

© 2016

Rossella Di Rosa

**ALL RIGHTS RESERVED**

ITINERARI NOMADICI ED ECOLOGICI NELLA NARRATIVA DI ANNA MARIA  
ORTESE, ELSA MORANTE E FABRIZIA RAMONDINO

By

ROSSELLA DI ROSA

A dissertation submitted to the  
Graduate School-New Brunswick  
Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfill of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

Written under direction of

Andrea Baldi

And approved by

---

---

---

---

New Brunswick, New Jersey

October 2016

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Itinerari nomadici ed ecologici nella narrativa di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e

Fabrizia Ramondino

by ROSSELLA DI ROSA

Dissertation Director

Andrea Baldi

The dissertation analyzes the centrality of the philosophy of “becoming” and “nomadism” in Ortese, Morante and Ramondino, three of the most influential writers of 20<sup>th</sup>-century Italian Literature. I argue that nomadism inspires both the authors and characters’ quixotic quests and that it deeply influences their conceptions of and relationships to the city. While Toledo, Almeria, and Ciutat are the final destinations of their incessant journeys, these cities also emblemize original reconfigurations of a fantastic Mediterranean, where places lack fixed borders, are crossed by conflicting forces, and are governed by Deleuzian processes of becoming. Such phenomena lead the characters to ‘trespass’ not only their respective territories’ borders, but also the limits of humanity. This aspect, which has been overlooked by scholars, proves that under the veil of fiction, Ortese, Morante, and Ramondino develop an ecological and post human thought, which acknowledges the centrality of nonhuman animals and nature in human beings’ existences. My dissertation’s ultimate goal is to place therefore, these writers in a

broad interdisciplinary context, since they dialogue with several Italian and Spanish authors, and anticipate seminal insights of contemporary philosophers such as Agamben, Braidotti, Derrida Said, Zambrano, Deleuze and Guattari.

## Ringraziamenti

Questo lavoro è il coronamento di un lungo cammino che mi ha condotto a percorrere tanto strade conosciute quanto sentieri inesplorati. Alla fine di questa esperienza, che ha visto protagonista l'incessante viaggio delle mie autrici, ho realizzato che anche i mie anni di dottorato negli Stati Uniti sono stati sostanzialmente cammino e viaggio. A differenza delle mie autrici, io però non sono mai stata sola. L'Italian Department di Rutgers—con i suoi docenti, il personale amministrativo e i *graduate students*—mi ha accolto con calore e affetto, facendomi sentire sin dall'inizio parte di questa comunità.

Sono immensamente grata al mio advisor Andrea Baldi, una presenza fondamentale di questa esperienza americana, nonché una guida nello studio delle mie autrici e nella scrittura di questo lavoro. La sua preparazione, la sua precisione nella ricerca e la sua passione per l'insegnamento (di cui sono stata testimone sia come studentessa sia come *research assistant*), sono state per me un esempio di professionalità importantissimo, indicandomi che tipo di insegnante e di scholar voglio essere.

Allo stesso modo la professoressa Laura S. White costituisce un punto di riferimento intellettuale e didattico imprescindibile. I suoi corsi mi hanno incoraggiato ad approfondire autori lontani dalla mia area di ricerca, offrendomi gli strumenti necessari per analizzarne criticamente le opere, soprattutto del Barocco, che si sono rivelate di cruciale importanza per la mia tesi. Inoltre, la sua competenza nell'insegnamento e i suoi suggerimenti in ambito metodologico sono stati cruciali nella mia esperienza come TA.

Un ringraziamento molto speciale va alla professoressa Paola Gambarota, dalla quale non si smette mai di imparare. I suoi preziosi suggerimenti, sempre chiari e precisi, mi hanno aiutata a dare al mio studio il giusto equilibrio teorico e critico. Inoltre, i suoi seminari, le discussioni in classe e fuori dall' aula, la sua preparazione ed esperienza mi hanno aiutato a crescere a livello intellettuale e personale.

Ringrazio i professori Alessandro Vettori, David Marsh e Rhiannon Welch, per la loro immensa disponibilità e per avermi aiutato nello studio di certi testi e tematiche, che da sola non sarei riuscita forse a cogliere appieno. Sono grata, inoltre, ai professori Margaret Persin, José Camacho, Celines Villalba e Camilla Stevens—del dipartimento di Spagnolo e Portoghese di Rutgers—per la stima e l'affetto con cui mi hanno accolto, e per avermi dato la possibilità di insegnare Spagnolo a Rutgers.

Sono profondamente riconoscente ai coordinatori e direttori del programma di lingua, Daniele Defeo e Carmela Scala, che hanno generosamente condiviso con me la loro esperienza e le loro competenze pedagogiche.

Grazie alla professoressa Deborah Amberson per la disponibilità e l'interesse nel seguire il mio lavoro come lettrice esterna e per aver arricchito, con i suoi saggi, le mie letture di questi ultimi anni.

Un immenso ringraziamento va a Serenella Iovino, per aver accettato di leggere questa tesi e per aver contribuito allo sviluppo del mio pensiero critico e teorico sull'ecologia letteraria, sul postumano e sul *material criticism*.

Non posso non ringraziare infine tutti quelli che mi hanno accompagnato in questo viaggio. I miei studenti e tutti i colleghi del dipartimento di Rutgers, in particolar modo Matteo Benassi, Eleonora Sartoni, Hiromai Kaneda e Alberto Iozzia. Un super

grazie va a Marino Forlino e Arianna Fognani, per esserci sempre stati. Ringrazio i membri dell'IGS, in special modo Tiziano Cherubini e Jamison Standridge, con i quali ho organizzato la conferenza *Devotion* e curato due edizioni della rivista *La Fusta*. Un pensiero speciale va a Lucia Vedovi, amica, collega, compagna di avventure e di camminate.

Un sentito grazie a Carol Feinberg e Sheri La Macchia, la cui competenza in questioni amministrative, i sorrisi, e gli abbracci hanno reso questo percorso più facile e piacevole.

Ringrazio infine i miei genitori, mia sorella Valentina, e Tony per avermi sempre sostenuto in questa strada.

Dedico questa ricerca al mio professore universitario José Martín, che nonostante i chilometri e gli anni non hai mai smesso di aiutarmi, consigliarmi e sostenermi, e dal quale ho imparato per primo come fare ricerca e cosa sia l'onestà intellettuale. È stato grazie alla sua preparazione e ai suoi seminari all'Università di Siena che ho deciso di proseguire i miei studi di letteratura Spagnola e di approfondire le opere di María Zambrano. Senza di lui tutto questo non sarebbe stato possibile: non avrei mai lasciato Siena, non avrei mai iniziato a camminare.

## Indice

<b>Abstract</b>	ii
<b>Ringraziamenti</b>	iv
<b>Introduzione</b>	1
<b><i>Capitolo primo: l'esilio interiore, l'erranza e l'impresa delle "scrittrici-cavaliere"</i></b>	9
1.1 L'esilio di Dasa, Manuel e Titita	12
1.2 L'esilio interiore di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino	20
1.3 L'esilio interiore come forma di nomadismo	31
1.4 L'influenza cervantina e il suo superamento. Ortese, Morante e Ramondino	
<i>scrittrici-Hidalghe</i>	35
1.5 L'eredità leopardiana. Dall'ultra-filosofia alla <i>filosofiapoetica</i>	58
<b><i>Capitolo secondo: Gli 'interminati spazi' e al di là di quelli. Verso la città dell'anima</i></b>	87
2.1 "In limine". Il <i>despacho</i> , le stanze e il patio e altri esempi	91
2.2 In viaggio	105
2.3 Verso una nuova Mancía	116
2.4 Il soccorso dell' <i>hispanidad</i> ' e l' <i>hispanidad</i> come "soccorso"	123
2.5 Toledo, Almería, Maiorca: da uno spazio nomade alla città dell'anima	147
<b><i>Capitolo terzo: In divenire: oltre i confini del romanzo e dell'umanità</i></b>	167
3.1 L'opera di una vita	172
3.2 Dall' <i>autofiction</i> al <i>life writing</i> : una autobiografia in continuo "divenire"	175
3.3 Alla ricerca dell'io: l'altro animale e vegetale	191
3.4 Selvaggio, Alvaro, Alonso e Don Felipe: da una schiera di gatti al "divenire animale"	211
<b>Conclusioni</b>	234
<b>Bibliografia</b>	249

## Introduzione

La centralità di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino nel panorama letterario italiano del Novecento risulta oggi indiscussa: le tre scrittrici infatti non sono più relegate alla sola cerchia della “scrittura femminile”, ma hanno ricevuto particolari attenzioni dalla critica specialmente nell’ultimo ventennio, tanto in ambito italiano ed europeo quanto nel contesto americano.<sup>1</sup> Nonostante gli studi e i convegni nazionali e internazionali che le hanno viste protagoniste abbiano aperto nuove prospettive sull’esegesi delle loro opere e sancito la loro inclusione nel canone, una parte della critica coeva sembra ancora restia a riconoscere i traguardi che le scrittrici hanno raggiunto tanto in campo letterario quanto in ambito filosofico. Il mio interesse per queste autrici nasce inizialmente dal desiderio di rimediare a tale mancanza, e dalla convinzione che tanto Ortese, quanto Morante e Ramondino abbiano contribuito significativamente al dibattito estetico di fine secolo, raggiungendo mete cruciali attraverso sentieri inconsueti e spesso originali.

Le ragioni che hanno alimentato il mio interesse e la scelta delle tre autrici sono da ricercare principalmente nel loro destino di scrittrici ‘itineranti’, figure nomadiche e cosmopolite, che per svariati motivi girano il mondo sempre in cerca di un luogo da sentire e

---

<sup>1</sup> Gli studi critici recenti hanno gettato luce sulla particolare “architettura” della narrativa morantiana - celata dietro le parvenze ottocentesche - che stravolge le categorie del romanzo tradizionale e le supera (Berardinelli); e sull’influenza esercitata dalla scrittrice romana sugli autori e autrici delle generazioni successive (D’Angeli). Diverso è il caso di Ortese, la cui opera sembra ancora rifuggire da una definizione esaustiva, forse per le qualità eclettiche che la contraddistinguono. Gli articoli e i volumi a lei dedicati, sia in Italia che oltreoceano, hanno individuato alcune peculiarità della sua narrazione nei personaggi che avvertono profondamente il vuoto lasciato dalla perdita di persone care (De Gasperin), “estraniati dal loro ambiente” (Seno), nel loro “impulso utopico” (Della Coletta) che li induce a trasfigurare il reale, creando mondi meravigliosi, o spazi cittadini “ipnotici”, allucinati e privi di oggettività (Ghezzi), o luoghi che includono entrambi i poli, “la meraviglia” e “il disincanto” (Baldi); o ancora nell’originalità della lingua de *Il Porto di Toledo*, immaginosa e “toledana” (Farnetti), che rivela una forte dose di “ispanità nativa” (Mazzocchi), o quella de *Il Mare non bagna Napoli*, che riesce a ritrarre nei vari capitoli “the unbearable nature of the world” (Wood). Insolito è anche il destino di Ramondino. In Italia gli studi critici sono ancora esigui, nonostante gli “sforzi” di Francesco Sepe, Monica Farnetti e Valentina Di Rosa, mentre le studiose in ambito anglo-americano riconoscono il valore e lo spessore dei suoi romanzi (Adalgisa Giorgio e Paula Greene), proclamandola ufficialmente “erede” tanto di Elsa Morante (D’Angeli e Lucamante) quanto di Anna Maria Ortese (Wilson).

chiamare patria, al quale si aggiungono una serie di preferenze elettive, di scelte intellettuali, artistiche e poetiche, di gusti, che a mio parere non solo le avvicinano, ma permettono di porle in continuo dialogo. Infatti, non è arduo rilevare affinità cruciali tanto nell'esistenza e nelle scelte personali delle scrittrici, quanto nelle tematiche elaborate nelle loro opere. Mi riferisco, in particolare, al senso d'inadeguatezza che provano in qualsiasi città visitano o scelgono come dimora; alle letture di cui si nutrono e agli autori e alle autrici che prediligono; ai personaggi reali o fiabeschi ai quali fanno riferimento o su cui modellano le vicissitudini dei protagonisti dei loro romanzi; ai loro esordi poetici e alla concezione della scrittura come cura e sollievo al dolore; alla presenza di 'taccuini' a cui affidano le loro riflessioni;<sup>2</sup> all'attenzione ai deboli, agli umili, alle creature indifese, all'importanza dei gatti nelle loro vite, nonché alla presenza dell'animalità in molte delle loro opere. Nei romanzi le autrici ricorrono a contenuti simili,<sup>3</sup> tra i quali spiccano l'isolamento in cui vivono i personaggi, veri e propri *outsider*, ai margini spesso della famiglia e della società; la tensione tra reale e irreale, premessa su cui si fonda l'intera narrazione; e l'elemento ispanico, cifra distintiva dei loro romanzi.

Questi temi assumono una maggiore rilevanza se analizzati alla luce della filosofia nomade e del divenire di Rosi Braidotti, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Si può sostenere che sia proprio la soggettività nomadica delle autrici e dei protagonisti dei romanzi, alter ego delle scrittrici, non solo il catalizzatore delle loro avventure, ma anche della loro visione del mondo.

---

<sup>2</sup> Sorta di "zibaldoni", più che diari veri e propri, che contengono riflessioni di varia natura. *Corpo celeste* di Ortese, *Diario 1938* di Morante, e *Taccuino tedesco* di Ramondino.

<sup>3</sup> Tra questi è possibile annoverare il privilegio dell'infanzia; la dialettica memoria vs. finzione, come caratteristica delle loro "autofiction" e la conseguente originalità di una prosa che elude qualsiasi classificazione; il rapporto madre-figlia/figlio; la frammentarietà dell'io narrante, la tendenza alla visionarietà, il singolare impasto linguistico.

