio. Ciò risulta particolarmente verificabile in Italia, dove col senno di poi sono infine molti coloro che ammettono, a fronte di titoli e scuole troppo legati a un'estetica, a un clima o a un decennio, la lunga durata e l'ampia ricezione (si potrebbe forse dire la classicità) di romanzi come *La storia* o *L'isola di Arturo*, *Artemisia* o *Ritratto in piedi*, e per non indugiare ancora (visto che a tutt'oggi un titolo come *Giù la piazza non c'è nessuno* e un nome come quello di Dolores Prato, rispettivamente riferibili a un capolavoro e a una grande scrittrice, sono poco si-

gnificativi) se non altro *L'Iguana*, *Il porto di Toledo*, *Il cardillo addolorato*, *Alonso e i visionari*.

Si muova pure dal presupposto, che sarebbe antistorico trascurare, che alle soglie del Novecento il romanzo naturalista e « classico », coi suoi cicli compatti e la sua solida ed evidente struttura, la sua lingua precisa e il suo punto di vista padrone degli eventi appare irrimediabilmente invecchiato, la sua forma è spezzata e si fa eloquente quant'altro mai di quella che fu definita « l'estinzione del grande *logos* europeo ». E non si trascuri neppure che fra gli strani oggetti policentrici, difettosi, spiraliformi e difforni, pseudo- e anti-narrativi che subentrarono, e che una convenzione critica sempre più perplessa continuò *faute de mieux* a chiamare e riconoscere come « romanzi », ne comparvero di mirabili, cui fu presto o tardi rilasciato il brevetto di eccellenza e che lentamente promossero, pur sotto mutate spoglie, la rinascita del genere. Che fu definitiva allorché ci si congedò dal pregiudizio secondo cui la poetica del naturalismo era fra tutte la sola o la più adeguata, « quella da cui [erano] nate le opere di maggior importanza e rilievo », e si rese giustizia d'altro canto a tutte le opere che, invece di ritrarre le cose, si assumono il compito di vedere « che cosa si nasconde dietro » di esse: quella « seconda realtà ... più profonda e stabile e vera di quella vistosamente e sensibilmente presentata dalle loro apparenze », quel « segreto » che « è la sola qualità che le [cose] renda degne di essere raffigurate », tanto che l'esigenza di « narrare non più le cose, ma ... la [loro] vita seconda » costituisce « il carattere iniziale, il tema originario ... del nuovo romanzo ».

A parlare qui è Debenedetti, dal proscenio del suo monumentale *Il romanzo del Novecento*, mentre discute, o si accinge a farlo, delle epifanie joycia-

ne e delle intermittenze proustiane, dei romanzi di Tozzi, di Svevo e di tutti coloro che concepiro- no la scrittura come modo per «scoprire l'invisibile che si annuncia attraverso il visibile». Ed è notevole quanto tutto ciò si addica, per chi ne conosca i presupposti, alle opere della Ortese, che della «seconda realtà» (l'unica, del resto, a lei nota e a lei cara) fece un vero e proprio assunto o principio di vita e di scrittura:

L'Espressività ... era, in realtà, *un secondo mondo o seconda realtà*, una immensa appropriazione dell'inespresso, del vivente in eterno, da parte di morituri; e ciò, non già al solo fine di *esprimerlo* (questo, un effetto secondario), bensì di costituirsi, tale inespresso finalmente rivelato, come una seconda irreale realtà; non tanto irreale, poi, se vedevamo la realtà vera disfarsi continuamente, al pari di un vapore acqueo, e la realtà irreale dominare l'eterno. (p. 470)

Il tema della «seconda realtà», che in questo luogo del *Porto di Toledo* trova forse la sua formulazione più sontuosa, ricorre però assai di frequente nelle pagine della Ortese, che in se stesse costituiscono di tale principio una grandiosa messa in scena. E non sbagliamo se fra i suoi possibili *auctores* in materia (ma tutto il romanticismo in ciò può sostenerla, assieme agli scrittori fantastici di ogni tempo e scuola) ipotizziamo la presenza di Leopardi: teorico per eccellenza di quella «doppia vista», o facoltà di vedere un «secondo genere di obbietti» oltre quelli «di cui gli occhi ricevono la sensazione», che lo *Zibaldone* ampiamente documenta, e che la Ortese si direbbe assuma a fondamento della sua peculiare idea di realtà.

Il pensiero sognante

L'Ortese dunque si direbbe perfettamente allineata sul fronte di tutti i principi, formali e di poetica, del romanzo del Novecento, da un lato rappresentando in modo esemplare la pratica della cosiddetta «seconda realtà», dall'altro fornendoci romanzi di forma spezzata, nati da «esperienze su cui non è stata imposta nessuna disciplina», come osservava la Woolf a proposito dei romanzi della signorina Sterne, «ad eccezione del blando freno della grammatica e dell'occasionale intransigenza della divisione in capitoli». E tuttavia con il suo sfrenato candore, la profonda malinconia che alimenta la sua scrittura e l'immensa audacia della sua immaginazione ella va ancora e ben oltre quell'allineamento e quel fronte, e avanzando la *rêverie* più ostinata, o una sorta di pensiero perennemente sognante, come vero e proprio stile di discorso e di narrazione, lei, né nostrana né europea (ma semmai di casa «nello sguardo degli Ultimi», o nella Via Lattea), risale irresistibilmente a uno dei primi posti, quanto a potenza e originalità, fra le scrittrici italiane e fra gli scrittori europei.

Non si finisce né si finirà mai di sottolineare la sua natura di scrittrice «visionaria», sempre in stato di fantasticheria o di sogno a occhi aperti, capace con tanta naturalezza di omologare ragionamenti e illazioni, di non distinguere il ricordare dal delirare e di trattare alla stessa stregua realtà prima e seconda, sonno e veglia, visibile e invisibile. Ma d'altro canto forse non si è ancora incominciato a riconoscerne e a comprenderne l'effettiva entità, valutando tutta l'originalità di un'opera visionaria senza intermissione né cali di potenza, e misurando il vuoto che le si è fatto intor-

no priva come ella appare di autentici precursori e di possibili seguaci. Un vuoto ancor più incolmabile se consideriamo che a questa potenza visionaria si associa una profonda istanza etica, e che a nient'altro corrispondono quelle stralunatissime trame e figure della *sua* realtà, quegli ingredienti senza nome con cui ella compone i suoi romanzi e racconti, se non alle forme suscitate da una filosofia, una filosofia (o un'etica)-poesia, dove il rapporto fra le due diverse « corrispondenze al vero » (così nello *Zibaldone*), ovvero le due speculari attività del pensiero, è verificato simultaneamente sul terreno della riflessione morale e su quello dell'invenzione letteraria.

Unica si direbbe, guardando al passato, questa capacità della Ortese di esercitare in parallelo e insieme così a fondo la competenza speculativa e quella fantastica: segnalandosi, sulle orme dell'autore amato, come autrice di una collezione di « operette morali » praticamente coestensiva alla sua intera bibliografia, ma con la differenza, rispetto al maestro e alla sua illustre tradizione, che in questo caso si tratta di una « prosa morale » portata a un inedito livello di incandescenza onirica. « Pensiero sognante » è dunque dizione che, convocato Leopardi e il suo modello esclusivo di « pensiero poetante », si addice due volte a una scrittrice come lei, che nel poeta di Recanati trovò altresì conferma, lo si è visto, della validità della « tecnica » della doppia vista, e che esattamente al pari di lui consente che nella propria opera vasta e multiforme si riconosca il tema unico dell'infelicità e del dolore: tema soccorso dalla natura, lo si vedrà, come dal suo specifico, necessario e altrettanto unico sistema di rappresentazione.

È presumibile che in materia di « filosofia morale » la Ortese abbia appreso molto più da Leopardi

di, o al limite da Čechov (con il quale mostra di condividere ampiamente la concezione della natura intesa come luogo di esilio di esseri dolorosi, oppressi da un'oscura legge che si oppone ai segni della carità e della felicità), dagli scrittori trascendentalisti della Nuova Inghilterra (Emerson, Thoreau) o dai poeti religiosi della vecchia (Milton, Tennyson), piuttosto che non dai filosofi di professione, e che dunque la sua etica abbia matrici letterarie meglio che non strettamente filosofiche: fatto che la predispone già in partenza a un utilizzo immaginativo. Ciò non toglie che si tratti di un sistema di pensiero in grande stile, di un'etica, se non di una teologia, di ineccepibile coerenza, che in modo assolutamente originale si esprime in figura di novella o romanzo. Il che ci autorizza a sottrarre infine l'opera della Ortese al falso dilemma fra scrittura etica e scrittura poetica, mentre giunge altresì il tempo di lasciarsi alle spalle tutte le altre distinzioni che l'hanno a lungo riguardata: fra realismo e fantastico, autobiografia e finzione, lirica e narrativa, abilità ed estro, per non ricordarne che alcune.

Meglio è forse pensare che la sua più adeguata collocazione sia davvero in quel « fra », nella ricchezza del confine e nella libertà, già per altri versi concessa a Proust, dell'*entre-deux*; e che proprio in forza di questa sua scrittura « di confine », e nonostante la sua mancanza di tradizione e di forma nonché, come si dirà, di lingua e di poetica, ella sia degna di comparire fra i grandi narratori della sua generazione e del suo secolo, come pure in quel ritratto di gruppo nel quale il fotografo si ostina da più di cent'anni a immortalare soltanto illustri gentiluomini.

Parafraso un vecchio titolo, che aveva al proprio centro il nome di Pirandello e dietro di sé tutto l'impegno necessario a commisurare, previo opportuno adeguamento di parametri, una grandezza italiana su scala europea. Operazione tutt'altro che agevole, allora come oggi, dal momento che una nozione quale quella di «romanzo europeo» ha per lungo tempo potuto fare a meno – nonostante Pirandello e quant'altri – di contributi italiani per dar conto di sé. Ma ecco che di fronte a una personalità come quella della Ortese e alla sua proposta di romanzo *hors concours*, povera di precursori e seguaci così come di critici che siano stati in grado di definirla adeguatamente, siamo non solo autorizzati ma addirittura costretti a guardare al suo caso in prospettiva europea, per assicurarci con il più ampio margine di verifica che esso sia davvero solitario e unico quale sembra.

Più solitario e unico che mai da quando è venuto meno, ed era tempo, il riferimento alla corrente «novecentista» del realismo magico, il solo che parve fin dall'inizio plausibile ma che piano piano e quasi da sé perse di vigore, tanto che oggi lo si ritrova appena, citato a semplice beneficio di cronaca, in apertura delle recensioni più obsolete. Sicuramente a Bontempelli, che negli anni Trenta fu il grande sorvegliante e maestro di disciplina della scrittrice in erba, va attribuito l'onore di averla scoperta e sostenuta agli esordi; e sicuramente nell'arte di «inventar favole» e «stralunar parole», propria al realismo magico, va riconosciuta una direttrice importante nello sviluppo dell'originario talento dell'autrice del *Porto di Toledo* ovvero Toledana, piena d'ingegno e incerta

dei suoi doni e dominata dalla passione, pericolosissima per una dilettante, delle visioni e dei sogni: passione che giustappunto sotto la guida del «Maestro d'Armi» (titolo che nel romanzo è attribuito allo stesso Bontempelli) trovò la via per convertirsi nel contrassegno di una professione. Ma altrettanto sicuramente la Ortese, persa nelle proprie fantasticherie con un abbandono senza alternative, e rapita dalle proprie visioni con una violenza che non ha riscontri nella pur popolatissima Italia magica sua contemporanea, era dotata di una personalità tale da poter trascendere qualsivoglia principio appreso di poetica e di scrittura, e da sviluppare in direzione del tutto autonoma le sollecitazioni dei più sapienti fra i suoi maestri e garanti.

È giusto ed è bello che lo sguardo critico, sempre avido di nessi intertestuali, cominci a virare da Bontempelli alla sua compagna, Paola Masino, la cui opera si dimostra di una qualità visionaria per certi versi affine a quella della Ortese, e la cui amicizia per quest'ultima lascia presumere che fra le due siano avvenuti scambi significativi, ancora tutti da indagare, sul piano della scrittura. Ed è ancor più giusto che accanto al nome della Ortese si inizi a fare, e sempre più spesso, quello della Morante, sui cui «libri perfetti» la stessa Ortese più volte si espresse. «La Morante, una montagna, un genio. La critica maschile teme il genio femminile, quando è assoluto. Una donna, quando è grande scrittrice e sa andare in fondo alle cose, mette la sua mano su dolorose e mai rimarginate ferite. Amo le grandi scrittrici».