Questo, inoltre, non si presenta mai in forme stabili e cristallizzate, ma è soggetto a forze e scambi energetici, ciò che per Deleuze sono “fenomeni di divenire”, che lo destabilizzano in mondo continuo. Tali forze, che attraversano il reale, investono anche lo spazio urbano, l’individuo, e la sua controparte non umana. Per questa ragione non esistono confini rigidi che separano territori, ma le città che le autrici visitano o abitano sono descritte come spazi liquidi o vere e proprie città-nomadi, che si affacciano su un Mediterraneo concepito in maniera fantastica e originale. La soggettività dei protagonisti non è mai un’entità fissa, cosicché le frontiere tra gli individui si sfaldano davanti ai processi “molecolari”, che come spiegano Deleuze e Guattari, danno vita a un insieme di relazioni non separabili le une dalle altre.<sup>4</sup> Inoltre, tali forze, o fenomeni di divenire, spingono l’individuo ad andare oltre i limiti dello spazio, del dato e della propria umanità, e ad interagire con l’alterità. Il riconoscimento dell’animale non umano e della specie vegetale, nonché la loro centralità nell’esistenza umana, giocano un ruolo cruciale nei romanzi di Ortese, Morante e Ramondino. Questo aspetto, solo recentemente individuato dalla critica, si rivela fondamentale per le scrittrici, giacché, sotto il velo della finzione, elaborano un pensiero ecologico e post-umano che mira a riconoscere le forme non umane e la loro non separabilità dall’intero ecosistema e a proporre una correzione alla cultura antropocentrica occidentale, che sin dall’Umanesimo si è protratta sino ad oggi.

Seguendo questi sentieri desidero inoltrarmi nello studio delle autrici e del loro corpus narrativo, concentrandomi in maggior misura nella loro tarda produzione esemplificata da *Il porto di Toledo* (1975), *Aracoeli* (1982) e *Guerra di infanzia e di Spagna* (2001). I tre capitoli successivi presentano le tappe principali di tale cammino che vede

---

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translation and foreword by Brian Massumi. London: Athlone Press, 1988. 33.

nell'esilio, nella ricerca di una città interiore e nel riconoscimento e difesa dell'altro, sia animale sia vegetale, tre mete fondamentali nello sviluppo dei testi selezionati nonché della poetica delle scrittrici.<sup>5</sup>

In primo luogo, l'isolamento in cui versano le autrici, simile a quello vissuto dal cavaliere Don Chisciotte della Mancia (e con il quale le scrittrici condividono numerose peculiarità), potrebbe essere analizzato secondo la definizione di "esilio interiore" dello studioso spagnolo José Luis Abellán. Tale condizione, fortemente ambigua giacché restrittiva da un lato e vitale dall'altra, diventa una prerogativa della scrittura di Ortese, Morante e Ramondino e avvicina le scrittrici al destino di autori esiliati come Zambrano e Said, per i quali l'esilio perde la negatività che lo distingue per diventare, per l'essere umano a cui questo è imposto, una vera e propria modalità di vita. Per questa ragione appare di estrema importanza analizzare lo stato di isolamento che le scrittrici vivono per poi ricorrervi come lente attraverso cui condurre l'esegesi di alcune delle loro opere. Da ciò risulta che tanto Ortese quanto Morante e Ramondino preferiscono, nonostante gli innumerevoli viaggi e spostamenti per il mondo, vivere in solitudine e trovare rifugio lontano dalle minacce del mondo quotidiano, dei fasti e della mondanità. Tale forma di *displacement* è insistentemente ricercata dalle autrici, prima che essere imposta loro, come si trattasse dell'unica possibile condizione per sopravvivere e, soprattutto, per dedicarsi alla scrittura. Si giunge così all'ipotesi che vede nell'esilio interiore vissuto da Ortese, Morante e Ramondino, responsabile in parte della loro esclusione dall'*establishment* dominante e del

---

<sup>5</sup> Ho sviluppato gli aspetti preliminari di questa ricerca in alcuni articoli. In particolare ho analizzato l'influenza della filosofia di María Zambrano su Anna Maria Ortese, in "Anna Maria Ortese e María Zambrano: da 'luoghi di esilio' per una filosofipoetica" apparso su *Italica* 92.1 (2015): 62-82. Mentre ho dimostrato come Morante descrive il rapporto tra umano e non umano in maniera simile a ciò che Gilles Deleuze e Félix Guattari definiscono "divenire animale", in "Divenire animale-divenire Elisa: La centralità del gatto Alvaro in *Menzogna e sortilegio*", in *Carte Italiane* 2.10 (2015): 89-105.

canone letterario, la ragione che le porta a esperire in prima persona la solitudine e il margine, e le spinge poi a trasfigurarla nelle loro opere.

Inoltre, tanto le tre autrici quanto i personaggi usciti dalle loro penne, intraprendono da luoghi soglia o liminali, alla stregua del Chisciotte, un viaggio alla ricerca di uno spazio *autre* che trova i suoi presupposti teorici nel pensiero nomade di Rosi Braidotti. Tale cammino, metafisico prima ancora che reale, conduce Ortese, Morante e Ramondino da un lato a criticare l’immutabilità di certe categorie o istituzioni (tra cui la nozione d’identità e di genere o l’umanità) e ad attaccare i fondamenti culturali della società fallogocentrica; dall’altro permette alle scrittrici di elaborare un pensiero filosofico che va a scardinare le categorie filosofiche tradizionali, suggerendone di nuove come l’“amore” e il “soccorso”, e a proporre una definizione di “intelligenza” distinta dalla Ragione come pura espressione del pensiero, che rientra nello stesso orizzonte della *razón poetica* zambraniana e della “filosofia dell’amore” di Luce Irigaray.

L’estetica nomade braidottiana risulta inoltre centrale per studiare il legame che le autrici instaurano con Cervantes e Leopardi, autori da queste molto amati e ritenuti modello esemplare da cui trarre ispirazione. Se si legge l’influenza cervantina e l’eredità poetica leopardiana come forma di “nomadismo intellettuale”, è possibile osservare come essa non rappresenti esclusivamente un bacino da cui attingere, ma un orizzonte da cui ripensare e approfondire certe tematiche – tra cui l’oscillare della narrazione tra reale e irreale, l’esilio, la necessità di una riforma del *logos* tradizionale, la critica all’antropocentrismo – alla luce della prospettiva nomade e della sensibilità novecentesca delle autrici.

In secondo luogo, l’esilio interiore comporta una nuova ri-territorialità e una concezione dello spazio non convenzionale, che assume per le scrittrici connotati ispanici.

La città cui giungono i protagonisti dei romanzi, sia quella interiore in cui trovano rifugio da esiliate le autrici, può essere assimilabile a una moderna Mancina: meta del loro vagabondare e terra ideale dove trovare rifugio. Toledo, El Almendral e Maiorca sono inoltre luoghi mediani dai confini labili, attraversati da campi di forza che li rendono dei territori instabili, vere e proprie città nomadi: sia perché rispecchiano la concezione deleuziana dello spazio, essendo queste concepite come entità fluide, “eterogenee” e “liscie”; sia perché attraversate e vissute da un soggetto sempre in movimento, in cui l’architettura urbana è esperita anche attraverso il corpo e i sensi, nonché attraverso il *walking*. Come sostiene Francesco Careri siamo lontani dalla celebre *flânerie* tardo ottocentesca, dove il camminare non implica il perdersi tra i meandri della città, ma si converte in “pratica estetica”: camminando si “agisce” sul paesaggio, si lascia la propria traccia nel tessuto urbano, e i luoghi e gli spazi influiscono sulla formazione e lo sviluppo dell’identità del soggetto.

Per quanto riguarda l’*hispanidad*, è evidente che non può essere ricondotta esclusivamente al *setting* dei romanzi e alla presenza della lingua spagnola nei testi. Al contrario, il vivo interesse che le autrici mostrano nei confronti della penisola iberica unita alla stima per autori e artisti spagnoli, lasciano presagire che si tratti di qualcosa di più complesso di un semplice *topos* letterario o dell’impasto linguistico che caratterizza i romanzi. Solo se studiata in relazione al legame che unisce le scrittrici alla penisola iberica, alla predilezione per autori spagnoli, maiorchini e ispano-americani e se analizzata alla luce degli studi di Deleuze-Guattari, Braidotti e Careri, si comprende l’ispanità come elemento vitale strettamente connesso all’esilio e alla loro poetica, che permette alle autrici non solo di trasfigurare il reale, ma di intervenire sullo spazio e renderlo abitabile.

Altro aspetto su cui si sofferma questo studio è l'originale idioma che le scrittrici eleggono come mezzo espressivo, e che – supportata dal pensiero sul poliglottismo nomadico di Braidotti – propongo di leggere come caso di “soccorso linguistico”, attraverso cui aggirare l'ineffabilità della lingua, prerogativa di tutta la letteratura postmoderna.

In ultima istanza, l'ininterrotta ricerca da parte di Ortese, Morante e Ramondino di un luogo si conclude nella e con la scrittura, approdo ultimo e vera e patria interiore. Solo nelle parole le autrici trovano quel filo che le tiene in vita e unicamente attraverso la scrittura riescono a sentirsi veramente “a casa”. Le pagine de *Il Porto di Toledo*, *Aracoeli* e *Guerra d'infanzia e di Spagna* non presentano esclusivamente ai lettori il ritmato susseguirsi della finzione, ma restituiscono episodi del loro vissuto autobiografico, trasfigurato o ‘continuato’ attraverso l'immaginazione. In questo modo anche le modalità della “autobiografia fantastica” o del *life writing*, scelte dalle autrici, sembrano porsi come esempio di scrittura nomade: una forma in continuo divenire, che elude categorie predefinite o difficilmente ascrivibile a un solo genere, ma che si pone invece sempre a una soglia, in continua tensione tra il qui e l'altrove, l'Italia e il mondo iberico, il vero e il fantastico, l'umano e il non umano. Aspetto quest'ultimo di cruciale importanza perché permette di studiare i casi di interazione tra i personaggi e la presenza animale o vegetale, nonché di rintracciare nei testi alcuni brani, che se letti parallelamente alle riflessioni sull'umanità di Agamben, alla definizione di divenire animale di Deleuze e Guattari e agli orizzonti eco-critici individuati da Serenella Iovino e Lawrence Buell, possono considerarsi come personali contributi delle autrici alla discussione letteraria e filosofica che contraddistingue il XX secolo.

Mi auguro che questo studio possa offrire chiavi di lettura e prospettive valide che permettono non solo di far luce su questi romanzi – spesso accantonati per dare spazio ad altre opere della loro produzione – ma anche di collocare Ortese, Morante e Ramondino in un contesto più ampio, europeo, e non solo strettamente letterario.

## *Capitolo Primo*

*L'esilio interiore, l'erranza e l'impresa delle "scrittrici-cavaliere"*

Si scrive per abitare l'esilio  
María Zambrano

Si scrive perché si ha voglia di inventare dei personaggi, di stare in loro compagnia.  
Anna Maria Ortese

I protagonisti del *Porto*, di *Aracoeli* e di *Guerra* condividono un destino comune di isolamento e talvolta di solitudine, che li fa vivere da 'esclusi' sin dalla tenera età. Tale forma di *displacement*, come nota Stefania Lucamante a proposito della protagonista di *Althénopis*, non ha esclusivamente una valenza negativa, giacché rappresenta per Titita il mezzo fondamentale che la avvia alla conoscenza delle cose e del reale (Lucamante 232). È possibile ritrovare anche nei protagonisti dei romanzi di Ortese e Morante questa stessa dinamica, la quale sembra avvicinarsi alla concezione dell'esilio formulata da María Zambrano quando riconosce all'esiliato, al quale tutto è stato drammaticamente negato, "l'attitudine" ad aprirsi verso il mondo.

Un atteggiamento simile, in cui l'isolamento inevitabilmente influisce sulla concezione del reale e della vita caratterizza l'esistenza delle autrici. Nonostante questo aspetto sia considerato dalla critica quasi una condizione necessaria per la loro scrittura,<sup>6</sup> stupisce che questa particolare forma di 'emarginazione' non venga ulteriormente analizzata

---

<sup>6</sup> La condizione di isolamento come prerogativa della scrittura è individuata in Ortese da Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 1998, e Clerici, Luca. *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 2002. In Morante, la forma di reclusione che la scrittrice ricerca volontariamente è analizzata da Sgorlon, Zagra e Garboli, rispettivamente in Sgorlon, Carlo. *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milano: Mursia, 1988; Zagra, Giuliana. "Le stanze di Elsa". Zagra, Giuliana e Simonetta Buttò, a cura di. *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*. Roma: Colombo, 2006; Garboli, Cesare. "Due presentazioni". *Le stanze di Elsa*. Nel caso di Ramondino, Lucamante analizza il *displacement* della protagonista femminile di *Althénopis*, in Lucamante, Stefania. "Teatro di guerra. Of history and Fathers". Lucamante, Stefania and Sharon Wood, eds. *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette: Purdue University Press, 2006.

né, soprattutto, messa in relazione alla poetica delle autrici. Se tale condizione risulta intimamente ricercata, prima ancora di essere imposta loro da fattori esterni (eventi, canone etc.), ciò deve necessariamente implicare ragioni più profonde, che questo capitolo si propone di indagare.

Dall'analisi dello stato di reclusione in cui versano i personaggi, comune a molti protagonisti della letteratura contemporanea e di cui Don Chisciotte è divenuto emblema, si giunge alla conclusione che l'esilio vissuto da Manuel, Dasa e Titita riflette non solo l'isolamento scelto dalle autrici ma anche, come suggeriscono Heidegger e Abellán, un carattere che contraddistingue l'essenza stessa della natura umana. Inoltre, le riflessioni di Said e Zambrano sull'esilio da un lato, e quella di Abellán sulla condizione del *Quijote* dall'altro, si rivelano essenziali per definire il particolare caso di esilio vissuto da Ortese, Morante e Ramondino, gli elementi che condividono e l'orizzonte in cui agiscono, nonché il pensiero di natura strettamente filosofica che le autrici elaborano, intriso di valori zambraniani.

La filosofa spagnola, infatti, costituisce un punto di riferimento importante per le autrici, che condividono con lei scelte, affinità elettive e non ultimo un destino simile; dai toni certamente più drammatici nel suo caso, in quanto segnato da un lungo esilio che la obbliga a stare lontana dalla Spagna per oltre quarant'anni, condannandola all'emarginazione e a non poche difficoltà economiche.<sup>7</sup> Che le sue idee circolassero negli ambienti intellettuali romani, come quello di Moravia o del caffè Greco, è cosa oramai nota,

---

<sup>7</sup> All'esilio di Zambrano la critica ha già in parte alluso, soprattutto gli studiosi ortesiani. Tuttavia credo che un'ulteriore riflessione che si estenda anche ad altri testi della filosofa spagnola possa contribuire a rivelare aspetti della poetica delle scrittrici ancora poco studiati. Per il parallelo tra l'esilio "fecondo" e positivo di Zambrano e Ortese si veda il saggio di Farnetti, Monica. "Mettere in moto le lingue del mondo: Il discorso dell'esilio di Anna Maria Ortese." Sinopoli, Franca e Silvia Tatti, a cura di. *I confini della scrittura: il dispatrio nei testi letterari*. Isernia: Iannone, 2005. 219-225.

quindi non stupisce che le scrittrici siano venute a contatto, anche per questa ragione, con il suo pensiero.<sup>8</sup> Anzi, è molto probabile che Ortese l'abbia conosciuta personalmente durante i suoi soggiorni romani,<sup>9</sup> mentre è certa l'amicizia che si instaurò tra Zambrano e Elsa Morante. La studiosa Martínez Garrido riferisce in particolare del legame di Morante con la sorella dell'autrice, Araceli Zambrano, il cui trauma provocato dalle torture e dalle violenze subite dalla Gestapo, che segnarono indelebilmente la sua esistenza, ispira la nevrosi e la follia dell'*Aracoeli* morantiana.<sup>10</sup> La prossimità tra le scrittrici e la filosofa non si esaurisce in questo, né nelle analogie tra i loro vissuti, né nella concezione dell'esilio, ma come si anticipava, appare più evidente nel pensiero e nel messaggio di cui si fanno portavoce. Ortese, Morante e Ramondino, come Zambrano, scelgono infatti di “fare della filosofia una – «questione personale»” (Rasy 37) e ammettono, come si vedrà da qui a poco, di non poter separare filosofia, poesia e vita.

---

<sup>8</sup> A Roma si dedicò ai suoi “scritti italiani”, che compone nel celebre Caffè Greco di Roma, che divenne per molto tempo il suo studio. Ed è nella “città eterna” che incontra personalità di rilievo, da cui riceve oltre che pareri e commenti sul suo operato, anche una stima incondizionata e una sincera amicizia, come quella di Elena Croce, Vittoria Guerrini, Elemire Zolla, Tom Carini. Rasy, Elisabetta. “Roma una città per Maria”. *Corriere della Sera*. 9 dicembre 2004. 37.

<sup>9</sup> Per un'analisi più approfondita del legame tra Ortese e Zambrano, rimando a Di Rosa, Rossella. “Anna Maria Ortese e María Zambrano: da ‘luoghi d’esilio’ per una *filosofia poetica*”. *Italica* 92.1 (2015): 62-82.

<sup>10</sup> Martínez Garrido, Elisa. “De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano. Algunas consideraciones sobre el amor, la piedad, y la historia.” *Cuadernos de Filología Italiana*. Vol. 16. 2009. 225-245. Della stessa autrice si veda inoltre “Between Italy and Spain: The Tragedy of History and the Salvific Power of Love in Elsa Morante and María Zambrano.” Gragnolati, Manuele, and Sara Fortuna, eds. *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*. London: Legenda, 2009. 118-127. Sull'amicizia tra le sorelle Zambrano e Morante riferisce anche Abellán, José Luis. *María Zambrano: pensadora de nuestro tiempo*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2006. Ho approfondito l'influenza della filosofia zambranianiana in Morante in un articolo accettato da *The Italianist* intitolato “Elsa Morante's Antigone: A portrait of an Idiot and Young Woman in *La serata a Colono*” (Forthcoming).

*L'esilio di Dasa, Manuel e Titita*

Ogni epoca, così come ogni cultura, ha avuto i suoi esiliati, e la letteratura ha accolto le immagini e le figure della loro erranza, da Ovidio, a Dante, da Galileo a Foscolo, per citarne solo alcuni casi. L'esilio ha anche una dimensione letteraria, basti pensare al numero di pagine dedicate a personaggi nomadi che incarnano l'archetipo del 'peregrino' come il picaro, il cavaliere andante, il folle, emarginati tanto dalla società quanto dalla cultura ufficiale. Tra gli esiliati della letteratura più celebri non si possono non annoverare Giacomo Leopardi, poeta solitario e schizotimico, che in molte liriche traspose la sua condizione di reclusione, di cui è epitome il celebre verso "entro dipinta gabbia" di un componimento giovanile;<sup>11</sup> e Don Chisciotte, che Abellán, ne *Los Secretos de Cervantes y el exilio de Don Quijote*, considera emblema dell'esilio interiore:

un hombre que vive, no sólo ajeno a las convenciones sociales de su tiempo, sino en abierta oposición al sistema político que las sustenta [...]. En este sentido, don Quijote es un símbolo del exilio y no sólo un exiliado él mismo [...]. (Abellán 2006: 95)

Ancora prima che si completi il processo metamorfico che muta Alonso Quijano nel coraggioso *hidalgo* Don Quijote, il protagonista è relegato in una posizione marginale: vive appartato e quasi escluso dal mondo che lo circonda. Ad aggravare, poi, la sua condizione contribuisce profondamente il sopraggiungere della follia che lo distanzia ulteriormente

---

<sup>11</sup> Verso tratto dalla lirica "L'Uccello" e scelto da Maria Corti come titolo della raccolta di favole in versi e scritti giovanili. È noto che il poeta trascorse gran parte della sua vita ritirato nella biblioteca del padre, vivendo tra le pagine di manoscritti e libri rari, tradusse i classici maggiori durante la sua adolescenza, praticò sette lingue, si interessò di astronomia e si dedicò alla composizione di un poema in greco antico che mise a dura a prova i filologi del tempo. Per il fatale isolamento del poeta e per le conseguenze che esercitò nella sua poetica, rimando tra tutti a Mercogliano, Gennaro. *La Ginestra: Saggio su Leopardi*. Cosenza: Periferia. 1991.79; Ungaretti, Giuseppe. *Lezioni su Giacomo Leopardi*. A cura di Mario Diacono e Paola Montefoschi; saggio introduttivo di Leone Piccioni. Roma: Presidenza del consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'Editoria, 1989.

dalla serva, dal curato, dal barbiere e dallo studente salmantino Sansón Carrasco, gli unici pochi amici su cui può contare:

Don Quixote's insanity sets him radically apart from the world that he inhabits, both physically and morally. In the physical sense this is evident in all the violence, in all the blows and injuries he sustains as he clashes with the real world. In the moral, it is revealed in the disagreements and ensuing beating he suffers [...].<sup>12</sup>

Il *caballero andante* si distacca così dall'ordine reale a cui appartiene per lottare contro la società in cui vive, le ingiustizie su cui si fonda, unite alle contraddizioni della morale del tempo. Trova pertanto rifugio in un mondo proprio, lontano dalle gerarchie sociali, dal potere e dai privilegi di cui godono in pochi. Aspetti dell'*hidalgo*, questi, che ispirano spesso le tre autrici qui analizzate nella caratterizzazione dei loro personaggi, i quali, come Alonso Quijano, sono dei "Cavalieri della trista figura," conoscono il gusto dell'avventura, ma anche il dolore e il senso tragico della vita. Il "rinsavimento" che li coglie alla fine della loro impresa comporta lo schiudersi ai loro occhi di orizzonti inaspettati, seguito dall'inevitabile ritorno a casa, che può solo esistere in luoghi dell'anima. Ma, soprattutto, vivono come il cavaliere da esiliati in patria, agiscono ai margini della società e girovagano da un luogo a un altro.

In primo luogo, a causare l'isolamento dei personaggi contribuisce o una sensazione di disagio, conseguenza di fattori esterni, o un senso di solitudine che questi eleggono, e che li conduce a rifugiarsi in se stessi e in un mondo tutto loro. In molte opere i personaggi sembrano così vivere una forma di esilio: basti pensare alla reclusione di Elisa in *Menzogna e sortilegio*, o alla solitudine di Concetta alla notizia della morte del figlio, dalla quale scaturisce la scelta di considerarsi "ospite passeggera di questo mondo" (46). Ne *La Storia*, l'esilio di Ida è alimentato dalla sua "colpa razziale" (335), mentre quello di Ueseppe dalla

---

<sup>12</sup> Echevarría, Roberto, ed. *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 7.

malattia, che lo induce ad abbandonare la scuola e ad errare per la città e i suoi sobborghi, prima con Blitz e poi con Bella, proprio come Don Quijote in sella al suo Roncinante. O ne *L'isola di Arturo*, dove il protagonista, abbandonato con periodicità dal padre, vive solitario dedicandosi prima alla lettura dei suoi libri - sul canapè e con ai piedi Immacolatella - e successivamente, come Alonso Quijano, interrompendo le letture per dedicarsi a eroiche imprese, tra le quali spicca quella della ricerca dell'orologio del padre nel mare procidano. Per Ortese, si può pensare allo stato di emarginazione in cui vive Dasa nel *Porto*; al segreto che custodisce Elmina nel *Cardillo*, dove la misteriosa morte di un uccellino turba la sua infanzia, provocandone l'isolamento e uno stato ai limiti della follia; o alla solitudine del piccolo Decio prima e del fratello Julio poi in *Alonso e i visionari*, che possono contare solo sull'affetto del loro puma; o ancora nel *Porto*, l'espatrio di Lemano, giovane amato dalla protagonista;<sup>13</sup> mentre in Ramondino prevalgono la solitudine della madre, protagonista anonima di *Althénopis*, la quale vive da reclusa in preda a forti mal di testa che tenta di placare con pezze umide e aceto, e il conseguente isolamento della figlia, che si rifugia tra le braccia e le cure della nonna materna.

Anche Dasa, Manuel e Titina sono degli esiliati interiori. Prima di essere 'esclusi' dalla società lo sono dalla famiglia, primo nucleo sociale minimo, e dall'amore e dalle attenzioni dei genitori. Dasa non può contare sull'affetto della madre Apa, che vive in solitudine e in uno stato di *trance* provocato dal dolore per la perdita del figlio Rassa caduto alla Martinica. Il legame di Manuel con Aracoeli, inizialmente e per gran parte dell'infanzia simbiotico, si spezza con la nuova gravidanza e la seguente morte della piccola Carina, che provoca la malattia nervosa di Aracoeli e il suo successivo declino fisico e mentale. Mentre

---

<sup>13</sup> "Maledetto per sempre in questa terra anormale. Perché, Samana cara, come sarà normale una che non è patria", scrive Lemano alla sorella Samana. Ortese, Anna Maria. *Il porto di Toledo*. 687.

Titina, in *Guerra*, riceve le attenzioni che desidera dalla balia piuttosto che dalla madre, assorbita dalla vita mondana dell'isola e dagli impegni diplomatici del marito.

Tuttavia, nel *Porto*, *Aracoeli* e *Guerra* l'esilio dei protagonisti diventa un fattore essenziale per la formazione e lo sviluppo della loro individualità, fungendo, come in Cervantes, da catalizzatore per l'intera vicenda narrata. Se nel *Chisciotte*, infatti, il racconto nasce sostanzialmente dalla volontà del personaggio di mettere la sua vita a servizio della fantasia – nel “modern yearning that shape one's life according to one's desire” (Echevarría 4), allo stesso modo il motore primo dei romanzi può essere individuato nel desiderio di ritrovare se stessi che anima la loro *quest* e che Dasa, Manuel e Titita condividono, seppur sotto forme differenti: Manuel è animato dal desiderio di un'ultima riconciliazione con la madre, Dasa dall'urgenza di dare sfogo all'espressività e alleviare il dolore attraverso la scrittura, mentre Titita è spinta dalla volontà di raccontare la sua personalissima “guerra” per rendere eterno il tempo dell'infanzia, da cui esce inevitabilmente sconfitta. L'esilio è anche da leggersi come vera e propria “attitudine nei confronti della vita” (Abellán 2006: 98). Ne risulta che anche Dasa, Manuel e Titita fanno dell'esilio che vivono una peculiarità della loro esistenza.