Il riconoscimento tardivo (datato 1986) alla Morante così come a tutte le «grandi scrittrici» (lei compresa, si suppone) capaci di *mettere mano sulle ferite* è importante. Se ne desume che sia que-

sto per lei, al di là di ogni potenza immaginativa e qualità di scrittura, il solo o il primo obiettivo del narrare, e che sia appannaggio più che altro del genio femminile. In questa circostanza dunque la Ortese si sbilancia, come raramente le è accaduto di fare, sul versante della scrittura delle donne, dandoci così l'opportunità di inferire fra altre cose qualche indizio importante sulle sue letture, i suoi modelli, le menti di primissimo ordine con cui, al di là di ogni altra e fuorviante indicazione da lei stessa impartita, ha stretto nel tempo alleanze assolute. Menti rispetto alle quali la sua rimane comunque e nonostante tutto incompatibile, non fosse che per quel suo fantasticare e sognare e delirare continuo, quella sua attrazione per le cose invisibili che, sopra a tutte le insidie turbatrici della sua anima, la distrae irrimediabilmente da un'ordinata capacità di *logos*. Ragione per cui non ci è consentito di misurarla da pari a pari con coloro che oltre a scrivere romanzi ne hanno coltivato, e talvolta accanitamente, la definizione e l'idea. Né con Proust né con Joyce, dunque, con i quali e a sua insaputa pur condivise, lei autrice di libri paragonabili (penso al *Porto di Toledo* soprattutto) a un'unica grande «epifania», o a un'intermittenza del cuore lunga quanto una vita, il bene della visione. E neanche con Kafka, che pure venne citato come unico esempio di solitudine paragonabile a quella di lei, né con alcuno degli amati scrittori di mare e d'avventura (il che significa, per il Novecento, essenzialmente Conrad) che peraltro è divenuto ragionevole rammentare. E neppure infine con quell'unico autore italiano, Gadda, che fornisca qualche stimolo a un confronto, non fosse che per quella famosa «spolveratura creola» tramite cui l'autore della *Cognizione del dolore* rivestì di sembianze ispanoamericane l'odio-

samata topografia familiare: procedimento (classico, del resto) messo in atto come è noto anche dall'autrice del *Porto di Toledo*, laddove analogamente la geografia dei luoghi d'origine, e insieme i tratti dell'Italia post-bellica, sono riportati *en travesti* sotto sontuose e miserabili vesti ispaniche.

La scienza del lutto

Ma nel valutare più attentamente il «caso» Ortese, misurando la distanza che la scrittrice mantiene rispetto alle grandi direttrici di sviluppo del romanzo moderno e insieme cogliendo, laddove possibile, le consonanze della sua opera con tale romanzo stesso, un nome si può fare ed è quello di Virginia Woolf. Che è scrittrice fra tutte coltivata e di scuola, come ben si sa, e che per ciò naturalmente si sottrae, a sua volta e forse prima di altri, a un certo tipo di confronto con la Ortese. Ma che con lei intrattiene però, su un diverso piano, significative simmetrie.

Così la Woolf come la Ortese, infatti, diventano scrittrici in qualche senso nell'atto – atto che coincide con la scrittura di un romanzo – di piangere una perdita, che per entrambe è la perdita di un fratello amato: da un lato Thoby, in arte Jacob, dall'altro Manuele, il giovane Rassa di cui si racconta nel *Porto di Toledo* e la cui morte, come si dirà, è all'origine del desiderio di scrivere scaturito improvvisamente, nel vuoto e nell'ombra di quel primo dolore, dal cuore della Toledana. E questo alveo luttuoso in cui tutte e due le scritture insorgono, si formano e durevolmente si mantengono, questa comune ed evidente matrice malinconica dell'atto creativo avvicina fortemente fra

loro le due scrittrici, per le quali la scrittura si conferma di libro in libro come il luogo di un rammemorare periglioso e turbato, un colloquio, silenzioso e dolente, con le parvenze di quel che è stato e uno sguardo sulle rovine.

Da una parte *La stanza di Jacob*, *Al faro*, *Le onde*; dall'altra *Poveri e semplici*, *Il cappello piumato*, *Il porto di Toledo*, *Il cardillo addolorato*. Su entrambe le carriere, e su entrambi i destini, si erge in tutta la sua statura Dama Malinconia; ognuna delle due donne approda allo scrivere per necessità, nell'urgenza di dare forma al dolore e, quasi incarnazione al femminile del mito di Orfeo, continua a scrivere per non interrompere il suo ritorno verso ciò che la morte ha sottratto; tutte e due infine confermano, ciascuna nel proprio stile, quella definizione della modernità come «scienza del lutto» che fu coniata per render piena giustizia alla «stella» malinconica della Woolf, e opposta con pronta efficacia alla gaia scienza degli antichi.

Illuminato in questo modo, l'orizzonte del romanzo moderno non parrà più così povero di riferimenti utili a situare al proprio interno un'autrice quale è la Ortese: che difende fino all'ultimo, non c'è dubbio, la sua offerta e la sua idea di romanzo – se di idea si può parlare – come qualcosa di assolutamente originale, irriducibile per molti versi a tutti i modelli disponibili e incapace, lo si è visto, di garantirsi degli epigoni. Ma che d'altro canto può legittimamente dimorare nella modernità così come la illustrano il magistero e l'opera di Virginia Woolf, una modernità intesa come grande scuola di scritture malinconiche nelle quali si dà forma, per impedire che vaghino indomiti nell'universo, a una pena, un dolore, una latente e inarticolata passione.

Un despacho tutto per sé

«Infilare un po' di ... fogli in una busta, incollare sopra un francobollo da un penny, imbucare la busta nella cassetta all'angolo della via. Fu così che divenni giornalista». È ancora Virginia Woolf che, impartendo istruzioni alle donne desiderose di diventare scrittrici, fornisce al lettore del *Porto di Toledo* il possibile antefatto dell'esordio letterario della Toledana. Un simile antefatto in cui tutto, salvo il costo del francobollo, sembra coincidere con l'esperienza della giovane Damasa (ulteriore appellativo della protagonista) colma infatti molto verosimilmente la lacuna nel racconto fra gli iniziali oscuri sintomi di «espressività» e la comparsa, sulla «Literaria Gazeta», delle prime ufficiali «parole di luce» della scrittrice. Mentre la stessa Woolf, via via che le sue istruzioni fermentano e si sistemano nella forma di un saggio capitale, può continuare a fornirci spunti per la delicata comprensione di questo esordio letterario. Lei che innanzitutto avvertì il «veleno della paura e dell'amarezza», conseguenza diretta di tanti lavori occasionali e contronatura, che se non osteggiato intacca come una ruggine e divora come una peste il talento delle donne; lei che ben seppe fino a che punto la letteratura d'immaginazione, «il lavoro di un essere umano capace di sofferenza», sia legata a cose «grossolanamente materiali come la salute, il denaro e la casa in cui si abita»; lei che infine in una metafora semplice, «una stanza tutta per sé», condensò e sciolse tutti i misteri che preludono alla nascita di una scrittura di donna, lei dunque meglio di altri mentori ci potrà guidare lungo il percorso della primissima formazione della scrittrice. Sul piano concreto e per l'appunto «grossolanamente materiale» (del

piano più finemente spirituale si è detto e più si dirà tra breve), è l'acquisizione di uno spazio privato, dove lo scrivere trova riparo dal chiasso degli «studenti» (i fratelli) e dalle care interferenze della vita familiare, che segna l'inizio, per la Toledana, della professione letteraria. E, a parte il fatto che in terra ispanica quella stanza, o propriamente studio, si chiamerà *despacho*, essa diverrà come è comprensibile il centro dell'universo, la principale coordinata della geografia sentimentale della fanciulla e il luogo, anche metaforico, della stupefacente esperienza dell'espressività. Da questo *despacho* angusto, chiuso fra muri e scale ma così prossimo al mare, prototipo delle innumerevoli stanze, celle, torri e prigioni che costituiranno gli interni di vari racconti e romanzi, sortiranno «ritmici» (poesie) e «rendiconti» (racconti) e tutte le forme della passione giovane, del pensiero incostante e dell'immaginazione sovraeccitata della protagonista; qui il luminoso blocco della sua fanciullezza si scioglierà pian piano nel flusso di una luttuosa adolescenza, allorché nella malinconia e nel rimpianto, e insieme nell'increscioso ardore dell'ammirazione e dell'amore, ella vedrà a un tratto la sua prosa farsi grandiosa; qui, fra mare e cielo, dove del mare si sente di continuo la voce e le nuvole celano a malapena il divino, lei scoprirà infine che lo scrivere è il suo dono e il suo mestiere. È naturale quindi che proprio attorno al *despacho* e alla casa «marine» (casa sul mare, e casa di marinai) di cui esso è parte gravita e si organizza la topografia di Toledo: città a cui l'antica toponomastica (via Toledo, che scorta i Quartieri Spagnoli dal centro fino al mare e alla casa marine), assieme a un originario «mal di Spagna» e a un paio di El Greco, presta il nome e la pianta. Citatissimo è infatti di quel maestro spagnolo *Il seppel-*

limento del conte d'Orgaz (già peraltro, negli anni Sessanta, tradotto in versi da Picasso), che è modello iconografico attivo a più riprese nel *Porto di Toledo* e diretta fonte onomastica del Maestro d'Armi, chiamato appunto D'Orgaz. Mentre meno citato mi risulta *Veduta di Toledo*, dove El Greco si prova in uno straordinario esercizio di urbanistica fantastica nel quale la città, e ancor più il suo cielo sovrastante, sembrano preludere di lontano alla replica della Orteze, la cui Toledo letteraria si direbbe nientemeno che l'ecfrasi di quel dipinto. Del resto, quanto El Greco le fosse caro e congeniale non è mistero fin dal 1939, allorché la Orteze recensì per il «Gazzettino» la mostra ginevrina di una stupenda raccolta del Prado. Più di Goya o di Ribera, più di Murillo o Velázquez, ella mostrò infatti nell'occasione di prediligere, fra gli spagnoli, proprio Domìnikos Theotokòpulos detto El Greco, dotato del dono divino di servirsi della pittura «come di un velo bruno dietro il quale palpita la luce di un altro mondo» e di popolare la scena di personaggi che «pare camminino sulla terra come folli», privi quasi di carne e dagli occhi splendenti, che «si direbbero stormi di anime migranti verso mondi sconosciuti, nel primo sole della mattina».

Toledo, città moresca e borbonica, patria di toreri e di stirpi di marinai è dunque lo scenario e insieme la fonte dei sogni appassionati della futura scrittrice, la matrice da cui ella deriva la sua icona più celebre – la Toledana –, il luogo infiammato della sua formazione sentimentale e letteraria; la città, infine, sotto la cui forma sempre le si presenterà la propria adolescenza, e dove «il tempo cupo e puro» di questa trascorre nel tempo di una turbata e splendida maturità.

Sulle rovine del Bildungsroman

Fra le possibili definizioni del *Porto di Toledo* non sembrerebbe dunque indegna di figurare quella di *Bildungsroman*, romanzo di formazione. Siamo infatti di fronte al racconto di un'adolescenza, alla storia di un'educazione, alla parabola delicata di una maturità che si realizza e di un destino che si compie. E, ligio all'antico modello, il romanzo non manca di ostentare al completo i suoi tratti canonici, sviluppando a dovere il tema struggente degli amori, i passi falsi e le difficoltà che fanno parte dell'entrata nel mondo nonché quello del conflitto, che compare nell'iter di qualsiasi educazione, fra gli insegnamenti ricevuti e la pratica del vivere. In particolare poi la Toledana, la giovane ingenua che all'inizio del racconto ha ancora tutto da imparare e che seguiamo via via prendere coscienza della vita e di se stessa, accede alla propria maturità, non meno di quel che fecero Tristano e Parsifal (o forse meglio la Castellana del Virgy), sottostando molto diligentemente a quelle due esperienze o prove, originarie e inscindibili, indicate da sempre come «l'amore e l'avventura». Ragione per cui si intrecciano, nella sua non meno che in ogni altra iniziazione, le due scoperte fondamentali: quella dell'altro della comunità umana (attraverso l'avventura dell'entrata nel mondo civile e, nella fattispecie, letterario) e quella, tramite invece l'esperienza sentimentale, dell'altro dell'amore. Ed è così, del tutto canonicamente, che una «socialità» e un'«erotica» sigillano il suo apprendistato e la dotano di identità, e che la Toledana fatta adulta infine ci congeda. È tipico peraltro del *Bildungsroman* questo suo essere una sorta di romanzo preliminare, intorno alle condizioni di una futura azione che resta fuori dal libro

e che solo eventuali altri libri (che nella fattispecie possediamo, e sono *Poveri e semplici* e *Il cappello piumato*), o quanto si evince da altre fonti (in questo caso, direttamente dalla biografia della scrittrice), possono restituire.

Senonché qui hanno termine i punti di contatto fra il racconto degli «anni di apprendistato» della Ortese e la tradizione del *Bildungsroman*, mentre rimangono da registrare le divergenze e gli stravolgimenti che l'autrice opera nei confronti del modello. A cominciare dal fatto che, decidendo di ibridare autobiografia e *Bildungsroman*, ci dà un anomalissimo racconto di formazione in prima persona, in cui l'alta temperatura della scrittura dell'io facilmente fonde quella regolata successione di esperienze che caratterizza di norma la geometria e il disegno di un romanzo di formazione. Dopo di che il modello, pur già frequentato in età moderna da altri grandi visionari (Novalis, per citarne uno che, a sua volta, aveva inoltre optato per la prima persona), se riuscì a reggere l'impatto col romanticismo e a ottimizzarlo addirittura (si pensi alla fortuna appunto del novalisiano *Enrico di Ofterdingen*), non regge invece, com'era prevedibile, al contatto con la speciale visionarietà della Ortese, che corrode mentre li esalta, secondo la sua maniera, i presupposti del narrare.

Ma non è tutto, giacché nel *Porto di Toledo* è un altro l'attentato più grave, e insieme più sottile, che si compie ai danni dell'istituzione, e lo si compie per così dire dall'interno, sul piano dei significati e dei miti da questo tipo di romanzo messi in gioco, primo fra tutti quello della giovinezza. La quale, già celebrata come «forma simbolica del moderno», si rivela invece qui come abbaglio e come paradosso, dal momento che nessuna del-

le due prove iniziatiche dell'educazione della Toledana avrà un seguito. Al contrario di quel che la giovinezza sembrava avere in serbo per lei, la Ortese visse infatti, come sappiamo, da creatura isolata e da scrittrice incompresa, vedendosi negate a un tempo «socialità» ed «erotica» e riscontrando, nel corso della sua vita adulta, come nulla di ciò che la giovinezza annunciava potesse avere compimento. Ed è proprio in tale prospettiva d'insieme, dove si saldano lo scritto e il vissuto (ma il fatto che questo romanzo di formazione sia anche un'autobiografia ci consente lo sfondamento dei margini del letterario), che possiamo cogliere la più toccante dimensione del libro, e comprenderne la natura di malinconica evocazione di un romanzo, quello di formazione appunto, impossibile e perduto, che il crollo del mito della giovinezza relega nel passato felice della letteratura.

La sindrome di Penelope

Non per questo si vanifica nel *Bildungsroman* della Ortese l'importanza propria dei due grandi temi di rito, l'amore e l'avventura, che al contrario godono di uno stupefacente trattamento e trovano entrambi, rispetto al canone, una pronuncia assolutamente inedita.

L'amore innanzitutto. Che indagheremo prestando essenzialmente attenzione al modo in cui la Toledana stessa parla d'amore: un modo che, va da sé, sovverte vistosamente qualsiasi tradizione del discorso amoroso codificata nel tempo, dalla poesia cortese a Roland Barthes, e che nemmeno il ricorso al lavoro dell'altra «macchina eccellente» produttrice di codici, la religione, ci con-

sente di situare. Siamo in presenza, come è inevitabile, dell'abituale regime stilistico proprio alla Ortese, fatto grosso modo di sorprese associative, di metafore inattese aggrigate con forza a significati recalcitranti, di deformazioni d'immagini indotte da uno stato onirico, estatico o commosso all'estremo: il tutto «sostanziato» (ma meglio sarebbe dire devastato) dalle note grigie di una sintassi abnorme e forsennata. Ma ciò a cui ci hanno abituato tutti gli altri suoi libri, specie quelli giovanili o giovanilissimi, qui si esaspera oltre ogni limite: non solo perché assistiamo «in diretta» alla nascita di questa lingua o espressività, tocchiamo in tempo reale di volta in volta con lei i suoi traguardi e i suoi vuoti e condividiamo a caldo conquiste, trionfi, fallimenti e fatiche. Ma, inoltre, assistiamo alla grande sfida che adesso consapevolmente (e a differenza che nei libri giovanili o giovanilissimi), nella precisa volontà di esercitare una competenza, questa lingua ovvero questa scrittrice inoltra a se stessa: esprimere l'adorazione, che non ha parola, la gioia per un essere raggianti di fascino per definizione inespriabile, il godimento di un Dio che non sta né può stare all'interno della lingua. Il divino straniero, il professore degli Oceani, il numinoso Lemano può infatti più di ogni rosa e di ogni mandarino far tremare di dolore per la sua inconoscibilità; può, come oggetto d'amore, rivelare la folle alleanza fra lo strazio e la gioia, e rendere semplice l'oscura equivalenza fra separazione e morte; sa infine, già sdoppiato come appare in vita tra se stesso e il suo fantasma, fare strada nell'invisibile, là dove proseguono le apparenze e dove gli occhi della Toledana ambiscono di guardare. A Lemano, al suo incanto e mistero ella dedica le proprie parole d'amore, così diverse e nuove proprio in

quanto, si direbbe, senza precedenti. E se chi le pronuncia può sembrare che adotti il linguaggio della mistica, se non altro per quanto riguarda la poetica – e la pratica – dell'ineffabile, tuttavia mistico non è quel suo tenere radici nella più vivente creaturalità, quel suo esser tutt'uno con gli aspetti della natura che fa sì che anche l'estasi sia, per paradosso, un'esperienza in presenza.

Rimasi senza mente, mentre le orecchie rapidamente si scaldavano. Vidi luce, e che altro? Settemila finestre si spalancarono, là dove non erano state che sette! (p. 446)

Dopo alcuni giorni, dunque, egli era mio, e la sua testa bionda mi era fitta nel cuore, proprio a destra della porticina di Ironia. (p. 488)

«Eh?» disse. «Che?... mi scusi!» semplicemente disse. E con quegli occhi di ferro e bontà andava, come un astro, illuminando il paese chiamato Damasina. (p. 573)

Vi era ... in lui, ora che mi guardava, non so che luce di aprile. Così pesanti erano i suoi occhi, che i miei abbassai. E di nuovo quella sensazione: di una pietra che si disfa, una fine. (p. 599)

In certo senso, passando a trecento metri da quella casa, io m'inchinavo e oscuravo, e saliva dalle mie scarpe, perfino, non so che infantile suono di pianto. (p. 609)

E ... ricordando quanto prima, mi si aperse come melagrana il cuore... (p. 653)

Era, dietro lui, un cielo molto rosa.

Si sentiva il cinguettio di uccelli dell'estate.

Molti alberi presero fuoco. (p. 665)

Penso nel cielo, fra poco, esplosione di angeli e completa resurrezione del Dio. Penso che dormirò, stanotte, sotto la sua giacca. (p. 852)

E abbassa i suoi occhi sulla mia figura, mi guarda in modo che io non ho più mente ... Solo questo fatto è,

realmente: che egli desidera in me dormire, e io su di lui, come il mare sulle sue tenebre, richiudermi. (p. 966)

Tale è la libertà, di immagini e di significati, che la Toledana si prende per parlare d'amore da smentire, oltre a tutte le tradizioni evocate, anche quella che tende ad affermare la mancanza di competenza, concettuale e disciplinante, da parte delle donne sulle loro passioni. Il fatto che il suo discorso d'amore denunci tutta la debolezza di certe distinzioni tradizionali (fra anima e corpo, per esempio, o fra amor sacro e amor profano, o anche fra scrittura letteraria e non letteraria), e che contemporaneamente eluda, travolga o sovverta ogni precetto o canone istituzionale, non significa però che sia privo in assoluto di riferimenti letterari. C'è in particolare un'immagine – una sensazione precisa, associata a un'altrettanto precisa parte del corpo – che ricorre nei «frammenti» del discorso amoroso di Anna Maria Ortese con significativa frequenza. Ed è un'immagine – un topos, possiamo supporlo – le cui tracce si rinvencono, al di là di ogni scuola, alle origini stesse della tradizione occidentale, e non in ambito lirico o mistico ma, curiosamente, in quello epico e tragico. Si tratta di quanto Esiodo riassume nell'epiteto *lusimeles*, colui che scioglie, che piega le membra, attribuito nel prologo della *Teogonia* ad Eros nell'atto di rendergli sommo omaggio. Le membra, e le ginocchia in particolare, sono infatti presso gli antichi (lo puntualizza in modo assai convincente Jean-Pierre Vernant) la sede per eccellenza dell'energia vitale, che si disperde e si consuma nelle fatiche della guerra come pure in quelle dell'amore, fino a scomparire totalmente nella morte. Si spiega così perché l'immagine ri-

corra particolarmente negli ultimi canti dell'*Odissea*, i canti dei riconoscimenti, delle grandi emozioni del *nostos* che si conclude. E perciò Laerte e Telemaco, e la nutrice Euriclea e tutti gli itacesi e soprattutto Penelope sperimentano, nella dolcezza della ritrovata cara voce e presenza di Odisseo, lo scioglimento delle ginocchia e del cuore. «Così parlò, e a lei di colpo si sciolsero le ginocchia ed il cuore»; «Così rispose: e al vecchio si sciolsero cuore e ginocchia»; «a molti avrei sciolto i ginocchi / in sala, e tu dentro il cuore avresti goduto»; «Così diceva, e subito le loro ginocchia si sciolsero e il cuore»; «Le gambe di quelli si sciolsero subito, in-canto d'amore li vinse».

Non è da meno la Toledana, che nell'età della crescita, quando più la gonna e le calze le «diventavano brevi», espose suo malgrado all'amore il ginocchio, che si incendiò e si disfece, più e più volte, sotto il tocco dell'amato:

appoggiò, credo senza saperlo, il gomito destro sul mio ginocchio. Quel ginocchio all'istante si disfece, e io restai senza ginocchio. (p. 452)

che sarà mai questa terra che appare e scompare? questa bellezza? questa forza che scioglie le ginocchia vedendo una mai veduta persona? (p. 571)

Risentivo di nuovo il suo bacio sopra la gamba, dove la calza finiva e cominciava un po' il mio essere. Sensazione senza pari, mortale; vista di neve. Notte e tremendo giorno insieme! (p. 782)

Mi pareva capire questa vita: disordine, tumulto, il nulla, il tutto. Il maggior bene lo sa però la mia gamba, dove la sua bocca ha toccato. Si discioglierà, credo. Oppure è già in fuoco. (p. 783)

Immagine amorosa esemplare fra tutte, e scena erotica per eccellenza, quel ginocchio toccato e baciato e sciolto della ragazzina tremante sotto i

cieli toledani rimane indelebile nella memoria dei lettori e, parimenti, in quella della protagonista: che anche dopo tanti anni, ripensando a quel primo e sontuoso amore, si rivedrà e descriverà in un modo degno di quello in cui Omero descrisse Penelope:

«Non toccare questo ginocchio mai più,» egli ardentemente dice ... «là, quelle rose, sotto questo velo di cenere, o infantilina, possono di colpo appassire».

«Non lo toccherò» dico. «Nessuno, amor mio, questo ginocchio toccherà più». (p. 970)

Planctus

L'amore che rende arditi, che alimenta il coraggio, che sfrena in misura prodigiosa l'immaginazione e la lingua, si salda quindi strettamente, fin dalle origini del racconto di formazione, con il tema dell'avventura, concetto che assume un significato particolare quando a «formarsi» sia un artista, nella fattispecie uno scrittore, come è nel caso della Toledana. Per la quale quella palestra di apprendistato più e meno benevola che è per l'eroe del *Bildungsroman* la «società» si definisce ben presto, e in un certo senso in mancanza d'altro, come società letteraria, e la conoscenza del mondo coincide passo passo con l'esercizio della scrittura.