*Il porto* si apre con la confessione dello stato di isolamento in cui la protagonista dice di trovarsi: “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” (*Porto* 363). L'io narrante passa poi a definirsi

apertamente “un eterno naufrago,” la cui vita, nella sua mobilità e precarietà, è accostata a quella di un marinaio<sup>14</sup> che non ha radici salde a terra:

In una certa gaiezza e languore formale, o anche incertezza sospirata di parola, lo scrivente stesso si affannava poi a conoscere tale suo stato di naufrago, atterrito non già dal mare, come potrebbe pensarsi, bensì dalla condizione marina, tutta enigmatica e mutevole dell'uomo. (*Porto* 430)

La sua vita è dunque “marina,” così come gli anni della giovinezza sono denominati “anni marini”(429), dove emerge la centralità del ruolo giocato dal mare nella sua esistenza, e su cui ci soffermeremo in seguito. In *Aracoeli*, Manuel si considera un “clandestino” (155), definizione condivisibile se pensiamo ai ripetuti spostamenti che hanno segnato la sua infanzia, dai soggiorni nelle ville di amici a quelli dai nonni paterni, rispettivamente dopo la morte della sorellina e durante l'ultima malattia della madre. Durante il periodo del Collegio si sente “esiliato,” paragonandosi a un “uccello di passo dalle ali rotte, inetto alla migrazione, e in balia della solitaria natura” (*Aracoeli* 141), mentre in un'altra occasione indaga la sua natura di giovane “timido e forastico”, giungendo a individuare nel disagio vissuto da bambino le ragioni del suo “isolamento futuro” (195). L'esilio vissuto da Titita sembra essere invece l'unico ad avere origini più profonde, giacché si evince – dalla parte introduttiva del romanzo – che la protagonista giunge nell'isola di Maiorca dopo pochi mesi dalla nascita. L'isola meravigliosa ed esotica che la accoglie sarà la sua prima immagine di patria e quella che resterà come tale impressa nella sua memoria. Per questa ragione il distacco da Maiorca acquista risvolti traumatici, perché è appunto l'isola ad essere avvertita dalla protagonista come città natale.

---

<sup>14</sup> In un'altra occasione Dasa dice di sentirsi “come un marine che, dovendo attraversare un mare di cui si sa poco e si teme molto, rifiuta i mezzi usuali, per qualche motivo nevrotico oppure oscuramente saggio, e ne forma di propri.” Ortese, Anna Maria. *Il porto di Toledo*. 375.

In secondo luogo, colpisce l'indole erratica dei personaggi e la loro inclinazione alla scoperta. La maggior parte delle 'avventure' e delle vicende dei protagonisti si svolgono all'aperto, tra i vicoli di Napoli, nelle strade di Almeria o nei giardini delle ville e sulle spiagge dell'isola maiorchina. Tanto in *Aracoeli* quanto nel *Porto* e in *Guerra* gli avvenimenti si susseguono con il ritmo tipico delle *salidas* chisciottesche: un momento di scoperta, di vagabondaggio per le vie o in luoghi a volte irriconoscibili perché avvolti nel mistero o totalmente trasfigurati, a cui segue inevitabilmente il ritorno a casa ma anche un 'ritorno in sé'. In *Aracoeli*, è il protagonista Manuel a porsi come alter-ego del "Cavaliere della triste figura". Il resoconto del suo viaggio in Almeria alla ricerca del passato e di uno pseudo-ricongiungimento con la madre, ormai morta da molti anni, prevede l'alternanza di momenti diversi, tra allucinazione e ritorno alla realtà. Sempre alla ricerca di qualcosa, un luogo, un ricordo della madre o dell'infanzia o una parte di se stesso, la sua avventura non sempre felice termina con il *nostos*, in cui Manuel come Alonso Quijano, smette i panni del cavaliere-esploratore, abbandonandosi alla sua triste e reale condizione di quarentenne fallito. Nel *Porto*, Dasa abbandona per intere giornate la casa *marine* sfuggendo, come Don Quijote, dalla quotidianità, nel suo caso caratterizzata dalla solitudine della madre Apa e della presenza-assenza del padre e dei fratelli che contrariamente a lei, frequentano le scuole durante il giorno. Lei, al contrario, supplisce alla formazione scolastica "in qualche modo con i libri che erano in casa; alla religione con un'angoscia personale assai forte" (*Porto* 375). Il ritorno a casa di Dasa prevede spesso il rifugiarsi nella scrittura, dove parte degli incontri, delle emozioni e dei pensieri susseguitisi durante le peregrinazioni per le vie 'toledane' sfociano, spesso trasfigurati, nei suoi rendiconti.

Per Titita le imprese chisciottesche sono principalmente legate allo svago e ai giochi, come nell'episodio dei pavoni, in cui durante una visita alla villa di un amico di famiglia, le piume dell'elegante animale (regalate ai ragazzi dal guardiano) diventano lance e bandiere di cui si servono per inscenare a coraggiose imprese (*Guerra* 79). Avventure che in molte circostanze vedono come luogo privilegiato dell'evasione il giardino. È fuori dalla casa, e tra gli alberi e i fiori, che Titita si sente libera: dà sfogo alla sua fantasia, infrange i divieti materni circa le buone maniere (stare composti, non sporcarsi i vestiti), oltrepassa i limiti del patio, mescolandosi con servi, *peones*, e la famiglia della balia Dida. Anche per Titita, il rientro a casa prevede non solo l'esaurirsi della vicenda fantastica ma sopra ogni cosa il sopravvento della normalità, delle consuetudini familiari, della buona educazione. I protagonisti del *Porto*, di *Aracoeli* e di *Guerra* accettano la condizione che è loro imposta dell'infanzia, perseguendola anche nella giovinezza, e nel caso di Dasa e Manuel, fino alla maturità. Pertanto, l'esilio diventa per loro un'attitudine che permette di agire e aprirsi al mondo, come individuato da alcune riflessioni di Leopardi. Per loro come per il poeta il distacco dal reale comporta un totale abbandono all'immaginazione e lo stato di solitudine in cui si trova il soggetto permette a questi di crearsi un luogo in cui sentirsi a proprio agio:

Nella solitudine anche dell'uomo più sapiente... la lontananza degli oggetti giova infinitamente a ingrandirli, apre il campo all'immaginazione per l'assenza del vero e della realtà della pratica, risveglia e risuscita sovente le illusioni in luogo di scoprirle... l'animo dell'uomo torna a creare e a formarsi il mondo a suo modo.<sup>15</sup>

Dasa, Manuel e Titina fanno quindi del loro isolamento un vero e proprio spazio da abitare, agendo nello stesso orizzonte individuato da Zambrano. La filosofa riconosce nell'esilio dei valori positivi, nonostante le restrizioni che questo comporta, configurandolo non come forma di confinamento comminato a un soggetto né come negazione dell'essere, secondo

---

<sup>15</sup> Leopardi, Giacomo. "Discorso sopra lo stato dei costumi italiani." Binni, Walter, a cura di. *Tutte le opere*. Sansoni: Firenze, 1969. 983.

quanto postulato dalla tradizione filosofica occidentale, bensì come “luogo” (o non – luogo), uno spazio che seppur prodotto da un atto di violenza e dalla negazione di un altro spazio, possiede una sua realtà. In altre parole, l’isolamento prescritto all’esiliato acquista i connotati di uno *status* prescelto, a cui è riservato un trattamento forse più doloroso, ma caratterizzato dalla “rivelazione” che si presenta agli occhi dell’esiliato (Zambrano 1990: 32). Anche per Dasa, Manuel e Titita l’esilio non rappresenta un limite né una restrizione alla loro esistenza, ma al contrario una condizione che, alla maniera di Zambrano, viene percepita come una “dimensione essenziale della vita umana” (Zambrano 1990: 31) e che pertanto ha un suo valore intrinseco. Pensiero questo che si pone, a sua volta, sul sentiero battuto da Abellán nel volume *El exilio como constante y como categoría* (2001), in cui l’esilio coincide con un aspetto della stessa esistenza umana, giacché l’individuo è sin dalla nascita “un peregrino nel mondo” (Abellán 2001: 61). Condizione appurata sia nelle religioni cristiane, dove l’atto di disobbedienza dei primi abitanti dell’Eden comporta la loro espulsione dal paradiso terrestre e di conseguenza l’erranza dell’essere umano (alla ricerca costante della condizione paradisiaca primordiale), sia nelle religioni non cristiane, dove è la stessa vita terrena a presentarsi come esilio e la finitudine dell’essere umano come traccia tangibile della caduta. In questo modo, la finalità dell’individuo e il suo vagare da un luogo a un altro per recuperare la ‘felicità’ dello stato pre-caduta lo rendono a tutti gli effetti un “pellegrino-esiliato in terra.” Pertanto, si può far risalire l’esilio vissuto dai personaggi di Ortese, Morante e Ramondino proprio a questo momento, che trova conferma, da un punto di vista filosofico, nell’esistenzialismo e in particolare nel pensiero di Martin Heidegger che, in *Essere e tempo*, conia il termine *Geworfenheit* per indicare la condizione che

contradistingue l'essere umano "gettato" come un oggetto nel caos dell'esistente (Abellán 2001: 63).

In entrambi i casi, sia che venga 'inflitto' ai personaggi da fattori esterni sia esso uno stadio che ogni individuo deve vivere e oltrepassare, l'esilio che Dasa, Manuel e Titita esperiscono rimane un aspetto determinante della loro vita. L'insistenza e le modalità con cui questo è descritto, unite ad alcuni rimandi autobiografici e a notizie pervenute sul destino delle scrittrici, lasciano supporre che Ortese, Morante e Ramondino abbiano spesso reso attraverso la finzione aspetti intimi dell'esistenza che hanno trascorso, per la maggior parte, da pellegrine e da escluse.

*L'esilio interiore di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino*

Il pensiero di matrice heideggeriana di Abellán, a cui sopra si è fatto riferimento, introduce un aspetto chiave per questo studio, laddove concepisce l'esilio come strettamente connesso alla vita del soggetto, configurandolo come una dimensione, una parentesi o un momento della sua esistenza. Nello stesso orizzonte di Abellán e del pensatore tedesco si pone Simpson, quando ricorda che l'essenza stessa dell'individuo sembra risiedere in un profondo e continuo atto di separazione, sicché l'intero genere umano sarebbe esiliato dal momento della nascita:

Each of us is an exile: the thought is a hackneyed one, but it still retains a little force. We are all exiles, from our mother's womb, from our childhood, from private happiness, from peace, even if we are not exile in the more conventional sense of the word. (Simpson vi)

Ovviamente un esilio di diversa natura, a cui si aggiunge quella forma di 'isolamento' intellettuale spesso preferita da molti artisti come unica premessa possibile per continuare a vivere e operare. La condizione in cui versano le tre scrittrici, quindi, lascia presagire che

queste abbiano vissuto una qualche forma di esilio vicina a ciò che Simpson – in *The Book of Exile* – definisce ‘esilio interno’:

the retreat into a world of one’s own, the erection of barriers between external political reality and the way one chose to live the private life of the mind. There is, however, another and worse form of internal exile, the transformation of people into aliens in their own countries. (Simpson 171)

Il senso di incertezza che deriva da alcune scelte – tra cui la professione e il ritirarsi in un mondo appartato e ai margini della società – se non rende Ortese, Morante e Ramondino delle vere e proprie ‘straniere’, concorre a renderle quanto meno delle personalità estranee all’*establishment* dominante. È noto che Elsa Morante ricercasse quasi ostinatamente una dimensione intima, appartata dal resto del mondo, necessaria per potersi abbandonare alla scrittura, una forma di auto-reclusione (come sostiene Giuliana Zagra) che la scrittrice romana sente e tratta come vera e propria “esigenza” per dedicarsi completamente ai suoi romanzi (Zagra 3). Mentre Cesare Garboli pone l’accento sul “solitario lavoro” che Morante è solita intraprendere nel momento della stesura di una nuova opera, che la induce una sorta di ‘trance’ fantastica da cui è escluso tutto quanto non rientri nei suoi piani narrativi.<sup>16</sup> Allo stesso modo, si può scorgere nell’isolamento eletto da Anna Maria Ortese, “quel lento sentimento di disfatta che l’accompagna nell’esilio”<sup>17</sup>, una peculiarità che contraddistingue contemporaneamente l’esistenza e il *corpus* dell’autrice. Schiva e diffidente forse per indole, è tra le tre scrittrici quella che soffrirà in maggiore misura l’abbandono della sua terra d’origine, di quella Napoli che non le ha dato i natali ma che lei ha ininterrottamente sentito e chiamato ‘patria’, a cui volontariamente decide di non far più ritorno, dopo le reazioni della città e degli intellettuali partenopei alla pubblicazione de *Il mare non bagna*

<sup>16</sup> Garboli, Cesare. “Due presentazioni”. Zagra, Giuliana e Simonetta Buttò, a cura di. *Le stanze di Elsa*. 11.

<sup>17</sup> Fusini, Nadia. *Nomi: Unidici scritture al femminile: Anna Maria Ortese, Karen Blixen, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Charlotte and Emily Brontë, Mary Shelley, Marguerite Yourcenar, Elizabeth Bishop, Marianne Moore*. Roma: Donzelli, 2012. 5.

*Napoli* nel 1953.<sup>18</sup> L'esilio vero e proprio di Ortese comincia qui, quando la sua città le volta le spalle, la accusa di tradimento, la obbliga a eleggere per i suoi soggiorni o trasferimenti altre mete tra cui Roma, Milano e Rapallo, dandole conferma che abitare nel mondo significa “dimorare [...] come in una Patria attesa e perduta” (Farnetti 1998: 19).

Contrariamente ad Ortese, Ramondino, suggerisce Sepe, non sentirà mai un legame viscerale che la lega alla città partenopea, giacché in fasce è portata via da Napoli e condotta nell'isola maiorchina a seguito degli incarichi diplomatici del padre (Sepe 55). È semmai l'allontanamento da quell'isola, l'abbandono dei luoghi d'infanzia e il successivo ritorno in Italia, a segnalarla profondamente e a condurla a concepire l'isola come luogo di reclusione per antonomasia: una metafora doppia però, che rimanda sia a un tipo di 'esilio meraviglioso', quello dell'infanzia trascorsa tra giochi e passatempi all'aria aperta – trasfigurato in quello vissuto dalla giovane Titita – sia a quello dell'età adulta vissuta dalla protagonista del romanzo *L'isola*, per la quale l'isola è sinonimo di reclusione e di prigionia.