Sono figlia di nessuno. Nel senso che la società, quando io nacqui, non c'era, o non c'era per tutti i figli dell'uomo. E nascendo senza società o bontà io stessa, in certo senso non nacqui nemmeno, tutto ciò che vidi e seppi fu illusorio, come i sogni della notte che all'alba svaniscono, e così fu per quelli che mi stavano intorno. Non importa, così, dove nacqui, e come vissi fino agli

anni tredici, età cui risalgono questi scritti e confuse composizioni. So che un certo giorno mi guardai intorno, e vidi che anche il mondo nasceva; nascevano montagne, acque, nuvole, livide figure. (p. 363)

Scrittrice in nuce all'inizio del romanzo, visitata appena da oscuri impulsi di «espressività» e dal fermo desiderio di possedere una penna, la protagonista del *Porto di Toledo* si congeda infine da scrittrice matura, avviata senz'altro a una carriera che, se anche si annuncia assai poco perspicua e luminosa, è tuttavia l'avventura fondamentale della sua vita. Varrà dunque la pena di assistere da vicino alla nascita di questa scrittura (o espressività), che è il grande tema del libro della memoria di Anna Maria Ortese, e la cui primitiva circostanza e ragion d'essere imprimerà un marchio definitivo al suo profilo di scrittrice.

Si è detto già come all'origine della letteratura di Anna Maria Ortese vi sia un avvenimento preciso: la perdita del fratello Rassa, dolce «compagno di incertezze» e amatissimo fra tutti gli «studenti» o «marine», annegato al largo della Martinica a seguito di una tempesta di mare il 6 gennaio 1933. Che fu giorno di epifania a tutti gli effetti, se rivelò definitivamente alla giovane Damasa o Figuera, travolta dalla cupa ombra addensatasi d'improvviso nel fulgido cielo toledano, la necessità di esplorare quell'ombra stessa, di varcarla con la propria «penna villana» e, ancora oltre, di attingerne un'insperata grazia.

Queste espressività, e solo queste espressività, mi calmavano. Dicendo la pena, la pena se ne andava. Perciò sentivo lo scrivere come una benedizione. In quegli attimi, e dopo, tutto il mio essere si calmava, tornava sano e allegro, respirava abbondantemente come la terra dopo un'acquata, quando un ponte di luce appare e tutti gli alberi piovono gocciolini smeraldi. Ah, era bello! Non

solo la disperazione se ne andava, ma io ero un'altra; e una veloce libertà mi sollevava. (pp. 379-80)

La scrittura della Ortese si definisce dunque, sin dall'inizio, come risposta a una «pena», al dolore di una perdita, e come tentativo di arginarne l'abisso, elaborandone la presenza altrimenti insostenibile. Compito che manterrà per sé anche in seguito, mirando sempre a contenere, nell'esprimerlo, il dolore del vivere, ovvero di quella ininterrotta perdita di esseri, oggetti e cieli amati in cui la vita per lei con evidenza si identifica. Partendo di qui, accettando questo vincolo così stretto fra espressività e dolore, e mentre fa proprio un antico principio di conoscenza, la Ortese allo stesso tempo condivide quell'idea di modernità come «scienza del lutto» di cui si è parlato, e della quale si candida, lei «teologa della perdita», a esponente di rilievo. Anche per lei infatti la scrittura è sostanzialmente compianto, colloquio con gli assenti, nostalgia di presenze perdute che bisogna patire e inquieta passione del ricordo.

Ma c'è dell'altro. Giacché in questa scrittura del lutto e della malinconia, che si propone di dare una dimensione al dolore da cui nasce, è contenuta un'indicazione importantissima verso il superamento del dolore stesso («Dicendo la pena, la pena se ne andava»), un superamento che avviene nell'atto stesso del dire e dello scrivere, come trascendimento formale e metamorfosi della pena in bellezza, o del pianto in canto. Guida a un «saper piangere» ovvero a un modo di piangere controllato, specifica istruzione nel soffrire e proposta dello «stile» come qualcosa che ruba terreno al dolore, tutto *Il porto di Toledo* e tutta la letteratura della Ortese sarà leggibile allora quale grande *planctus*, l'antico lamento sul morto che in

tutta l'area mediterranea si attesta come profondo sapere femminile, manipolazione che trasforma e visione che consola il dolore di una perdita. Da cui non solo la possibilità, per la Toledana e per tutti, di salvarsi dall'abisso ma anche, per sovrappiù, una insperata magnificazione di sé: nel momento in cui, invece di soccomberle, si resiste all'angoscia e se ne ottiene addirittura qualche cosa di bello, una forma, un'«allegria», e insieme un luogo di quiete così grato da far pensare allo scrivere come a una forma di benedizione.

La lingua non esiste

Che succede quando il desiderio di scrivere si manifesta in un essere allo stesso tempo molto giovane e molto isolato, di patria imprecisa e di scarsa istruzione, la mente piena di emozioni e la facoltà straordinaria di vedere nell'invisibile? Come, con quale mezzo esprimere quanto gli accade? In che maniera farsi intendere, con quale lingua persuadere il mondo della sua sapienza (o almeno assicurarne la qualità finissima della sua ignoranza)?

Volevo dire la mia parola di popoluccio iberico, ma soffocavo (sotto questo secolo estraneo), e inoltre la lingua mancava, mancavano i mezzi più atti alla lingua: appunto, l'istruzione.

Mi feci coraggio, tuttavia; e di quella lingua raccogli-ticcia di un popolo dominato da un presente a esso estraneo, e da un futuro più estraneo ancora, mi feci la penna che era possibile farmi: un'asticciola colorata, tremante, villana e, nello stesso tempo, intinta come era nel buio presente, non poco vuota e cupa ...

Detto il tempo, e il modo che mi servì a esprimermi,

e nel quale mi espressi – un toledano frettoloso, estatico, non forte come io volevo, essendo la mia vera essenza di toledana, sì, ma a ovest, dove si raccoglie il Sole prima di ogni sua sera –, restano alcune cose sui luoghi, e il luogo in particolare.

Questo era una catapecchia... (pp. 363-64)

La questione della lingua, legata sempre a fatti di discendenza, istruzione e ambiente, è per la Toledana comprensibilmente un assillo, e non è da sorprendersi che ella la affronti subito fin dalla prima pagina del libro. Niente infatti la soccorre nell'ambiente «marine», e le sue poche e disordinate letture – «Jorge o Góngora (e, più in là, ... J. Harder)» – bastano appena a darle una vaga idea del privilegio, a lei negato, di possedere una lingua: di averla avuta in eredità, di averla appresa regolarmente, di riconoscersi in essa. Le occorre dunque partire da zero, inventarsi tutto, e possibilmente in fretta: poiché l'«ispirazione», misteriosissimo vento, nonostante tutto l'ha scelta e le fa visita, e lei già ne conosce per esperienza la natura improvvisa e fuggevole («e in quei momenti io provavo una felicità che, sentivo, bisognava fissare presto in qualche espressione al fine di ritrovarla domani, quando non vi sarebbe stata altra realtà», p. 367).

È in questo contesto che la Toledana approda all'espressività e si forgia la sua lingua, ogni istituzione della quale sembra crollare sotto i colpi perfettamente concordi dell'ignoranza e del genio. Lessico e sintassi, morfologia, interpunzione e ortografia vengono pertanto puntualmente travolti dall'impeto, figlio di rapinoso tormento, con cui la Toledana si esprime; il suo dettato eloquente e maldestro è tale da non sottostare con profitto ad alcun tipo di ordine – retorico, logico, grammaticale o altro che sia –; il suo stile, che sarà fino al-

l'ultimo impossibile correggere perché parte di lei e della sua stessa esperienza del mondo, non ha riscontri se non casuali nell'alveo delle tradizioni.

Su questo terreno così originariamente predisposto all'eversione, e per sua necessità indisciplinato, attecchirà quindi l'insegnamento del Maestro d'Armi («Della sintassi parlò solo un momento, dicendo che era una convenzione: ognuno si forma la sua, ecc. Così degli apostrofi e delle virgole», p. 477), che sviluppa e rafforza e in qualche modo legittima, nella giovane scrittrice, la riluttanza al dovere della deferenza nei confronti di ogni accademismo. Niente del resto poteva apparirle più naturale e più ovvio, precocemente consapevole quale ella si dimostrava della pregressa vanità di ogni sforzo di disciplina: dal momento che, come afferma, «quella lingua – per esprimere quanto mi era caro –, nel mondo di ciò che siamo, non esiste» (p. 476).

Non esiste «quella» lingua ma esiste, a conti fatti, la «sua» lingua, «familiare e insieme straniera, tutta azione e visione», della quale ella saggia negli anni la potenza emotiva e propriamente visionaria in vista di quel margine di inespresso, di quell'alone di imprevisto che anche il più ligio «rendiconto» di norma trascura; una lingua «nascente» e «febbrile», piena di ardore e di innocenza, che le basti quantomeno a tratteggiare il profilo dei suoi arcani racconti e a nominare in essi, fra rapimento e terrore, la malinconia dei suoi simili e la bellezza del mondo.

Non muta, nel corso degli anni e dei romanzi, l'impianto di quel «toledano frettoloso, estatico» e non subisce, si direbbe, evoluzione alcuna, salvo farsi via via più sapiente nel soccorrere il fiorire di quell'anomalo talento. E si mantiene distante da

grammatiche e dizionari in quanto è evidente, e sin dall'inizio, come non sia questione di regole ma piuttosto di profondità di visione, e di una coscienza che fra sgomenta e lucidissima prende atto di come la lingua non sia in fin dei conti altra cosa dall'invenzione («Insomma, sebbene sia necessarissimo conoscere, prima di scrivere, il nome rispettivo di tutte le cose che si devono scrivere, dopo tale conoscenza la collocazione potrà seguire altre leggi. Lo scrivere, così, non si porrà come pura elencazione o lista di fatti, come eco, muta cronaca, ma, oltre ciò, anche come "invenzione"», p. 475).

Ma è lingua che non cambia forse anche perché si mantiene fedele, in tutto il suo corso, alla sua origine più profonda e più vera, che la identifica a tutti gli effetti come lingua materna. È infatti la madre, la diletta Apa «dal viso minuto e gentilissimo», la mite creatura che il dolore solleva a una dolce follia, la figura che prima di tutte – prima di ogni *auctor* e di ogni Maestro – trasmette alla Toledana il dono della lingua, stimolando in lei le prime «parole di luce», come si avrà modo di ribadire, ed esemplarmente mostrandosi come voce che trasforma il pianto in eloquenza: «Era strana. Di nulla piangeva. E sempre più stracci, più dolcezza, più parole che affrettavano l'avvento dell'Eterno» (p. 387). Da lei la Toledana apprende che il conoscere è un'amorosa trasformazione del mondo («la vedevi, per qualche dono di pianticina o fiore, per la vista di una bestiola, o l'odore di un mandarino o altre sciocchezze, la vedevi di nuovo sorridere», p. 460), e quanto la pietà abbia parte in esso («Apa diletta cominciava a prendere il mio cuore con un sentimento che allora non conoscevo, se non casualmente, e seppi di poi chiamarsi *pietà*. Apa mia, perciò dissi,

che parte della mia anima mi giunse da te, soave Ma' di dolori! Come io, infelice, senza il tuo dolore, avrei saputo?», p. 408). È in «Apa diletta» l'origine della lingua così come di ogni sapere che la Toledana convertirà in scrittura; ed è Apa e non altri che, propriamente, la promuove a scrittrice, cogliendo e magnificando in lei quelle qualità che avrebbe altrimenti posseduto senza per questo esserne resa memorabile.

Racconti a palinsesto

Quella fanciullezza di Toledana che per un verso le fu tagliata di netto, e che il corso del tempo si incaricò di disperdere, per altro verso invece le rimase dentro tutta intera, costituendo una sorta di continuo impedimento al processo della sua crescita: la quale dovette svolgersi fino all'ultimo in presenza di quel candore che alimentava, dal centro del suo essere, la sua anima fanciulla, sottraendo nutrimento alla donna matura. È così che nella Bettina di *Poveri e semplici* e del *Cappello piumato*, i due romanzi che al di là della data della loro comparsa (rispettivamente il 1967 e il 1979) è possibile ed è bene leggere come sorta di integrazione al grande racconto autobiografico del *Porto di Toledo*, possiamo riconoscere senza forzature i tratti della Toledana: una Toledana fatta appena più adulta, alle prese con esperienze che sono il naturale sviluppo della originaria iniziazione (all'amore così come all'avventura della vita letteraria), e mutata semmai solo in quanto esule da Napoli e trapiantata in uno specifico quanto emblematico Nord.

Di qui l'attento ritratto, cordiale e spietato in-

sieme, della metropoli milanese, e l'indulgere in parallelo sulla novità di un clima così privo dei noti requisiti mediterranei; di qui anche il tema ossessivo della casa, del bisogno imperioso di un tetto che sia riparo dalle insidie della pioggia e del gelo; di qui, forse, anche le ragioni di un nome – Bettina – che nel *Cappello piumato* l'autrice dichiara «preso dal settecento tedesco»: ovvero, possiamo dedurne, da quell'ambiente francofortese in cui in età romantica, all'ombra di grandi fratelli e di grandi mariti, e con il vitale nutrimento della «terra benedetta» chiamata Goethe, sbocciò il «fiore» Bettina Brentano. E si tratta di un nome assai appropriato, se consideriamo quel celebre profilo appunto di fanciulla in fiore, di «bambina della primavera» che la Brentano sempre conservò e difese pur nel corso della sua drammatica e luttuosa esistenza; e se consideriamo altresì quella sua scrittura così spontanea e semplice, fiduciosamente affidata alle immagini della natura e divagante tanto da apparire talvolta arbitraria e un po' folle, che i suoi epistolari fedelmente documentano, e che non si direbbe troppo lontana da quella dell'autrice dei due romanzi milanesi.

Occorre peraltro distinguere fra loro questi due testi, che pure in un primo momento ci sollecitano ad accomunarli in forza di tutto ciò che li unisce e a farne addirittura una sorta di dittico vertiginoso. Essi condividono infatti ambiente, protagonista, comprimari e personaggi secondari; svolgono uno stesso intreccio, che solo slitta in avanti di pochi mesi (e in modo tutt'altro che lineare) dal primo al secondo, in un caso mutuando uno stesso capitolo; e soprattutto discendono, come l'autrice rivela in apertura del *Cappello piumato*, da un medesimo manoscritto dei primi anni

Sessanta, saccheggiato due volte nel tempo (a distanza di circa dodici anni l'una dall'altra) in vista delle rispettive pubblicazioni. Ma nonostante tutto, al di là delle apparenze così come delle stesse vicende genetiche, i due romanzi differiscono profondamente, e si determinano quasi a priori come due libri distinti se non – questo l'autrice pretenderebbe – addirittura opposti.

Tutto ha origine in quel manoscritto che dobbiamo immaginare ancora al suo stato iniziale, senza alcun titolo e pieno della « disperazione – sociale e umana » che all'epoca oscurava la vita dell'autrice. E se anche il suo processo evolutivo non è perfettamente chiaro (risultano infatti contraddittorie le dichiarazioni della Ortese a tale proposito) né lo si può riscontrare sulle carte (delle quali non vi è più traccia), è tuttavia sicuro ed è evidente che l'Ortese lo visitò in due occasioni distinte, traendone secondo l'umore « un libretto festoso » (*Poveri e semplici*) e uno « di tono dimesso » (*Il cappello piumato*). Quest'ultimo, come si dirà meglio in seguito, parrebbe fra i due il più aderente al progetto originario di un libro triste e malinconico, sorta di « vecchia e buia pianta » da cui *Poveri e semplici* sarebbe stato tratto « come un ramettino verde »; mentre *Poveri e semplici*, dal canto suo, si direbbe davvero il frutto di un'improvvisa felicità, di una tregua momentanea da ciò che dolorosamente premeva sul cuore, e di un'inattesa quanto irripetibile disposizione alla speranza.

Comunque siano andate le cose, siamo in ogni modo in presenza di due libri profondamente diversi e però legati a una stessa origine, che rappresentano a tutti gli effetti – ovvero lo rappresenta uno di essi, sebbene non sappiamo esattamente quale dei due e la definizione sia quindi scambie-

vole – il caso di un « racconto a palinsesto », riscrittura di un testo precedente o ancor meglio racconto scritto sopra la cancellatura di un altro. Ciò di cui rende conto, ampiamente quanto confusamente, la citata apertura del *Cappello piumato*, dotata di un carattere spiccatamente metaletterario e tale da presentarsi come la tormentata cronaca di una rilettura: rilettura dell'originario manoscritto e, nondimeno, del primo libro che ne sortì, in vista di quel secondo che la scrittrice si accinge a dare in pasto al lettore. Sono pagine rivelatrici, pur nella loro confusione (o in un'ostinata dissimulazione di lucidità), di una grande sapienza metanarrativa, propria di chi conosca quale perfetto equilibrio fra partecipazione e distacco dalle cose narrate sia necessario a chi scrive. E propria anche di chi, trascorso il tempo della speranza, stia per essere ripreso da un'antica malinconia, e si disponga ciò nonostante all'esercizio della scrittura.

Un canto piano

Sta di fatto che *Poveri e semplici*, come Alfonso Gatto subito intuì, « è un racconto inaspettato, di illuminata felicità, di vivente trepidazione », pieno di fiducia e di gioia sebbene animato nel profondo dalla vocazione, già propria di chi scrive, a « dolere insieme » alle cose e alle creature della terra. Un libro addirittura « buffo » o « ironico », nelle didascalie dell'autrice, dove tale è l'incanto che si sprigiona dalla giovinezza da temperare e vincere, per un momento, ogni antica inquietudine, e dove l'amore per un altro essere ha la forza di generare un'emozionante trasfigurazione del

mondo intero. Un libro, inoltre, «facilissimo da leggere», ciò che secondo la Ortese gli garantì un'immediata e breve fortuna ma che, soprattutto, lo distingue alla stregua di un esito particolare nella storia della scrittura e della lingua dell'autrice. Come può dirsi in qualche misura anche per *Il cappello piumato*, la prosa di *Poveri e semplici* è infatti a sua volta quantomai distesa, rigorosamente paratattica e, se non trasparente, comunque assai nitida, dove si rinuncia in parte a esercitare il dono della metafora a favore di un aperto procedere per similitudini, e dove i tumulti e i furori di una lingua sempre accanita contro la propria insufficienza si placano in una sorta di momentaneo equilibrio, un canto piano pronunciato sottovoce e come nel ritmo e nel tono di un'elegia.

Dichiarato «normale narrazione di fatti e luoghi immaginari», dove il ricorso alla «forma autobiografica» si giustifica solo nella «necessità di riuscire a rendere più vivamente una situazione e un personaggio», *Poveri e semplici* è ciò nonostante (così come *Il cappello piumato*) un segmento di autobiografia, che la stessa Ortese ci autorizza, e talvolta suo malgrado, ad assumere in quanto tale (per esempio quando dichiara che Bettina non ha «nulla da fare con [lei], tranne l'esperienza» – corsivo mio). E secondo il suo miglior costume di autobiografia, costume che di lì a poco *Il porto di Toledo* documenterà pienamente, per parlare di sé la Ortese fin da ora ha bisogno di travestimenti, onomastici soprattutto, per garantirsi quel minimo di distacco tanto provvidenziale all'igiene di chi narra e per non negare nemmeno alla vita la sua parte di invenzione. Così, e lo stesso varrà anche per il *Porto*, persone e luoghi, istituzioni, case editrici e collane, libri e riviste cambiano nome e titolo, e la tecnica della descrizione, che pure ad

essi scrupolosamente si applica, ne risulta in parte derisa. Come nel *Porto* poi, e solo semmai in misura più controllata, si libera quel talento espressivo dalle mosse associative inattese, quella «pazzia stilistica» che è propria alla Ortese di sempre e che tanto più si sfrena nel suo parlare di sé. E se anche rispetto al *Porto di Toledo* il testo parrebbe qua e là presentarsi più fitto di luoghi comuni, non di rado accade che una loro sequenza venga bruscamente interrotta e riscattata da un colpo di genio:

Egli mi stupiva ... e incantava continuamente, come il rumore del mare o il pigolio degli uccelli che si destano nei nidi, quando la stagione si fa buona. Oppure come il primo sole: a volte, solo a pensarlo, mi veniva di portarmi una mano, ridendo, sugli occhi. (p. 101)

Ma la maggiore vicinanza che il romanzo mantiene nei confronti del *Porto di Toledo* è nel suo anticiparne (nel tempo reale) ovvero proseguirne (nel tempo del racconto) la doppia direttrice di romanzo «d'amore e d'avventura»: giacché anche Bettina, come Toledana, si garantisce l'accesso al mondo attraverso l'esperienza, o'avventura, letteraria, arricchita peraltro degli ideali politici che la giovane mutua dal fervido clima milanese del dopoguerra; e anche Bettina vive una non meno struggente e rapinosa storia d'amore, che le consente di replicare, solo appena moderandoli, i fasti espressivi della Toledana. Ed ecco allora che in primavera, quando «vi è non so che preghiera nella natura» e tutte le cose, «uno sguardo appena tenero, una voce ... e una semplice giacca nera, se portata con negligenza, ci turbano», ecco che Bettina incontra quell'uomo, quell'essere, capace di farle sentire «che là, dov'egli sedeva, vi era una specie di luce – una zona di realtà calma, come un nido in cima a un cupo albero». Ecco gli

occhi ridenti di lui e «come lavati dalla luce», la sua voce «come un'acqua che ... scenda in zona tormentata», la sua fronte piena di vento e la cravatta turchina che la riempie di lacrime; ecco, tutto intero, l'incanto di quella presenza luminosa alla quale ella si andava pian piano «abituando ... come a quella del sole», fonte di presagi e di sublimi allegrezze tanto da relegarla «come in un lutto radioso». Ecco, infine, le prove del di lui amore, parole inaudite e «da fare impazzire una mente meno calma e preparata» della sua e un divenire di fuoco, un guardarsi l'un l'altro «come il sole che sta per nascere dall'azzurro», e in questo fatto soltanto un «morire di gioia»:

Appena fummo di fronte – io lo guardavo – egli mi prese un braccio, poi due, scotendoli, con parole che non afferravo; indi, piegò di colpo la testa sulla mia spalla, e mi abbracciò in modo che mai aveva fatto alcuno, come se io stessi per fuggire con qualcosa che rappresentava la sua salvezza, la sua vita stessa, ed egli si raccomandasse a me, perché non voleva morire. (p. 132)

Sarà quindi il futuro di questo amore, e più precisamente il suo graduale convertirsi, per la protagonista, in esperienza di adorazione e di profonda misericordia, a costituire l'asse portante del racconto del *Cappello piumato*: un libro, già lo si è detto, accorato e malinconico, con in sé tutto il rimpianto delle «cose che finiscono» laddove il congenito *Poveri e semplici* è «ironico» e gioioso, tenero e trepidante come le «cose che nascono». Non per caso infatti *Il cappello piumato* risulta fra i due romanzi il più rispondente alla primissima idea, quella di comporre un libro in cui riversare la tristezza del vivere. E non per caso nelle sue pagine si addensa quell'inquietudine che sempre adombra il discorso d'amore, che nemmeno in *Poveri e*

semplici poteva dirsi assente (ma piuttosto destinata a soccombere all'avvento della grazia), e che qui impercettibilmente sulla grazia si impone.

È questa, dopo tutto, l'unica differenza fra i due romanzi e insieme la grande intuizione dell'autrice: nel fatto di raccontare lo stesso amore, la stessa identica storia, sotto due segni a tal punto diversi da persuaderci che siano libri distinti, e nel farci accorgere quindi che, alla fin fine, si tratta invece e davvero di una medesima storia: tanto l'«ombra» e la «grazia» sono inseparabili, e inconcepibili l'una senza l'altra, come il *recto* e il *verso* di ogni discorso d'amore.