È innegabile che l'isolamento vissuto da Ortese, Morante e Ramondino non sia imposto loro né da motivi religiosi né politici. Tuttavia questo sembra condividere con il confinamento esperito dall'esiliato alcuni aspetti rilevanti, che supportano la nostra ipotesi secondo cui tale dimensione, irrinunciabile per molte delle autrici del Novecento, possa rientrare nella forma di “esilio interiore” individuata da Abellán: uno stato di emarginazione vissuto dall'essere umano nonostante rimanga in patria, una condizione di reclusione o esilio inflitta a quanti che, pur non essendo stati obbligati a lasciare fisicamente la propria terra, sono comunque stati o hanno vissuto da esiliati (Abellán 2001: 60).

---

<sup>18</sup> Come ricorda Farnetti, le accuse mosse da Ortese nell'ultimo capitolo del *Mare*, dove accusa gli intellettuali della rivista *Sud*, di lassismo e non curanza delle condizioni della capitale partenopea, le costano sia polemiche che inimicizie. Sulla scrittrice grava il peso del tradimento, che le impedirà di far ritorno nella città dove, come lei stessa confessa, ha trascorso il periodo più felice della sua vita. Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*, 90.

L'allontanamento delle scrittrici dalla loro casa e dalla città d'origine e l'incessante ricerca di un luogo in cui sentirsi a casa suscita in loro una mancanza irreparabile, che sanno non potrà mai essere colmata. A questa sensazione di perdita e al vivere costantemente in tale stato, fa riferimento Edward Said nelle sue celebri *Reflections on Exile* (2000), quando individua nel distacco dalla patria natia, nel sentimento che ne deriva, nel momento di interruzione che segna irrimediabilmente l'esistenza dell'esiliato, le peculiarità che lo contraddistinguono e che risultano dallo sradicamento dell'individuo dalla sua casa, dalla sua storia, dalle sue radici:

It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted. [...] The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever [...]. Exile is a discontinuing state of being. Exiles are cut off from their roots, their land, their past. (Said 2000: 137; 140)

Le autrici vivono dunque un simile distacco, certamente meno traumatico da quello inflitto all'esiliato di cui parla Said, ma altrettanto doloroso, che conduce Ortese, Morante a Ramondino a incarnare inoltre una condizione simile a quella dell'esule.

In primo luogo, lo stato di isolamento volontario o di conscio distacco, sia da un punto di vista strettamente fisico sia intellettuale, permette loro di avvicinarsi a quello stato più recondito della natura umana qual è l'immensità che si schiude agli occhi dell'esiliato quando si rende conto di aver perso non solo la sua terra, la sua casa, i legami familiari, ma l'intero *habitus*, in termini antropologici e bordieuniani. Allo stesso modo dell'esiliato, spiega Zambrano ne *Los bienaventurados*, che giunge solo, “nudo e spogliatosi di tutto” a una condizione pre-natale per poter rinascere di nuovo (Zambrano 1990: 37), le tre scrittrici si “spogliano” di tutto per disfarsi di quanto le opprime e poter “desnacer”, per acquisire una diversa attitudine nei confronti del dato e della stessa vita.

Se, da un lato, attraverso la trasfigurazione del reale, le autrici ricercano costantemente un luogo che possa ‘accoglierle’, dall’altro rimangono inevitabilmente appartate dal *mainstream* e trovano rifugio solo in loro stesse. Tale duplice movimento, si potrebbe dire di attrazione e repulsione, rientra nell’analisi di William Spanos sull’esiliato saidiano,<sup>19</sup> la cui esistenza si contraddistingue per una forma di inquietudine che lo conduce a farsi posto nel ‘nuovo’ luogo che lo accoglie e nello stesso tempo a staccarsene, a rimanere in disparte, tentando di ricreare quel mondo natio che porta con sé: “The exile, that is, is a *part* of the new homeland, but also and simultaneously *apart* from it insofar as he or she brings that other lost world with him or her to the new one.”<sup>20</sup> Tale dialettica, contraddistinta da senso di appartenenza ed estraniamento e contemporaneamente inclusiva ed esclusiva, si trova per Spanos a fondamento della “exilic consciousness” individuata da Said, che conduce l’esiliato ad abbandonare progressivamente gli aspetti familiari dell’esperienza e a renderle sotto forma straniata, alla dissoluzione di gran parte delle sue certezze e a percepire il nuovo orizzonte in cui va a porsi “come dominio di domande piuttosto che di risposte” (Spanos 52). Ortese, Morante e Ramondino ricorrono a una strategia simile per reagire e supplire alla mancanza di ciò che hanno perso. Al vuoto, infatti, secondo Said segue una fase di compensazione dove l’esule s’impegna, corpo e anima, a dare vita a un nuovo ordine e un nuovo mondo:

Much of the exile’s life is taken up with compensating for disorienting loss by creating a new world to rule. It is not surprising that so many exiles seem to be novelists, chess players, political activists, and intellectuals. Each of these occupations requires a minimal investment in objects and places a great premium

---

<sup>19</sup> Movimento di espulsione-inclusione, che se da un lato ha comportato l’acquisizione, per alcuni Stati, di nuovi territori e il ridisegnarsi dei confini geo-politici, dall’altro ha inevitabilmente favorito un fenomeno migratorio di soggetti dissidenti, rimasti ai margini delle nuove strutture di potere. Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Book. 1994. 332.

<sup>20</sup> Spanos, William V. *The Exiles in the City: Hannah Arendt and Edward W. Said in Counterpoint*. Columbus: Ohio University Press, 2012. 53.

on mobility and skill. [...] The exile's new world, logically enough, is unnatural and its unreality resembles fiction. (Said 144)

Le scrittrici sembrano pertanto avvicinarsi al raggio d'azione dell'esiliato, nella loro scelta di ricreare attraverso l'immaginazione ambienti inesistenti o trasfigurare luoghi reali per renderli spazi in cui possono 'abitare', e in quella di fare della marginalità uno spazio privilegiato.

La scelta "consapevole" delle scrittrici di vivere una forma di esilio intellettuale e di porsi volontariamente in uno spazio liminale – ai margini della società e della cultura – ricercato quasi affannosamente, ricorda per certi versi la decisione di alcuni *pariah*, oggetto delle riflessioni sull'apolidicità di Hannah Arendt. Tanto nell'opera *Rahel Varnhagen*, come sostiene Maria Mercede Ligozzi,<sup>21</sup> quanto nel saggio "We Refugees", la pensatrice si sofferma sulla scelta volontaria di una cerchia ristretta di ebrei di porsi ai margini della società e di schierarsi apertamente contro le dottrine assimilazionistiche, preferendo allo stato dei *parvenu* quello di "pariah consapevoli", riconosciuto da Arendt come il solo mezzo possibile per raggiungere un'immagine della "vita nella sua totalità."<sup>22</sup> In modo simile, le scrittrici vedono nell'isolamento una dimensione necessaria e l'unico luogo in cui realmente essere libere, giacché, come nota Said, "liberation as an intellectual mission [...] has now shifted from the settled, established, and domesticated dynamics of culture to its unhoused, decentered and exilic energies."<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ligozzi, Maria Mercede. "L'esiliato e l'apolide nel pensiero di Hannah Arendt e María Zambrano." *Il ventaglio delle donne*. Rivista on line del dipartimento di filosofia dell'Università di Roma Tre.

[http://www.babelonline.net/Ventaglio\\_donne\\_babelonline.html](http://www.babelonline.net/Ventaglio_donne_babelonline.html)

<sup>22</sup> Arendt ha rilevato la presenza, seppure esigua, di ebrei che hanno scelto di vivere da "pariah consapevoli", prendendo coscienza della loro condizione di esclusione dalla società e dalla vita pubblica e rifiutando di barattare la propria identità culturale con diritti o privilegi sociali. Arendt, Hannah. *Rahel Varnhagen*, Net: Milano 2004.78; Dal Lago, Alessandro. *Il politeismo moderno. Saggi sul pensiero del conflitto*. Ipc Press: Milano, 2013. 122.

<sup>23</sup> Il pensiero di Said è riportato da Spanos, *The Exiles in the City* 176.

Il pensiero di Arendt, Said e Zambrano ha permesso di fare luce sulla singolare condizione delle tre autrici, che vivono come l'esiliato da "outsider insider" e che trovano nel loro stato un punto di forza, scorgendo nell'esilio una pluralità di esperienze e una ricchezza singolare dovuta al muoversi tra più luoghi e culture. Così Ortese, Morante e Ramondino condividono con l'esiliato l'essere *in-between* che per Said fonda la "exilic consciousness", scegliendo quindi di vivere sempre "between forms, between homes, and between languages" (Said 2000: 148).

Altra caratteristica dell'esiliato è il suo procedere per "contrappunto",<sup>24</sup> termine che Said prende in prestito dalla musica e che prevede la combinazione di più melodie anche differenti tra loro, o come riporta lo stesso Spanos, "the ability, unique to music, to say two things at once comprehensively" (Spanos 203). Anche Ortese, Morante e Ramondino vivono il loro esilio "contrapuntally": lo ricercano ma vorrebbero rifuggerlo, lo accettano e ne fanno una dimensione insostituibile e irrinunciabile della loro scrittura, vivono da esiliate in patria e come tali possono contare su una prospettiva del tutto originale, che scaturisce essenzialmente dal percepire il mondo come "terra straniera":

Seeing "the entire world as a foreign land" makes possible originality of vision. [...] Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware at least of two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions and awareness that – to borrow a phrase from music – is contrapuntal. (Said 2001:148)

Sembra dunque che sia un'attitudine comune quella di pensare l'esilio "contrapuntally" e riconoscere una positività in esso. Tanto Said quanto Arendt riscontrano una positività nell'esilio, accostando termini oppositivi per definirlo, di cui sono esempio le espressioni "part-apart", "exilic consciousness" e "conscious pariah". Allo stesso modo Zambrano

---

<sup>24</sup> Said definisce "contrapuntal" l'arricchimento di cui può disporre l'esiliato, nel momento in cui vive tra più lingue e culture. Said, Edward S. *Reflections on Exile*. 186. Mentre Arendt, come ricorda Spanos, ricorre alla locuzione "metafora dell'armonia." Spanos, William V. *The Exiles in the City*. 60; 202.

riconosce nella dolorosa emarginazione che ha subito qualcosa a cui essere devota: “Amo il mio esilio forse perché non l’ho cercato, non l’ho perseguito, no, l’ho accettato; e quando si accetta qualcosa col cuore, costa molta fatica rinunciarvi” (Zambrano 1989: 3). Sulla scia di Zambrano, Ortese, Morante e Ramondino vedono nell’esclusione uno spazio vitale contrassegnato da una positività ontologica e lo “accettano” come prerogativa della loro esistenza. Tale scelta riflette una delle due possibilità individuate da Zambrano, dove l’unica forma di salvezza per l’esiliato giace nel “sostener el exilio”, cioè nel resistere senza lasciarsi travolgere dal vortice della disperazione e del caos (“arrastrar”) che l’esilio porta inevitabilmente con sé (Zambrano 1989: 3). L’aut l’aut proposto dalla filosofa spagnola richiama le due modalità d’azione a cui può ricorrere lo straniero, individuate da Julia Kristeva in *Strangers to Ourselves* (1991):

there are, in the way one lives this attachment to a lost space, two kinds of foreigners, and this separates uprooted people of all countries, occupations, social standing, sexes [...] into two irreconcilable categories. On the one hand, there are those who waste away in an agonizing struggle between what no longer is and what will never be – the followers of neutrality, the advocates of emptiness [...]. On the other hand, there are those who transcend: living neither before nor now but beyond, they are bent with a passion that although tenacious, will remain forever unsatisfied. (Kristeva 10)

Tanto il “sostener” di Zambrano quanto il “trascendere” suggerito da Kristeva non prevedono una rimarginazione definitiva della ferita inflitta all’esiliato, né un recupero che possa supplire alla mancanza che avvertono. La consapevolezza della propria condizione appare cruciale in quanto, come sostiene Farnetti, se da un lato l’esiliato ha sacrificato se stesso e perso molto dal trauma dell’isolamento, dall’altro è riuscito ad esperire prima e acquisire poi alcune abilità, attitudini, sentimenti che gli permettono di sopravvivere.<sup>25</sup> È

---

<sup>25</sup> Farnetti, Monica. *Tutte signore di mio gusto: profili di scrittrici contemporanee*. Milano: La Tartaruga, 2008. 161.

grazie alla memoria, componente fondamentale dell'esilio<sup>26</sup>, e al potere dell'immaginazione che l'esiliato e le nostre autrici riescono a non essere sopraffatti dagli eventi e a reagire a quella forza che sembra volerli annientare.