Un mutamento nel cuore

Fin dal momento in cui elabora e assume per sé la poetica del *planctus*, approdando alla scoperta di tutto ciò che le arreca il «dire la pena» e l'«imprigionare l'orrore» in una forma e una calma, la Ortese è esplicita anche su un'altra dimensione dello scrivere, strettamente congiunta a questa prima e altrettanto ricca di conseguenze. Si evidenzia cioè (e, lo ribadisco, fin dal principio) il fatto che la scrittura nasce e si giustifica altresì in quanto offerta e gesto d'amore, concepito per soccorrere un essere caro (nella fattispecie la madre) riconosciuto come inerme di fronte al dolore, e per porgergli un appiglio nel vuoto che il dolore ha spalancato intorno a lui:

Capii come ... quel parlare ancora di lui, con dolore e amore, alterando nella di lei mente la natura della cosa, quasi le dava[no] certezza che si trattasse di male assai lieve ... In dubbio se ciò fosse bene, sentivo però che l'aiutava a riempire quel vuoto insopportabile che sem-

pre l'avrebbe accompagnata fino alla di lei stessa partenza. Capii che quel vuoto bisognava colmare con parole di luce. (p. 394)

Dunque la definizione di *planctus* non copre se non in parte l'esperienza della scrittura di Anna Maria Ortese, e segna soltanto il primo tempo, impronta di sé il primo tratto di un'opera destinata a rivelarsi come un interminabile discorso d'amore. Quella componente misericordiosa dell'atto creativo che fin dall'inizio si denuncia, e che scorta senza dar troppo nell'occhio tutto il percorso formativo della scrittrice in cui maggiore evidenza è riservata al suo io, acquista infatti progressivamente intensità, e il suo spessore aumenta di romanzo in romanzo. La «svolta» da un'esperienza soggettiva e, precisamente, malinconica della scrittura, della parola concepita come *pharmakon* e come risposta al proprio dolore, a un'esperienza invece di scrittura empatica e misericordiosa, che dà voce al dolore colto ovunque lo si incontra e semplicemente perché fa parte del mondo, tale svolta dunque, sebbene annunciata fin dal manoscritto di *Poveri e semplici* e del *Cappello piumato*, è ufficialmente rappresentata dall'*Iguana*, cui fanno seguito quindi i grandi romanzi della maturità e della vecchiaia, dal *Cardillo addolorato* ad *Alonso e i visionari*.

Da questo punto di vista, lo snodo fra un primo e un secondo tempo della scrittura della Ortese coincide dunque perfettamente con il passaggio, anche per via cronologica abbastanza lineare, dalla trilogia autobiografica a quella cosiddetta fantastica. Passaggio reso significativo non tanto dal mutamento (del resto solo apparente) di genere narrativo, quanto piuttosto dall'abbandono della scrittura «dell'io» a favore di una scrittura dell'al-

tro da sé, e così «altro» da trascendere, più avanti lo si vedrà, in tutti i sensi l'umano. Tutt'una con questa evoluzione è quindi quella dell'idea e dell'esperienza dell'amore: che è, per Toledana come per Bettina, «amore» con una delimitazione puntuale, amore per un uomo, un individuo specifico per quanto lo si voglia degno di estatica adorazione; e che poi attraverso un'iguana, un cardillo, un puma e altre creature di elezione viene sottoposto alla magnifica trasformazione in amore universale, *pietas* creaturale e infinita misericordia, raggiungendo il traguardo dell'amore per il cosmo e per tutte le forme, specie se oscure, di vita.

È solo in apparenza un cambiamento radicale, o come lei stessa direbbe «un mutamento nel cuore»; piuttosto la maturazione data a un'idea dell'amore che già si annunciava nelle splendide incubazioni delle opere giovanili (a partire addirittura da *Angelici dolori* e dall'*Infanta sepolta*), e nella struggente e sublime ingenuità del discorso d'amore rivolto a Lemano o a Gilliat. C'è continuità infatti (e sottoposta semmai solo a un grandioso sviluppo) fra il «prima» e il «poi», segnata soprattutto da un'identica intensità del sentire il dolore, proprio o dell'altro, che non ha la forma esclusiva della conoscenza intellettuale, e a cui l'amore sempre risponde con la medesima compassione.

Il male come dolore inflitto all'altro – «all'altro bestia, bambino, vecchio, malato, straniero, povero» –, l'amore come assunzione del male su di sé, e la scrittura insieme come medium della partecipazione al dolore del mondo e come necessità di riversare sulle cose un amore adorante: è una posizione, quella della Ortese, che non ha quasi riscontri nella letteratura del Novecento, secolo in

cui pure l'esperienza del dolore si è rivelata radicale e ha orientato con forza la riflessione filosofica. Nel male, quel «problema agitato molto e poco ancora risolto», quale già si definiva in età romantica, la Ortese individuò infatti in totale solitudine, fatta eccezione per la compagnia di Leopardi, la sostanza e il presupposto di tutta la propria «filosofia» e letteratura, di quel suo pensiero poetante e sognante nel quale si è canalizzato e insieme stravolto uno dei vertici dell'etica del Novecento.

Il dolore degli oscuri

Era l'anno 1965 quando il primo romanzo di Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, apriva la stupefacente processione di esseri vilipesi e oscuri, di spoglie zoomorfe, sentimenti umani e virtù celesti, destinati ad accamparsi sul frontespizio dei romanzi a venire, componendo nel tempo uno dei più enigmatici bestiari del Novecento. È vero che di creature ambigue e anfibe, a metà fra l'umano, il divino e l'animale e sospese fra le varie forme della creazione a lei care (donne-scimmia e anime-nuvola, fanciulli-astro, uomini-cielo e uomini-mare), la Ortese aveva gremito già le sue giovanili raccolte di novelle. È tuttavia con *L'Iguana* che per la prima volta a una creatura del genere, nella fattispecie una donna-lucertola o donna-serpente, una grottesca Melusina che rappresenta a suo modo il divino spirito della Natura e del mondo, viene riservato uno sviluppo a tutto tondo e destinato lo spazio, nonché lo sforzo, di un intero romanzo.

Questo spazio è importante, perché in esso co-

mincia letteralmente ad espandersi quella che oggi tutti sono in grado di riconoscere come la «poetica» per eccellenza della Ortese, che l'autrice ha poi definito e perfezionato negli anni (e forse suo malgrado, dal momento che si è sempre dichiarata assolutamente incapace di qualsiasi teorizzazione) in romanzi ulteriori, scortati oltretutto da un'innumerabile serie di riflessioni e testimonianze. Ma se quella della Ortese può considerarsi qualcosa di meno di una poetica, essa è anche, allo stesso tempo, molto di più: è una dottrina, un'etica, alla fine dei conti forse persino una mistica, e senz'altro una compiuta e partecipata visione del mondo. Che nasce dall'esperienza, insieme così semplice e sommamente elettiva, dell'aver riconosciuto nelle forme della creazione, e negli animali soprattutto, i simboli miti del passaggio del «signore dei cieli» in questo mondo, e del sentirsi quindi desiderosi di riversare su di essi un amore adorante. Di qui tutto il rancore della Ortese per la specie umana, che lungi dall'adorare e dal comprendere offende ed empicamente umilia ogni giorno la creazione; e la malinconia del sapersi appartenente a tale specie, e la scelta di riparare in solitudine, lontano dalla dissennatezza e dai delitti degli umani, là dove si possono amare in pace i «figli minori» della natura e dove non è esclusa allora la «trascendenza del vivere».

I romanzi a venire non faranno che concedere ancor maggiore ampiezza e profondità a questo universo di pensiero e di passione che *L'Iguana* dischiude; elaboreranno a partire da queste basi il concetto capitale del male come «dolore recato all'altro» (o «dolore riflesso») e quello, complementare, dell'amore come «solidarietà cieca», «gioia e pietà struggente», «un tremare sempre

per l'altro»; amplificheranno infine, e ancora per il tramite di una «santa bestia, ultima immagine della Legge», le armoniche di questo timbro di voce già inconfondibile, che piange sommessamente mentre difende con ardimento questo mondo così bello, così solo e così perduto.

Dunque questo romanzo, primo libro della cosiddetta trilogia fantastica e primo romanzo in assoluto della Ortese, ha già di che vantare la statua del capolavoro, denso come appare di quei lampi anticipatori ciascuno dei quali, direbbe Edith Wharton, «farebbe la fortuna di un narratore minore». E ciò che vale per la materia del libro vale nondimeno per la sua forma o confezione romanzesca, che ci fa assistere al debutto dell'autrice nel romanzo come serbatoio di generi e sottogeneri, sperimentazione di molteplici scritture e saldatura di differenti stili in un unico capolavoro.

Va da sé che la critica non si sia prodigata subito nei confronti dell'«inclassificabile» romanzo, e che quando alla sua terza edizione infine se ne appassionò quasi si fece travolgere, nell'intento di classificarlo, dalla ridda dei riferimenti possibili. Manzoni e Stevenson, Leopardi e Quevedo, Conrad, Dickens, Madame d'Aulnoy e perfino Pinocchio e certo Moravia furono convocati a disegnare la mappa intertestuale del libro; tutta la tradizione estetica europea, dal più puro barocco spagnolo al più acceso romanticismo tedesco, fu chiamata a soccorso; e tutte le forme in senso lato narrative – allegoria e favola, *pièce* e romanzo umoristico, racconto di viaggio e commedia di agnizione, storia di specchi e racconto di mare – vennero coinvolte nella difficile impresa. Peraltro un nome sfuggì, quello di Charlotte Brontë, e con esso un titolo – *Jane Eyre* – e un fortunato modello narrativo – che potremmo definire il «racconto della go-

vernante» –, con cui mi arrischio a complicare il quadro dei riferimenti.

Che la Ortese sia stata un'appassionata lettrice della «famiglia Brontë» non vi è dubbio, tanto ripetutamente le accadde di nominare quelle magnifiche sorelle fra i campioni della prediletta letteratura inglese (ritenuta «l'esempio più lieto e raccomandabile di fraternità con l'orrore» e poderosa sintesi «di azione e visione, insegnamento, gioia, profezia»). Che *Jane Eyre* poi, che negli anni Ottanta ella addirittura «riscrive», in versi, nel poemetto *La carrozza di Jane*, possa averla particolarmente interessata in quanto «testo basilare della collera», al pari di altri racconti di umiliazione e rivolta di cameriere e servette (come quella del romanzo, più volte citato in questa chiave dalla Ortese, *Il cugino Basilio* del portoghese Eça de Queirós), è un'ipotesi sufficientemente attendibile. Ipotesi che si conferma considerando soprattutto come in *Jane Eyre* sia dichiarato testualmente che solo lo svolgere mansioni di governante può aiutare a comprendere «*the dark side* della rispettabile natura umana», essendo la governante figura per eccellenza di estraneità, umiliazione, disperato abbattimento, paradigma degli oppressi e dei «diversi» di rango quel tanto che occorre per essere destituiti dell'individuale dignità.

L'idea di presentare un'iguana nei panni della governante amplifica quindi potentemente la dimensione di subalternità, degradazione e quant'altro è proprio allo status di questo «tipo» pseudoumano, e attesta un'ingegnosa elaborazione del tema: giacché l'iguana Estrellita possiede un doppio status negativo, presentandosi come penalizzata socialmente in quanto serva e in natura in quanto bestia. È forse però, ancor più fondamentalmente, la sua stessa natura femminile ad aver

mobilitato l'immaginazione della Ortese, consapevole quale ella si mostrò della difficoltà di essere «uno scrittore-donna, una bestia che parla», impegnata al pari della Sirenetta a smentire il disennato pregiudizio che la vuole, in quanto donna, priva di «anima» o «giudizio della mente». Ed è forse questo il fronte su cui ella meglio solidarizza con la «sorella» Brontë, e le si avvicina tanto da condividere quanto ne fu detto allorché un'altra grande scrittrice volle onorarla e salutarla «non soltanto come scrittrice di genio, ma come nobilissimo essere umano».

Lo scherzo

Tutto ciò e quant'altro si potrebbe addurre a testimonianza di una qualche tradizione letteraria di appartenenza dell'*Iguana* nulla toglie alla sua statutaria, e a questo punto diremmo programmatica, inclassificabilità, che lascia l'opera irripetibilmente sola nella tradizione del romanzo quanto lo è l'iguana in quella del bestiario occidentale. Sorte che la bestia condivide unicamente con i suoi due tristi fratelli, quel cardillo e quel puma che negli anni giungeranno a tenerle compagnia e a contenderle pericolosamente l'affetto dei lettori.

Nel romanzo del cardillo, il quale si aggiunge al bestiario nel 1993 inaugurando l'epoca della ritardata e di lì a poco postuma fortuna della Ortese, solo apparentemente migliorano le condizioni della forma romanzo. Anche se sembrerebbe, di primo acchito, di assistere ad un «ritorno» a una sorta di vaga (e del resto mai davvero frequentata) «normalità» dello stile, di fatto tale ritorno si

rivela ben presto simulato e tale simulazione uno scherzo, un ammicco dell'autrice a convenzioni letterarie che le rimangono e le rimarranno lontane.