L'esilio pertanto equivale a qualcosa di più di un momento dell'esistenza o di una parentesi dolorosa, si pone invece, nelle parole di Francisco Martín, come “una forma di essere e un modo di stare al mondo”,<sup>27</sup> una prospettiva singolare da cui prendono avvio le indagini o le analisi degli/ delle autori/autrici, altre volte un orizzonte da esplorare, altre ancora uno spazio dove poter ricominciare lentamente a vivere – per riappropriarsi, in alcuni casi, di ciò di cui si è stati privati. Tutte le forme di esilio raccontano di illusioni e di come queste sono state infrante, di punti fermi diventati incertezze, di spostamenti fisici alla ricerca di un luogo da dove ‘ripartire’ e cammini interiori che conducono a ripensarsi in un nuovo orizzonte. Credo che il giudizio sull'esilio di Luis Roniger, James N. Green and Pablo Yankelevich, editori del volume *Exile and Politics of Excursions in the Americas*, chiosi perfettamente quanto detto finora dell'esilio:

it's a story of disorientation, of a crisis of values that meant the end of a journey for some and the discovery of new possibilities for others. It's a story of inglorious and futile effort to maintain an identity. And it is a story of redefinition and reconstruction of identity that extended throughout the phases of exile and for many continued even after returning. (Roniger et al. 242)

---

<sup>26</sup> La memoria è indissolubilmente legata all'esilio, come dimostrano ancora una volta le riflessioni di Zambrano e Said. La prima esprime tutta la sua avversione per chi sostiene che l'esiliato debba dimenticare il suo trascorso per riuscire a “accettare” l'esilio, e critica la facilità con cui alcuni hanno ‘voltato pagina’, recidendo qualsiasi legame con il passato e con la terra d'origine. Per il secondo, ciò che stabilisce le condizioni per intravedere un avvenire, forse l'unico modo possibile, è dettato tanto dalla mole e persistenza dei ricordi della sua vita antecedente il confinamento, quanto dalle modalità attraverso cui tale processo si origina e si sviluppa.

<sup>27</sup> Martín, Francisco, a cura di. *María Zambrano. Per abitare L'esilio. Scritti Italiani*. Introduzione. Firenze: Le Lettere, 2006. 12. Allo stesso modo Farnetti considera l'esilio di Ortese “una condizione di esistenza” come quella zambraniana. Un viaggio in cui non vi è un vero e proprio ritorno, ma questo è reso possibile solo dall'esilio stesso. Farnetti, Monica. “Mettere in moto le lingue del mondo: Il discorso dell'esilio di Anna Maria Ortese.” 222.

Una storia di solitudine, smarrimento e incertezza è anche quella di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino che non pensano a un ritorno, non avendo mai abbandonato la propria terra, ma che si sentono comunque delle “out of place”, proprio come l’esiliato.<sup>28</sup> Risulta evidente, dunque, che l’esilio interiore vissuto dalle autrici non solo segna irrimediabilmente le loro esistenze, ma influisca sulla loro poetica e sul loro stile. Anche in questo, le tre scrittrici sembrano avvicinarsi all’esperienza dell’autore esiliato, quando esperiscono i limiti e l’arbitrarietà di una lingua che non è adatta a esprimere il loro sentire. Come ricorda ancora una volta Said, l’esiliato fa un uso diverso della lingua rispetto agli altri autori, impiegandola non solo per comunicare ma per esprimere, quasi metalinguisticamente, come il linguaggio sia legato all’esperienza dell’individuo:

This is not at all to say, however, that only an exile can feel the pain or recollection as well as the often desperate search for adequate (and usually unfamiliar) expression so characteristic of a Conrad, but it is to say that Conrad, Nabokov, Joyce and Ishiguro in their use of language provoke their readers into an awareness of how language is about experience and not just about itself.<sup>29</sup>

Ritengo che Ortese, Morante e Ramondino non adoperino la lingua esclusivamente come mezzo espressivo bensì che, al contrario, nella ricerca di una lingua più intima – che trovano nel particolare amalgama di italiano e spagnolo – ripercorrono il cammino impervio della parola per raccontare l’indicibile e trovano in essa il “luogo dell’accadere e del loro pensare [...] forse l’unico luogo in cui sono di casa.”<sup>30</sup>

Vere figure chisciottesche non sono esclusivamente i protagonisti dei romanzi, ma anche le stesse autrici, che scelgono allo stesso modo di Dasa, Manuel e Titita di esiliarsi, di

---

<sup>28</sup> Come sostiene Said “An exile is always out of place”. Said, Edward. *Reflection on Exile*. 143.

<sup>29</sup> Said, Edward. *Reflections on Exile*. Introduction. XV.

<sup>30</sup> Le parole sono di Farnetti a proposito della lingua ortesiana e da me estese anche a Morante e Ramondino. Farnetti, Monica. “Mettere in moto le lingue del mondo: Il discorso dell’esilio di Anna Maria Ortese.” 224-225.

vagabondare per la città, di abbandonarsi al nomadismo, di rifugiarsi nell'immaginazione. Non solo, ma le tre scrittrici sembrano condividere il destino dell'autore del *Quijote* oltreché quello del suo personaggio. Come nota Manuel Durán, nel saggio "Cervantes' Harassed and Vagabond life",<sup>31</sup> Cervantes fu una figura emarginata nel suo tempo, che avvertì profondamente la precarietà dell'esistenza e l'ansia per la ricerca di una professione che gli permettesse di sopravvivere e di provvedere al sostentamento della sua famiglia, una volta unitosi in matrimonio con Catilina de Salazar y Palacios, ma anche dopo la separazione dalla donna. Nonostante i tempi, Cervantes fu un cosmopolita *ante litteram*, incarnando a pieno la figura del 'rootless', spostandosi all'interno della Spagna, tra Alcalá de Henares, Madrid, Esquivias, Siviglia e Valladolid, e viaggiando anche in Europa (Grecia, Italia, Portogallo). Durán riassume il destino infelice di Cervantes attraverso una metafora cruciale che ricorda profondamente la posizione dell'esiliato individuata da Said e a cui si faceva riferimento inizialmente:

If Cervantes' biography teaches us anything, it is that he was at the same time inside and outside the mainstream of Spanish life. As an insider he took part in the battle of Lepanto and wrote at least two successful books [...]. As an outsider, he was always poor – almost to the point of being destitute – and not infrequently in jail. (Durán 31)

È da questa duplice posizione, tipica dell'esiliato, che nasce secondo Durán (e la maggior parte dei critici) il profondo senso di distacco nei confronti del reale e il suo atteggiamento profondamente ironico che assunse nei confronti della vita. In modo analogo l'esilio interiore vissuto dalle autrici è in gran parte responsabile della loro condizione di "outsider insider": da un lato le spinge a rinchiudersi in se stesse sino quasi al totale estraniamento

---

<sup>31</sup> Durán, Manuel. "Cervantes' Harassed and Vagabond Life". Echevarría González, Roberto, ed. *Cervantes's Don Quixote*. 23-33.

della società, mentre dall'altro le obbliga a intraprendere un doppio cammino, sia fisico che interiore, cifra distintiva della soggettività nomadica.

*L'esilio interiore come forma di nomadismo*

Il tipo di esilio interiore vissuto tanto dalle autrici quanto dai protagonisti delle loro opere, può essere accostato all'isolamento e al raggio d'azione del soggetto nomade teorizzato da Rosi Braidotti. In *Nomadic Subjects*, la pensatrice italo-australiana trae ispirazione dalle popolazioni nomadi e dal significato di *otherness* e di pericolo che viene loro attribuito,<sup>32</sup> per instaurare una simmetria con un modello di soggettività che criticando e distanziandosi dalla cultura egemonica, dalla politica e dal sistema patriarcale, risulta una presenza minacciosa e etichettata come "altra" e "straniera". In dettaglio, Braidotti si sofferma sullo stile di vita che contraddistingue tali popolazioni, le quali scelgono di porsi al di fuori dallo stato normativo-egemonico del Paese in cui vivono, rifiutano di stabilirsi in un luogo fisso, decidono di non integrarsi nella comunità e di non riconoscere l'apparato giuridico, politico e educativo dello Stato. Tale immagine di estraneità e di pericolo ritenuta dallo Stato una temibile minaccia, viene al contrario privilegiata da Braidotti per configurare il prototipo di una soggettività alternativa che si pone in maniera differente da quella dell'esiliato, giacché la sua emarginazione non è riconducibile a ragioni di natura strettamente politica. Ciò conduce la pensatrice a operare una netta distinzione tra l'emigrante e l'esiliato:

---

<sup>32</sup> Le popolazioni nomadi sono, per Braidotti, espressioni dell'alterità per antonomasia. Stabilendosi ai margini di un sistema egemonico e non rispondendo al suo apparato giuridico e politico, queste rappresentano una minaccia per lo Stato, che difficilmente può controllarle. Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994. 5.

Migrant: s/he has a clear destination; s/he goes from one point in space to another for a very clear purpose. By contrast the exile is often motivated by political reasons [...]. The nomad does not stand for homelessness, or compulsive displacement; it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. (Braidotti 1994: 22)

È evidente che Braidotti non ha in mente l'esiliato politico quando delinea la soggettività nomade, ma le sue considerazioni rientrano nello stesso orizzonte individuato da Abellán, per cui il nomade – “a political fiction, that allows me to think through and move across established categories and levels of experience” (Braidotti 1994: 5) – sarebbe anch'egli/ella un 'esiliato interiore', un individuo che non è stato espulso dalla sua terra e che non necessariamente vaga fisicamente da un posto all'altro. Il nomadismo di Braidotti, intriso della filosofia deleuziana, consiste nel sovvertimento “di un set di convenzioni [...] non nell'atto letterale del viaggiare in sé” (Braidotti 1994: 5) e non si traduce nell'incapacità, per l'individuo, di vivere in un medesimo luogo o di interagire con il mondo, ma nel rifiuto di assumere la propria identità e il porsi nei confronti della vita come qualcosa di fisso e immutabile,<sup>33</sup> rigettando le forme prestabilite, gli schemi fissi, i binarismi, le opposizioni tradizionali. Da esiliate interiori le scrittrici in questione adottano una postura nomade nel momento in cui decidono di liberarsi dal potere egemonico e conformista della cultura per vivere “in transition”, il che come spiega Braidotti non implica l'incapacità di vivere all'interno della comunità, ma lo sviluppare una “coscienza nomadica” che vieta di assumere qualsiasi dato come permanente. Lo stato di isolamento conduce il soggetto a elaborare una concezione della realtà e di sé che si pone sostanzialmente come forma di resistenza, come modalità per preservare idee che altrimenti sarebbero destinate a

---

<sup>33</sup> “Being nomad, living in transition, does not mean that one cannot or is unwilling to create those necessarily stable and reassuring bases for identity that allow one to function in a community. Rather, nomadic consciousness consists in not taking any kind of identity as permanent. The nomad is only passing through; s/he makes those necessarily situated connections that can help her/him to survive, but she/he never takes on fully the limits of one national, fixed identity.” Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*. 33.

scompare (Braidotti 1994: 24), e tanto nel caso dell'esiliato, di quello interiore e del nomade, porta ad agire senza condizionamenti, talvolta contro un pensiero stabilito e convenzionale, ricordandoci ciò che Abellán scorgeva nell'esilio: un mezzo di espressione della libertà individuale (Abellán 2001: 61). In questo modo le scrittrici vivono da esiliate interiori, incarnando contemporaneamente le caratteristiche della soggettività nomade, ipotesi corroborata da alcune scelte significative che le scrittrici condividono. In prima istanza, il distacco dalla vita pubblica, dalla cultura ufficiale e il conseguente appartarsi in una dimensione intima che coinciderà, come si vedrà, con la scrittura. L'esclusione dal canone e le non poche difficoltà dovute agli esigui proventi (soprattutto per Ortese) o al mancato riconoscimento (Morante) dei loro romanzi, contribuiscono notevolmente allo stato di 'emarginazione', non solo letteraria, in cui versano. La ricerca pertanto di un luogo in cui rifugiarsi e di uno spazio in cui affermarsi come scrittrici motiva il loro cammino nomadico. Allo spostamento geografico si aggiunge inoltre il viaggio interiore, espressione del nomadismo per antonomasia, che le conduce a concepire la soggettività alla maniera deleuziana, prodotta da flussi di energia inarrestabili e a scoprire come essa sia in realtà frammentata e aperta ad accogliere l'Altro. Ed ancora, le autrici sembrano partecipare al "progetto nomade" individuato da Braidotti, che si propone di mettere in discussione le gerarchie costitutive della cultura, dell'economia e del sistema capitalistico. Infatti nei romanzi le autrici sfidano l'immobilità di alcune categorie, come il patriarcato, il cui ordine non viene riconosciuto anzi è sovvertito attraverso la presenza di sistemi matrilineari, o dove l'autorità paterna risulta tanto indebolita da risultare secondaria; lo sguardo sul corpo della donna tradizionalmente maschile diventa femminile; la superiorità dell'uomo risulta inficiata dalla centralità che acquista la presenza animale e vegetale.

Come si vedrà in seguito, il nomadismo richiede un intervento nell'orizzonte della filosofia tradizionale, da secoli dominio interamente maschile. L'elaborazione di un pensiero filosofico nomade ha come finalità quella di opporsi all'autorità maschile anche nel discorso, il che si traduce nel tentativo di allontanare la parola dall'opposizione binaria maschile-femminile e dare origine a una riforma della ragione. Il pensiero nomadico cui le scrittrici giungono sarebbe dunque inevitabilmente legato all'esilio interiore vissuto dalle scrittrici. Mentre la critica italo-australiana antepone la ricerca di un luogo privilegiato per indagare il reale alla formulazione di un pensiero filosofico, non si è certi che per le scrittrici tali momenti siano separati, anzi si potrebbe avanzare l'ipotesi di leggerli come momenti simultanei e legati indissolubilmente da un rapporto di reciprocità: le scrittrici cercano per prime l'«esilio» per allontanarsi dalla realtà e sviluppare la loro visione del mondo, e allo stesso tempo, elaborano un pensiero filosofico giacché occupano una posizione privilegiata propria dell'esiliato. In tale condizione *site* (ricerca di uno spazio) e *sight* (concezione di un pensiero filosofico)<sup>34</sup> coinciderebbero. Ciò sarebbe la prerogativa che contraddistingue l'operato di Ortese, Morante e Ramondino e responsabile per molto tempo della loro esclusione dal canone.