È la sintassi narrativa, in primissimo luogo, a mettercene sull'avviso, dissestata quale si dimostra e tanto più in quanto ironicamente si picca di regolarità e coerenza. Gli episodi importanti vi sono infatti riferiti di passaggio, o taciuti addirittura, e invece – come osservò La Capria quando ritornò a leggere la Ortese, saldato il lungo debito di rancore per il libro napoletano del 1953 – «di certi nonnulla si fa gran caso, di certe superfluità si discute a non finire». E vi regna, in luogo dello «spirito della narrazione», quello tutto napoletano del pettegolezzo, «con la relativa congettura, la speculazione attraverso di essa, e il suo tipico seguito di illazioni, sospetti, incisi, indiscrezioni». Accanto alla sintassi fa quindi difetto la logica stessa degli avvenimenti, che del resto altro non fanno, a detta della Ortese, se non imitare la vita: giacché è la vita per prima a non essere «chiarà» e a contenere in se stessa «stralci di assurdo», che l'immaginazione traduce per forza di cose in «strane storie non chiare, remote e dolci». Infine, e come è ovvio che sia, ciò che nel romanzo fa puntualmente, e vantaggiosamente, difetto è la capacità di attenersi all'evidenza del visibile, garanzia di ogni verosimiglianza e legge imprescindibile di qualsivoglia narrazione. Laddove tale legge invece l'Ortese, visionaria implacabile, sovverte o ancor meglio mostra di ignorare, e in modo così radicale da vanificare ogni definizione possibile di racconto ivi compresa quella, eslege fra tutte, di racconto «fantastico»: giacché anche il fantastico è per suo statuto sempre proposto, per

quanto assurdo ciò possa sembrare, come un effettivo realismo.

Il cardillo si colloca dunque, per evidenti ragioni, irrimediabilmente lontano dalla via maestra della tradizione narrativa. Non per ciò a questa storia di folletti e di principi ambientata fra anime assai meno felici di quanto il loro secolo, il XVIII, faccia presumere, e abitate anzi da ipocondria, misantropia, tedio e soprattutto malinconia, furono risparmiate illazioni ed ipotesi di generi di riferimento. La fiaba innanzitutto, giacché la presenza di una bella (Elmina) che custodisce un segreto e di un principe (Neville) deciso a carpirglielo, dell'amore come premio e della vita come pegno ne fa quasi una sorta di sgangherata *Turandot*; quindi l'opera buffa, tipicamente calibrata su un gracile nesso di frivolezza e dolore («È un libro felice» afferma l'autrice, salvo aggiungere che «Alla base di tutto c'è il dolore»); il racconto fantastico, e presumibilmente quello di modello hoffmanniano (stile *Il piccolo Zaches detto Cinabro*); l'operetta morale (nel segno leopardiano del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*); il grande romanzo ottocentesco (Dickens, o magari Manzoni, a giudicare almeno dalla stralunata dimensione di «romanzo storico» e dagli ironici quanto accorati appelli al lettore); infine il racconto simbolico o la leggenda mistica, giacché il cardillo giganteggia sull'esistenza non diversamente dall'ebraico Gallo Silvestre o dal persiano Simurgh, l'uccello primordiale che è dolore e salvezza del mondo nel quale i sufi scorsero – non diversamente da noi per quanto riguarda il cardillo – l'immagine di Dio.

Ma un'ulteriore definizione si attaglia a questo racconto dell'arcano, a questo ennesimo lungo sogno o dormiveglia che la Ortese costringe nelle

apparenze di romanzo, ed è quella del dialogo dei morti. Definizione che si giustifica non solo per la centralità delle scene in cui letteralmente si assiste a una chiacchierata, di volta in volta più grave o più frivola, di spiriti fra loro o di taluni viventi con gli spiriti dei morti; ma anche in quanto il libro si dà tutto, nel suo insieme, come il magistrale approdo di quella ricerca dei modi di un colloquio con i lontani e i perduti fra gli esseri amati che la Ortese aveva intrapreso già negli anni toledani, e che imprime a tutta la sua scrittura, romanzesca e non, il segno distintivo della malinconia e del lutto.

Fra citazione e imitazione, *Il cardillo addolorato* dunque illustra e a suo modo aggiorna la fortuna di un antico genere, che da Luciano a Fontenelle (o Fénelon), fino al Leopardi di una strepitosa operetta morale, accompagna tutto il XVIII secolo, non a caso lo stesso in cui è ambientata la storia. Ma se nel dialogo dei morti siamo oggi in grado di riconoscere la traccia dell'inquietudine e il brivido dell'arcano dell'età dei Lumi, il frutto malinconico e quasi il sintomo della gracile felicità settecentesca, nel *Cardillo* possiamo riconoscere addirittura la prova della fragilità e dell'inganno di ogni bene possibile, e per contro quella del dolore di tutta la terra e di tutto l'universo, nel quale risuona sempre più disperato e inudibile, come il canto della *carduelis tristis*, un desiderio di redenzione.

Fiaba e mistero

Come ogni fiaba perfetta, anche questa ci mette a parte dell'amorosa rieducazione di un'anima – di una

attenzione – affinché dalla vista si sollevi alla percezione. Percepire è riconoscere ciò che soltanto ha valore, ciò che soltanto esiste veramente. E che altro veramente esiste in questo mondo se non ciò che non è di questo mondo?

A scrivere questa pagina su *Belinda e il Mostro*, la celebre fiaba di Madame de Beaumont, è una scrittrice alla cui attenzione un romanzo come *Alonso e i visionari* non sarebbe sfuggito. Cristina Campo, autrice di saggi mirabili sulla fiaba come enigma, sul nesso tra fiaba e mistero e sul tenace rapporto fra l'infanzia e la morte, è per noi un aiuto eccellente a penetrare nel «mistero» di *Alonso*: una fiaba, o «storia per bambini», secondo la definizione dell'autrice, nella quale attorno a un piccolo puma dell'Arizona dallo sguardo innarrabile, oggetto di un odio e di un amore senza pari, si intrecciano imponderabili vicende di elezione e di colpa, vocazioni, abiure, persecuzioni e rinascite, storie di fragili padri e di misericordiosi fanciulli accomunati da una sorta di prodigiosa follia. Una fiaba, dunque, alla quale per tanti versi si addice anche la didascalia riservata a *Belinda*, e sulla quale altre pagine di Cristina Campo ci illuminano.

La Campo ci persuade infatti, in primo luogo, dell'intima vicinanza della fiaba al racconto agiografico o al Vangelo addirittura, «fiaba assoluta» che più di ogni altra sa turbare «i fedeli della lettera» ovvero coloro che leggono solo con «occhi di carne». E come sorta di racconto evangelico per l'appunto anche la Ortese ci autorizza a leggere il suo romanzo, assicurandoci che il puma è «metafora dell'amore» ed è «il piccolo Cristo umiliato e vilipeso, l'inerte, l'illuminato» (di qui, fra l'altro, le innumerevoli variazioni critiche sul tema di Alonso-vittima sacrificale, *Imitatio Christi*

e *Agnus Dei*, invisibile eroe di una storia di passione, morte e resurrezione). Ma, a parte il fatto che non si tratta, nemmeno qui, di risolvere con una sola proposta il problema del genere letterario di riferimento sollevato dal libro (e documentato una volta di più dalla molteplicità delle ipotesi: dal romanzo-saggio al romanzo-meditazione, dal thriller filosofico al melodramma di stampo rituale, simbolico e iniziatico sul modello del *Flauto magico*), rimane che un libro come *Alonso e i visionari* ci richiede uno sforzo interpretativo più insistito e più dirompente, che non si esaurisce nella forma della comprensione intellettuale.

Punto alto del grafico della «scrittura morale» di Anna Maria Ortese, in cui la riflessione sul male e sulla compassione suo antidoto trova le proprie figure in assoluto più toccanti, *Alonso* è infatti un libro da leggere e insieme da vivere, che misura la nostra stessa capacità, o mancanza, di amore e di *pietas* nel momento in cui, sulla scorta del puma, si compie dell'amore e della *pietas* l'universale regesto. È un libro che non significa nulla per chi non conosca lo strazio della perdita, e che al contrario accompagna chi ne abbia esperienza a percepirlo come il sintomo, la travolgente parte per il tutto dell'angoscia terrestre. Ed è un libro che seleziona i suoi lettori, e lo fa fin dal programmatico titolo, anche sulla scorta della loro capacità visionaria: senza mezze misure infatti la Ortese si abbandona qui, nel suo romanzo sentito forse già come l'ultimo, all'elettiva *rêverie*, sfrenando del tutto la propria originaria inclinazione. Niente si salva, in apparenza: la trama non funziona, gli intrecci si ingarbugliano e le voci si confondono, le cose si sdoppiano, ogni presenza è dubbia, intermittente o molteplice, i personaggi si perdono, il bene e il male si identificano, la vec-

chiaia si rifiuta alla morte mentre l'infanzia con la morte si confida. Salta infine definitivamente, e a tutti i livelli, la forma romanzo, quasi a significare che nemmeno della forma può più esserci salvezza e che ciò che ne resta rivela, come scrisse Citati, «la lacerazione del mondo».

Ma ecco che altre letture possono soccorrerci, e se non quella di Simone Weil, della sua filosofia e della sua pratica della partecipazione al dolore del mondo (e della quale Stella Winter, la narratrice di *Alonso*, condivide se non altro le iniziali del nome), almeno quella di una sua «allieva» del calibro di Elsa Morante: i cui «Felici Pochi», dolorosi eroi di quel libro a sua volta deflagrati e imprevedibili che è *Il mondo salvato dai ragazzini*, così da vicino echeggiano i fanciulli luttuosi e gli esseri visionari del libro del puma. Letture che ci hanno insegnato come l'approdo alla salvezza ci attenda solo al termine di una discesa agli Inferi, e come – direbbe ancora Cristina Campo – al culmine del proprio destino si debba tutto rischiare, tutto perdere, per tutto possedere; e non soltanto, seguendo l'esempio dell'eroe della fiaba, «la sua vita che non volle salvare ma le vite di tutti quelli che ebbero parte – buona o cattiva – alla Santa avventura».

È in questa prospettiva che interpreto l'ultimo atto della scrittura romanzesca di Anna Maria Ortese: un gesto inconsulto, estremo e fatale, nel quale tutto del romanzo è messo a repentaglio in nome di un'idea di romanzo a cui è stata serbata una lunga e folle fedeltà. Ma è appunto «la lunga fedeltà del folle» che, nelle fiabe, «diventa alla fine apostolica», ovvero che può trasformare un romanzo in qualcos'altro. In un dono per esempio; un dono che ci risarcisca della fedeltà, anch'essa un po' folle, che noi come lettori a questa

scrittrice abbiamo serbato, rendendoci partecipi della rigenerazione dell'universo («terra nuova, cieli nuovi intorno a uno spirito trasformato») che ogni grande fiaba comporta.

Oltre il romanzo

Forse *Alonso* non doveva essere l'ultimo testo narrativo di Anna Maria Ortese, ma semplicemente un passo verso un ulteriore e inimmaginabile traguardo sulla via del romanzo. Fatto sta però che ultimo storicamente risulta, e che dell'ultimo e non superabile «compito» porta in sé abbondanti indizi. E sebbene l'autrice stessa vociferasse, poco prima di morire, di attendere a un nuovo racconto, è più facile immaginare che la sua scrittura dovesse dirigersi, dopo una prova come *Alonso*, oltre il romanzo.

La pubblicazione di *Corpo celeste*, con la riproposizione di pagine di meditazione e di memoria risalenti ad epoche diverse, non rende conto se non in minima parte della quantità di prose sempre meno narrative e sempre più di testimonianza, riflessione, inchiesta e denuncia che la scrittrice ha accumulato, tendenzialmente inedite e acroniche, nel suo archivio di Rapallo, e che si lasciano datare solo in maniera sommaria in quanto giacenti fra le carte relative agli anni liguri.

Pubblicazioni a venire consentiranno forse di verificare o di discutere l'ipotesi che per prima tali carte promuovono, ovvero che la Ortese degli anni tardi, licenziato l'ultimo romanzo (*Alonso*, appunto) e sigillato in un'edizione definitiva il suo grande metaromanzo (*Il porto di Toledo*), si provasse con sempre maggior lena nella prosa non nar-

rativa, si educasse a un parlare più diretto e scoperto, rinunciando alle figure e strappando alle parole ogni velo allegorico, e saggiasse ormai senza remore la tenuta di una scrittura propriamente saggistica. Come se con *Alonso* avesse davvero raggiunto nel narrare un punto di non ritorno, e l'urgenza di esprimersi in una prosa morale fosse ormai incontenibile anche rispetto alle maglie ospitali, larghe e sconnesse del sistema narrativo onirico e visionario. Sempre più le interessa ora, si direbbe, affrontare direttamente, con piglio polemico e quando occorra profetico, il problema dell'umanità e del pericolante corpo celeste che la ospita; imperiosamente la chiamano quelle «forme tutte sensibili e spesso stupende» della vita che già l'incantarono da giovinetta e da toledana ma che adesso, a differenza di allora, le chiedono una solidarietà esplicita, una militanza in prima linea per la loro salvaguardia e minacciata sopravvivenza; sempre meglio evidenti, infine, le appaiono la dissennatezza e l'empietà degli uomini, tali per cui la scrittura deve scendere a combatterle sul loro stesso terreno, nell'arena della politica, nell'agone della terza pagina, nell'esiguo spazio che la civiltà ancora riserva alla pubblica testimonianza.

È, ovvero sarebbe stata, se interpreto correttamente, una svolta, in senso ampio, politica, un aperto volgersi al mondo e un operare in esso al fine di sollecitarlo a un'idea e a una pratica diverse (meno empie, appunto, e meno dissennate) del vivere civile. Ma tuttavia sarebbe stata una svolta di poetica, e la fase culminante del suo percorso letterario. Che iniziò, come si è visto, nell'ambito della narrativa fantastica o del «perturbante», quella deputata – a detta di Freud – a sviluppare il tema della «casa infestata» e dell'estra-

neità (lo spettro, appunto) che abita in noi. Salvo che per la Ortese è stato sempre impossibile rapportarsi con lo «straniero», nelle sue diverse forme (sogni, visioni, apparizioni nonché angeli, bestie, mostri e quant'altre creature *sui generis*), secondo i dettami di quel modo narrativo. Il suo pensiero sognante e visionario, infatti, non le consentiva di riconoscere lo straniero come tale, né dunque di provarne angoscia; e la sua assidua pratica d'amore le imponeva semmai di prendersene cura, di riservargli gentilezza e di cercarne l'amicizia, travolgendo così irreparabilmente il confine fra Io e Altro, domestico e straniero, su cui il racconto fantastico si regge.

Percorsa fino in fondo – dai primi racconti agli ultimi romanzi – quella parabola narrativa, e schieratasi definitivamente dalla parte dell'altro («l'altro bestia», appunto «bambino, vecchio, malato, straniero»), alla Ortese non sarebbe rimasto – e tanto accennava a fare – se non di guardare al dilemma in prospettiva ribaltata: riconoscendo ormai soltanto nei nudi fatti della realtà, e negli oggetti del mondo, i temi perturbanti e le ragioni dell'angoscia. Tutto ciò mentre stavano per venire alla luce il suo *Monaciello* e il suo *Fantasma*, a testimonianza e a sigillo di una lunga amicizia con lo straniero e, per converso, di un'antica diffidenza nei confronti di tutte le case che gli spettri abbiano disertato.

Fama, l'ambitissima dea

Fra i molti volti e le diverse forme sotto cui la fama si presenta – e che variano, come scherzava gravemente Hannah Arendt, «dalla notorietà di u-

na storia di copertina della durata di una settimana, fino allo splendore di un nome duraturo» —, c'è come molti sanno la forma impervia, e il volto beffardo, della fama ritardata o addirittura postuma. Che, al di là della cecità o della corruzione del mondo di essa responsabile, è qualcosa di più complesso e di più interessante del frutto di una disattenzione o di una negligenza, e perfino del gusto perverso di disertare certi libri e autori di valore che talvolta si fa strada, per inopinate ragioni, fra i cosiddetti contemporanei. Sembra, piuttosto, qualcosa che ha a che fare col destino, «il destino delle persone», come la stessa Arendt ipotizzava nel caso di Benjamin, «che non possono essere classificate, e cioè di coloro le cui opere non si inseriscono nell'ordine già esistente né introducono un nuovo genere proponibile per una futura classificazione».

Si direbbe, senza mutarne neppure una virgola, l'anamnesi del caso Ortese. Il caso certamente di una persona e scrittrice inclassificabile, come si è visto e come dimostrarono già le recensioni, e meglio di tutte quelle più famigerate, al suo primo libro: per il quale lettori del calibro di un Falqui o di un Vigorelli (quest'ultimo, va ricordato a onore del vero, dopo circa sessant'anni ricredutosi) anasparono alla ricerca e si smentirono nell'ipotesi delle più improbabili ascendenze letterarie. All'impossibilità di classificare un'opera nell'ordine preesistente corrisponde quindi quasi sempre, e per la Ortese senz'altro, l'impossibilità che quell'opera rappresenti e introduca il modello per una classificazione futura. Soprattutto allorché l'opera si riveli non solo nuova e inedita ma addirittura inimmaginabile, e tale da sbalordire assieme ai contemporanei anche i lettori e i critici futuri.

Oggi però, essendo finalmente giunto il tempo in cui non occorre più produrre testimonianze per provare la grandezza di Anna Maria Ortese, assistiamo a un netto capovolgimento della situazione, e quella sua originaria inclassificabilità, colpevole allora dell'incomprensione di cui cadde vittima, si trasforma infine nella ragione stessa del riconoscimento del suo merito. Mentre quel che le fu ingiustamente, o per «una giustizia triste», come direbbe lei, sottratto e negato in vita le ritorna adesso, ironicamente, come postumo risarcimento e come dono paradossale.

Oggi infatti la sua fama è acclarata, i lettori non le mancano e meno che mai quelli autorevoli, disposti a garantire per lei e ad assicurarci dell'assoluta qualità dei suoi libri; è letta, tradotta, amata, «venduta», e come romanziera più di tutto, mentre via via i suoi romanzi si affrancano dall'etichetta di «ibridi», sia pure «incantevoli», fluttuanti nella famigerata zona dell'inclassificabile. Siamo sul punto, o lo saremo fra breve, di riconoscere in lei uno dei grandi narratori del Novecento, e possiamo infine rileggere senza ironia, ma semmai malinconicamente, la profezia di quel critico attento che, recensendo nel 1954 *Il mare non bagna Napoli*, ebbe a notare che «la Ortese ha tutte le qualità per sviluppare la sua vocazione di scrittrice, e meglio dominando il suo linguaggio, potrà forse scrivere un romanzo» (corsivo mio).

Poté scriverlo, evidentemente, anzi ne scrisse molti e senza nemmeno troppo «dominare il suo linguaggio», quel «toledano frettoloso, estatico, non forte» forse come lo avrebbe voluto ma sicuramente assai atto allo scopo. E li scrisse sempre ad un modo, un modo che sarebbe piaciuto alla sua cara Katherine Mansfield, senza facilità e senza sforzo insieme, senza assillarsi su questioni teo-

riche (una per tutte la differenza, che non mancò di procurarle fastidi, fra il «grande» romanzo e quello semplicemente lungo) o princìpi di «poetica» (esonendosi fino all'ultimo per esempio dal distinguere le immaginazioni dai fatti), e inseguendo sempre e solo l'obiettivo di rendere, con qualsiasi mezzo fosse necessario, lo splendore morale di un essere umano o di un aspetto della creazione. Ed è così che a questo punto ce la troviamo di fronte: con sei bellissimi romanzi al proprio carico sicuramente sufficienti a garantirle l'accesso, sia pure ritardato e postumo, alla storia del romanzo del Novecento. E se anche la sua fama tardiva ed eslege non ci consente di parlare di lei allo stesso modo in cui Forster parlava del grande Meredith, ricordando cioè come «larga parte dell'universo e tutta Cambridge trema[ssero] davanti a lui», in compenso proprio la sua fama tardiva ci autorizza a citare per un'ultima volta Virginia Woolf, che nel centenario della nascita di George Eliot tributò all'autrice di *Middlemarch* un omaggio, per forza di cose postumo, fra i più belli e toccanti che si possano leggere, e che può oggi pienamente onorare anche una scrittrice come Anna Maria Ortese:

E ricordando tutto quello che essa ha osato e realizzato, malgrado gli innumerevoli ostacoli contro di lei – il fatto di essere donna, la sua salute, le convenzioni –, ricordando come abbia cercato di conquistare sempre maggior sapere e libertà ... dobbiamo deporre sulla sua tomba tutti gli allori e tutte le rose che siamo in grado di offrirle.

NOTA BIBLIOGRAFICA

In queste pagine si fa riferimento ai seguenti testi. In materia di romanzo novecentesco, a Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971; Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna, 1995²; Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998; Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX^e siècle*, Belfond, Paris, 1990; Nathalie Sarraute, *L'Ère du supçon. Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1956; Milan Kundera, *L'arte del romanzo* [1986], trad. it., Adelphi, Milano, 1988; Mary McCarthy, *Il romanzo e le idee* [1980], trad. it., Sellerio, Palermo, 1985; Edith Wharton, *Scrivere narrativa* [1925], trad. it., Pratiche, Parma, 1996; Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura* [1980], trad. it., Garzanti, Milano, 1982; Edward Morgan Forster, *Aspetti del romanzo* [1927], trad. it., Garzanti, Milano, 1991; Susan Sontag, *Nathalie Sarraute e il romanzo* [1963], in *Contro l'interpretazione* [1966], trad. it., Mondadori, Milano, 1967.

Si cita liberamente dai saggi compresi in *The common reader* di Virginia Woolf, con particolare attenzione a quelli tradotti nei volumi *Ritratti di scrittori*, Pratiche, Parma, 1995, e *La signora dell'angolo di fronte*, il Saggiatore, Milano, 1979, mentre si tiene criticamente presente la bella edizione dei suoi *Romanzi* a cura di Nadia Fusini, Mondadori, Milano, 1998.

Sul romanzo di formazione si sono consultati soprattutto l'edizione dei *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, trad. it. e cura di Angela Bianchini, con Prefazione di Leo Spitzer, Garzanti, Milano, 1981, e il volume collettivo *L'avventura della conoscenza. Momenti del «Bildungsroman» dal «Parzival» a Thomas Mann*, a cura di Roberta Ascarelli, Ursula Bavaj, Roberto Venuti, Guida, Napoli, 1992. Sul discorso d'amore, Lucien Febvre, *Amor sacro, amor profano* [1944], trad. it., Cappelli, Bologna, 1980; Silvia Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni*, Laterza, Roma-Bari, 1995; Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* [1977], trad. it., Einaudi, Torino, 1979. Sul *planctus*, Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Boringhieri, Torino, 1975; Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], trad. it., Einaudi, Torino, 1980.

Occorrono quindi riferimenti a: Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris, 1989; Jean-Pierre Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore* [1989], trad. it., Cortina, Milano, 2000; Marcello Benfante, *Il puma redentore*, «Linea d'ombra», 118, settembre 1996; Alfonso Gatto, Nota introduttiva [1970] a *Poveri e semplici*, Rizzoli, Milano, 1974; Raffaele La Capria, *La città sotterranea che parla all'Europa*, «Il Mattino», 27 giugno 1993; Cristina Campo, *Una rosa*, in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987; Pietro Citati, *La lunga notte del Puma*, «la Repubblica», 4 giugno 1996; Han-

nah Arendt, *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle* [1968], in *Il futuro alle spalle*, trad. it. e cura di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna, 1981; Claudio Varese, *Scrittori d'oggi* [recensione a *Il mare non bagna Napoli*], «Nuova Antologia», 1838, febbraio 1954.

L'*Odissea* è citata nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1963.

Le citazioni dalla Ortese che compaiono nel testo, quando non siano tratte dai romanzi qui raccolti (e in particolare dal *Porto di Toledo*, letto nell'edizione Adelphi 1998), sono derivate sparsamente dalle pagine autobiografiche e di intervista contenute in *In sonno e in veglia* (Adelphi, Milano, 1987) e in *Corpo celeste* (Adelphi, Milano, 1997), nonché dalle relative carte preparatorie, inedite, reperite fra quelle che la scrittrice custodiva a Rapallo. Fanno eccezione l'articolo *Maestri spagnoli alla Mostra di Ginevra*, pubblicato sul «Gazzettino» del 22 luglio 1939, e il poemetto *La carrozza di Jane*, Laghi di Plitvice, Lugano, 1988.

Desidero ringraziare caramente Rita Ortese della sua collaborazione e disponibilità.