Infine, il modello culturale teorizzato da Braidotti, secondo cui “Nomadism [...] is not fluidity without borders but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries. It is the intense desire to go on trespassing, transgressing” (Braidotti 1994: 33), se traslato in campo letterario ispirerebbe un atteggiamento diverso rispetto agli schemi tradizionali della narrazione, alla fissità dei generi etc. che comporta, prima ancora di una riforma della

---

<sup>34</sup> Prendo in prestito rielaborandola la terminologia di Paula Green, che nel suo saggio riporta a sua volta il gioco di parole freudiano *site/sight*. Green, Paula. “Writing Home to her Mother: Fabrizia Ramondino’s *Althénopis*.” Scarparo, Susanna, and Rita Wilson, eds. *Across Genres, Generation and Borders. Italian Women Writing Lives*. Newark, Delaware: University of Delaware Press, 2004. 130.

Ragione, il rileggere e ripensare alcuni modelli fondanti della cultura e della letteratura europea. Da questa prospettiva la rivisitazione avviata da Ortese, Morante e Ramondino del *Don Chisciotte* e di alcune scelte poetiche e riflessioni di Leopardi, avviene nomadicamente: sia perché può essere considerata una prova del muoversi delle scrittrici tra più culture, sia perché vi si può leggere una testimonianza di come sia possibile giungere ad esiti originali ispirandosi, ribaltando, ironizzando o dialogando con modelli pre-esistenti.

*L'influenza cervantina e il suo superamento. Ortese, Morante e Ramondino scrittrici-  
"hidalghe"*

L'originalità che contraddistingue le voci di Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Fabrizia Ramondino è in parte da ricercare nella personale ricezione di alcuni modelli letterari e in particolare de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.<sup>35</sup> Che il romanzo barocco abbia occupato un posto di rilievo nelle letture delle autrici, trova testimonianza nei loro giudizi e nelle osservazioni di alcuni critici, che individuano un'eco del capolavoro cervantino in molte delle loro opere. Si ha ragione di credere che non si tratti di una flebile presenza ma, al contrario, di un fenomeno di più ampio respiro, e che il *Don Quijote* si possa considerare tra le maggiori fonti d'ispirazione per la narrazione delle autrici.

Ortese in diverse occasioni palesa la sua ammirazione per Cervantes, rimandando al Chisciotte non solo nell'*Iguana* e ne *Il porto di Toledo*. In particolare in quest'ultimo l'erranza per le strade di Napoli unita alle 'visioni' che accompagnano l'infanzia della

---

<sup>35</sup> La prima parte fu pubblicata nel 1604, mentre la seconda nel 1615 sollecitata dalla comparsa di una continuazione apocrifia del romanzo, probabilmente composta tra 1606 e il 1609 e nota con il titolo di *Quijote de Avellaneda*, dal nome del presunto e fittizio autore. Si veda l'introduzione alla seconda parte di Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Segunda Parte*. 1615. Edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2001.

protagonista, richiamano alla mente le parole rilasciate dalla stessa autrice a Francesca Borelli,<sup>36</sup> in cui Ortese riferisce di quanto le fosse caro girovagare per le vie della città e abbandonarsi all'immaginazione:

Quando abitavo a Napoli camminavo per quelle vecchie strade, e sentendomi sola immaginavo tante cose: l'arrivo di persone straniere, per esempio; ma di un genere fantastico, viaggiatori delle nuvole, come don Chisciotte della Mancia. [...] Mi piaceva questa idea dei visitatori stranieri, e pensavo già allora di farne qualcosa: è un'immagine che mi ha accompagnato fino al tempo dell'*Iguana*, dove appunto si narra di un viaggiatore che viene da lontano [...]. (Clerici 66)

L'allusione ortesiana sottolinea una delle qualità fondamentali di Don Chisciotte, la sua predisposizione al viaggio e all'avventura, la stessa che condurrà il conte Daddo in un'isola che non appare in nessuna mappa e in cui sembrano accadere avvenimenti inauditi. Da una lettura attenta dell'*Iguana* emergono altri richiami all'*hidalgo* di Cervantes, nella presentazione sia del protagonista del Duca Aleardo sia di Don Ilario, unico abitante dell'isola insieme ai fratelli e all'iguana. Il primo è, infatti, paragonato implicitamente al cavaliere della Mancia, per il rispetto e il valore con cui si dedica alle imprese, che nel suo caso però non hanno come fine ultimo la conquista di una dama, ma l'acquisto di terre.<sup>37</sup> Il secondo invece, oltre a proclamarsi "discendente io stesso da Hidalghi" (*Iguana* 47), condivide con Alonso Quijano, futuro Don Quijote, la passione per libri e poemi e la condizione di "uomo immerso in eterna fantasticheria" (*Iguana* 35). In *Alonso e i visionari* (1996) è il co-protagonista Jimmy Op a essere invasato, colpito da una malattia indefinita e non nominata, causata, non dalla lettura di libri di cavalleria come per Don Quijote, ma dalla morte del puma Alonso. Sia lui che Daddo provano pietà e riconoscono il dolore che viene

<sup>36</sup> Borelli, Francesca. "Con malinconia e fantasia". *Il Manifesto*. 15 maggio 1993. 11. Ora in Clerici, Luca. *Apparizione e visione*. 66.

<sup>37</sup> "E insomma il rispetto, quel sentimento sottile e un po' doloroso dell'altrui dignità, che un tempo suggeriva ai cavalieri, di fronte alla donna, tante imprese mirabili, e che il nobile Lombardo dedicava, senza saperlo, alla terra tutta, gli complicava ogni volta quella per semplice operazione che chiamasi acquisto." Ortese, Anna Maria. *L'Iguana*. 1965. Milano: Adelphi, 2003. 21.

inflitto all'altro, e soprattutto agli indifesi come Estrellita, il piccolo Decio o il puma, e si propongono di combattere tali soprusi, proprio come Don Chisciotte.<sup>38</sup> Mentre nel racconto che inaugura la raccolta *L'Infanta sepolta* il padre celeste della giovane protagonista Rachele è fisicamente caratterizzato dagli "occhi obliqui" e da uno "sguardo sinistro e tenero", incapace inizialmente di vedere la sofferenza di tutto il creato, che può evocare la schiera dei personaggi strabici dell'opera di Cervantes.<sup>39</sup> Nel racconto ortesiano *Mistero doloroso*,<sup>40</sup> contenutisticamente legato al *Porto* e a *Il Cardillo addolorato*, è racchiuso un indizio cruciale, che testimonia come Ortese fosse davvero una profonda conoscitrice del capolavoro di Cervantes. Un momento prima di morire il marito di Ferrantina – madre della giovane protagonista Florì – le confessa, con un filo di voce, il suo dispiacere per lasciarla "senza nulla insieme alla nostra Florida". A questo momento di estrema lucidità – simile a quello che segue il rinsavimento del Quijote (e in cui contrariamente al testo cervantino nessun testamento è redatto) – segue la conclusione di Ferrantina: "Quello che importa [...] è che avendo vissuto da uomo, ora morite da cristiano. Vivendo foste pazzo, altrimenti non avreste sposato una estranea e non sareste impazzito per avere un angelo in cielo; morendo tornate savio e buono" (*Mistero* 18). Parole che riecheggiano l'epitaffio composto da Sansón Carrasco per la morte dell'amico Don Chisciotte:

Giace qui l'hidalgo forte  
 che i più forti superò,  
 e che pure nella morte  
 la sua vita trionfò.  
 Fu del mondo, ad ogni tratto,  
 lo spavento e la paura;

<sup>38</sup> In più occasioni il cavaliere palesa il suo intento di aiutare quanti si trovano in difficoltà, di assistere i bisognosi e i deboli, come emerge nel capitolo XVIII della prima parte. Altrettanto significativo l'episodio della liberazione dei galeotti nel capitolo XXII.

<sup>39</sup> Come il gigante Pandafilando dalla fosca vista o il galeotto-zingaro Ginés de Pasamonte, i quali pur con una vista 'difettosa' vedono realtà ad altri precluse.

<sup>40</sup> Il testo risale al decennio 1971-1980 e fu pubblicato grazie all'interessamento di Monica Farnetti. Da ora innanzi abbreviato come *Mistero*.

fu per lui la gran ventura  
 morir savio e viver matto.  
 (*Quijote*, LXXIV)

Il palese rinvio intertestuale dimostra non solo che per l'autrice fosse una consuetudine dialogare e intessere rapporti con altre opere, in special modo con autori stimati o a lei molto cari<sup>41</sup>, ma come sia stata un'attenta lettrice di Cervantes e come la predilezione per l'autore spagnolo abbia giocato un ruolo fondamentale nella scrittura ortesiana.

Per ciò che concerne Elsa Morante, invece, è in primis il *Quijote* in quanto forma-romanzo e genere narrativo ideale, a suscitare l'interesse nella scrittrice e a ispirare poi *Menzogna e sortilegio*, il suo "ultimo romanzo possibile", come lei stessa definisce la sua prima fatica in un'intervista a Michel David del 1968.<sup>42</sup> Nella quarta di copertina del romanzo morantiano pubblicato per Gli Struzzi, l'autrice riferisce come il suo intento fosse quello di dar vita a un racconto simile a quello concepito dai grandi autori del passato:

Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte*, senza dimenticare, in diversa forma, l'*Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese.<sup>43</sup>

Mentre nel saggio "I personaggi" confluito in *Pro e contro la bomba atomica*, Don Chisciotte appare tra le figure fondamentali – insieme ad Achille e ad Amleto – individuate dalla scrittrice come modello d'ispirazione, o persino di derivazione, a cui tutti i personaggi della letteratura di tutte le epoche, secondo l'autrice, si rifanno. Questi, inoltre, si

---

<sup>41</sup> Per uno studio sulla tipologia e sulle modalità intertestuali impiegate da Ortese si consulti la monografia di De Gasperin, Vilma. *The Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. Oxford: Oxford University Press, 2014. E, della stessa autrice, l'articolo "Appunti sulla citazione ne *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese." *Esperienze letterarie*, 34/1 (gennaio-marzo 2009), 57-77.

<sup>42</sup> "Io volevo scrivere l'ultimo romanzo possibile. L'ultimo romanzo sulla terra, e, naturalmente, anche il mio ultimo romanzo!" David, Michel. *Entretien: Elsa Morante*. "Le Monde", 13 aprile 1968. Ora in Cecchi, Carlo e Cesare Garboli, a cura di. *Cronologia*. Morante, Elsa. *Opere*. Vol. I. LVII. (traduzione dei curatori).

<sup>43</sup> *Ibidem*, PLVI.

distinguono per la loro concezione del reale e il conseguente atteggiamento che ne scaturisce, offrendo agli scrittori un modello a cui possono attingere o rifarsi:

[...] a ben guardare, i poeti e gli scrittori narrativi dispongono, in tutto e per tutto, di tre personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l'appunto, i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà.

1) il Pelide Achille, ovvero il greco dell'età felice. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale

2) Don Chisciotte. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca salvezza nella finzione;

3) Amleto. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere.

Malgrado le differenze inevitabili dovute al costume e al clima [...] gli eroi di poemi, tragedie o romanzi, non sono, per lo più, che nuove, o precedenti, incarnazioni (o, altrimenti, derivazioni), dei personaggi sopra citati. (*Pro e contro* 12-13)

Questa considerazione sulla presenza dell'essenza eroica dei tre personaggi nei protagonisti di qualsiasi romanzo, comprova dunque come la scrittrice avesse in mente il modello chisciottesco anche per i personaggi di altri romanzi, pur non facendovi esplicito riferimento: basti pensare al caso di Arturo o di Manuel in *Aracoeli*. D'altra parte è altrettanto vero che l'ascendenza Morante-Chisciotte è stata forse quella più dibattuta, ovviamente per le esplicite dichiarazioni rilasciate dall'autrice e per i riferimenti già individuati dalla critica. Sharon Wood, in "Models of Narrative in *Menzogna e sortilegio*", considera il padre di Elisa, Francesco De Salvi, definito dalla voce narrante "generoso hidalgo", un "piccolo Don Chisciotte borghese" "who tilts at the windmills of politics and social injustice while envying those more fortunate than himself" (Wood 97). E non manca inoltre di rintracciare gli antecedenti letterari dell'esordio morantiano, che includono tanto Cervantes e le opere barocche, quanto il romanzo epistolare e i poemi epici:

The first novel is an extraordinary tissue of fabulation, drawing numerous literary models from Cervantes himself to family sagas, from the epistolary novel to epic poetry to the baroque. What is particularly striking is the inclusive, panoramic nature of the text's literary antecedents, its mixture of high and low culture

reference, which predates some of the more clichéd notions of postmodernism.  
(Wood 96)

Marco Bardini invece, nel suo corposo studio *Morante Elsa. Italiana di professione poeta*, rileva puntualmente i palesi richiami presenti in *Menzogna e sortilegio*: il rivolgersi della narratrice Elisa agli ‘illustri’ componenti della sua famiglia con l’epiteto “Cavaliere della triste figura” (Bardini 229), definizione usata per primo da Sancho per appellare il suo signore, ispirato dal fisico provato dai dolori e dalle ferite del cavaliere.<sup>44</sup> In modo ulteriore, nel secondo capitolo dell’introduzione, Elisa appella le protagoniste degli avvenimenti ricreati dalla sua fantasia come “hidalghe generose”, che erano “al par di me, amare e superbe nel vanto, e feroci nello sdegno” (*Menzogna* 24) mentre ancora, ricorda Bardini, la protagonista diventa “ultima triste cavalieressa” (Bardini 237). Il critico toscano mette in luce come il rimando al romanzo cervantino risulti in verità più complesso di quanto possa apparire, dimostrando come tanto Elisa quanto Elsa abbiano letto il *Chisciotte* e da questo tratto ispirazione. Per quanto riguarda l’autrice, Bardini indica come nella versione manoscritta dei romanzi, Morante proceda gradualmente, giacché dalla volontà di rendere esplicito il legame intertestuale, si passa da una prima opzione di inserire parti del testo (del prologo) come epigrafe ai capitoli, ad una seconda, che ne prevede l’inserimento all’interno del testo, per giungere alla scelta definitiva di rimandare al *Chisciotte* tanto nel testo quanto nel paratesto (Bardini 257). Inoltre, è possibile annoverare altri rimandi al capolavoro spagnolo in *Menzogna e sortilegio*: si pensi ad esempio alla follia di Concetta, di ritenere il figlio Edoardo ancora vivo, assecondata da tutti proprio come il disegno attuato dagli amici

---

<sup>44</sup> Mi riferisco all’avventura “del corpo morto” del capitolo XIX della prima parte del *Don Quijote*. Nel noto episodio l’*hidalgo*, credendo un catafalco una barella che trasporta un cavaliere ferito, si lancia nella folla dei parenti che accompagna la bara del defunto, impaurendoli e procurando la fuga di molti presenti. L’immagine del Chisciotte, mal ridotto e contuso, per le botte ricevute che gli provocano anche la caduta di qualche dente, è la “trista figura” che ispira a Sancho quel nome.

di Alonso Quijano<sup>45</sup>; a quando Elisa sostiene di essere “indebolita” dalle favole (*Menzogna* 21), evocando così il Chisciotte, impazzito per aver letto smisuratamente poemi cavallereschi come l’*Amadis de Gaula* (1508); o quando riferisce dei gusti che orientano le sue letture, che privilegiando casi straordinari e storie non comuni, richiamano le letture di Alonso:

la mia preferenza per i libri così fatti appare evidente a chi esamini la mia biblioteca. Quasi tutte le opere che la compongono, benché nate in diversi climi, appartengono al genere fantastico: le pazze leggende dei Tedeschi vi prevalgono, insieme alla fiabesca malinconia scandinava, e alle felici epoe degli antichi, e agli amori orientali. (*Menzogna e sortilegio* 21-22)

L’allusione da parte di Elisa ai libri che costituiscono la sua libreria, così come l’accenno di Arturo alla biblioteca di famiglia nell’*Isola*,<sup>46</sup> richiama il celebre passaggio della *Primer Parte del Quijote* (cap VI), in cui il curato Pero Pérez esprime giudizi ed opinioni circa i testi presenti nella biblioteca personale di Alonso Quijano, facendo rilevare la copiosa presenza di romanzi cavallereschi, pastorali e poemi epici. Verso lo stesso genere si orientano anche le letture di Elisa, a cui si aggiungono però anche alcuni volumi agiografici che la protagonista predilige, non perché le vicende presentate rispondono alla logica del divino, ma perché la sua mente riesce ad attribuire comunque “quei beati prodigi” all’azione umana: “a me quei libri edificanti non raccontano la vita d’un santo, ma d’un eroe”

---

<sup>45</sup> “[...] tutti erano d’accordo a favorirla in questa illusione”, cioè che il figlio fosse ancora vivo. Morante, Elsa. *Menzogna e sortilegio*. 1948. Torino: Einaudi, 1994. 550. Il riferimento, nel romanzo cervantino, è al piano attuato dal curato, dal barbiere, da Sansón Carrasco, dalla serva e da Sancho per riportare a casa l’invasato.

<sup>46</sup> “A questa piccola biblioteca di famiglia, si aggiungevano, nella casa dei guaglioni, numerosi altri volumi, lasciati là da un giovane studente di lettere ch’era stato ospite, per molte estati, di Romeo l’Amalfitano. Senza contare, poi, di diversi romanzi adatti al gusto giovanile, polizieschi e di avventure, di varia provenienza. E così, io potevo disporre di una biblioteca rispettabile, pur se composta di volumi vecchi e squinternati. Si trattava per lo più, di opere classiche, o di un genere scolastico o istruttivo: atlanti e vocabolari, testi di storia, poemi, romanzi, tragedie e raccolte di versi, e traduzioni di lavori famosi. Escludendo i testi per me incomprensibili (scritti in tedesco o in latino, o in greco) io questi libri, li lessi e studiai tutti; e certuni, i miei preferiti, li ho riletti tante volte, che ancora oggi, li ricordo quasi a memoria.” Morante, Elsa. *L’isola di Arturo*. 1957. Torino: Einaudi, 1972. 33.

(*Menzogna* 22). O ancora, le bugie di Elisa ricordano le menzogne dell'*hidalgo*<sup>47</sup>, così come la dinamica verità-finzione innescata dalla scelta della protagonista di mentire – ricordiamo che sin dall'inizio Elisa si professa una “bugiarda” – rinviano ai tentativi di provare l'autenticità della narrazione, sottolineata più volte nel corso del libro con i riferimenti alla “verdadera historia” di Don Quijote da parte del narratore o le allusioni al manoscritto di Cide Harmete Benangeli.

Come Elisa, anche Arturo rimanda per molti versi al personaggio spagnolo, sia per la condizione di solitudine iniziata con l'infanzia, per la sete di avventure che lo contraddistingue e per le sue peregrinazioni tra le vie di Procida con la sua fedele compagna Immacolatella,<sup>48</sup> sia per i viaggi fantastici intrapresi guardando l'atlante, ispiratore di una geografia fantastica. Tra tutti, trovo significativo che Arturo, come Alonso Quijano, sia estraneo agli avvenimenti della Storia presente, nonostante abbia una conoscenza profonda degli eventi dell'antichità:

In sostanza io conoscevo la storia fino ai tempi degli antichi egiziani, e le vite degli eccellenti condottieri, e le battaglie di tutti i passati secoli. Ma dell'epoca contemporanea, non sapevo nulla. Anche quei pochi segnali dell'epoca presente che arrivavano all'isola, io li avevo appena intravisti senza nessuna attenzione.  
(*L'isola di Arturo* 367)

Arturo non solo trova conforto ma si realizza quando si estranea dalla realtà, nelle sue letture, nel corteggiamento dell'amata-matrigna Nunziata, nelle sue imprese eroiche; elementi questi che ci permettono di definirlo come figura chisciottesca.

---

<sup>47</sup> Come nota Mancing, il cavaliere errante mente in più occasioni ed è incapace di mantenere fede al principio cavalleresco della sincerità. Tra i casi più celebri, una discussione con Sancho sull'*Amadis*, che lo scudiero non ha letto e di cui pertanto ignora le vicende. In un episodio con Vivaldo, in cui Don Quijote, forse per legittimare il sentimento per Dulcinea, mente quando sostiene come fosse consuetudine, anche per il celebre Amadigi, che ogni cavaliere fosse devoto e mosso dall'amore per una dama. Mancing, Howard. *Cervantes' Don Quijote: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood, 2006, 56.

<sup>48</sup> Avventure che ricordano le “uscite” in avanscoperta di Useppe e Bella ne *La Storia*.

In *Aracoeli* il legame con il personaggio cervantino si snoda a più livelli. Da un lato il coraggio di Don Quijote è esteso al padre Eugenio, ‘valoroso hidalgo’ della marina, prode anche in amore, tanto da conquistare una giovane andalusa, dalla cui unione nascerà proprio Manuelito; mentre, dall’altro, lo zio Manuel, fratello di Aracoeli, assurge agli occhi di Manuel a “Gran Condottiero” e “Eroe” impegnato in mille imprese. Un altro nesso con il capolavoro di Cervantes e *Aracoeli* è individuato da Rebecca West che, esplorando la centralità e la predominanza del senso della vista nell’omonimo romanzo, giunge alla conclusione che Manuele condivide con Don Quijote il rifiuto della realtà e la “ricerca della salvezza nella fantasia e nella memoria apocrifia” (West 25). Inoltre la studiosa compara significativamente i difetti della vista di Manuel a quelli di alcuni personaggi del *Chisciotte*, sostenendo, sulla scia di Echevarría<sup>49</sup>, che il protagonista morantiano, come i personaggi guerci Pandafilando e Ginés de Pasamonte nel *Chisciotte*, possa contare su una vista “anamorfica”, capace di cogliere nitidamente o in modo confuso a seconda della prospettiva da cui osserva:

Most applicable to Manuele’s way of seeing are the elements of unconventionality and distortion inherent in anamorphic effects. He is incapable of perceiving himself or his mother Aracoeli ‘straight on’, but rather he must navigate through the distortions of memory as well as the limitations of bad eyesight by taking on and taking off corrective lenses, by seeing through a glass darkly. (West 24)

L’anamorfosi – nella sua essenza di vista “obliqua” e basata non su una visione lineare e univoca, ma al contrario sul doppio e sulla deformazione – sarebbe secondo Echevarría espressione dello sguardo dell’autore moderno, incarnata a pieno dai personaggi strabici cervantini:

---

<sup>49</sup> Il pensiero di Echevarría è ripreso da Rebecca West nel saggio “Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational identity, and Other Perspectival Perplexities in *Aracoeli*”. Gagnolati, Manuele, and Sara Fortuna, eds. *The Power of Disturbance*. 20-29.

Being cross-eyed, then, may be called the modern condition of artistic or literary vision: double, distorting, anamorphic [...] it is the new model for being in conflict with and within itself, capable of seeing up close and afar at the same time, like a dialogue of interior visions that cannot be resolved or harmonized. It is moreover [...] a being driven by desire. (Echevarría 228)

Non importa dunque che i personaggi siano affetti da strabismo, abbiano intatto il numero delle diottrie o necessitino di occhiali correttivi: alla loro vista ‘difettosa’ suppliscono talvolta aggiustando il tiro, cioè cambiando prospettiva, talvolta appellandosi alla fantasia. Attitudine quest’ultima che si riscontra anche nei personaggi dei romanzi di Ortese, Morante e Ramondino, ulteriore riflesso del credo delle autrici, che allo stesso modo di Cervantes, aggirano i limiti della realtà appellandosi all’immaginazione o ammettono, in questo modo, l’insufficienza e i limiti di una vista unilaterale. Nel primo caso rientrano le “visioni alterate” di Titita, che testimoniano la sua attitudine fantastica. Una tra tutte, la vista delle spille da balia sulla veste di Dida, che fissate dal suo sguardo s’ingigantiscono e diventano “armi strani di una potente guerriera” (*Guerra* 71). O si possono ricordare il caso del *Porto* e i termini con cui Dasa descrive l’apparizione della giovane Cora:

Guardando appena, attraverso la porta a vetri, nella stanza del berretto bianco, o despacho, guardando nella successiva stanza degli Apo, quelle stanze guardando col mio unico occhio libero da tenebre, scorsi un fascio di raggi dorati, sparsi di miriadi di colorate perline, e in quel fascio, come in un cono fatato, starsi china una testa di donna, la cui peculiarità di un colore roseo di salute e bellezza [...]. (*Porto* 655)

Questa visione rimanda all’intreccio o al sovrapporsi di immagini prodotte da un caleidoscopio, anticipazione del “cannocchiale dell’animo” di cui la stessa protagonista afferma di servirsi. Nell’*Iguana*, invece, la vista anamorfica di Daddo permette all’autrice di rendere l’ambiguità di Estrellita-Iguana e di presentare al lettore e alle lettrici la complessità di questa figura, le cui sembianze inumane non sono altro che il prodotto della condizione di sfruttamento, di prigionia e del potere che i fratelli Guzman esercitano su di lei:

Andò aiutato da quel verde raggio, fino all'angolo dov'era rincantucciata la Iguana, e vide che la creatura, piegata in due contro il muro, con una zampina sul capo, stava immobile; e il suo timore che piangesse scomparve quando si accorse che il «grr-grr» che faceva con la gola non era pianto, bensì il respiro nasale dei fanciulli che hanno pianto e ora dormono. Un occhietto era chiuso; l'altro semiaperto e fisso, come rimproverasse qualcuno. Ma era una semplice illusione ottica del conte, perché più non capiva. (*Iguana* 105)

In Morante, il caso di Manuele in *Aracoeli* è davvero cruciale: davanti ai suoi occhi si schiudono spesso immagini nitidissime che è in grado di vedere pur non indossando gli occhiali, come lui stesso riferisce nel romanzo: “La mia vista malata, mentre mi stringe e impoverisce il mondo aperto, è capace di suscitarmi, a occhi chiusi, luci e spettacoli straordinari” (*Aracoeli* 110). Le lenti, che turbano profondamente la sua infanzia – e che si rifiuta di indossare per timore di non piacere più alla madre – assumono un'importanza centrale nel testo, diventando compagne e nemiche allo stesso tempo, e attorno alle quali la sua vita girerà, decidendo, fino da adulto, quando metterle e quando rimuoverle, vale a dire quando vedere e quando invece fantasticare. Come spiega Deborah Amberson a proposito di alcuni personaggi di Federigo Tozzi, “la cecità può suggerire una destabilizzazione della soggettività umana” (Amberson 2014: 31) tipica dei soggetti inetti che rifiutano di penetrare il reale, in quanto “to perceive by sight [...] is to act and to dominate in a manner comparable with the paternal model of appropriation”.<sup>50</sup> Un rifiuto simile si riscontra anche in Manuel, che privilegia spesso l'inazione e chiude gli occhi in faccia al mondo, proprio come Pietro Rosi in *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, che alla fine adotta il solo atteggiamento che crede possibile, quello di stare “sul letto, con gli occhi chiusi”. Amberson coglie inoltre un aspetto che risulta cruciale anche nell'analisi del protagonista morantiano. Secondo la studiosa, la metafora della cecità non è da leggersi solo come *topos* modernista, dietro cui si

---

<sup>50</sup> Si veda la centralità della vista, o del suo rifiuto, nei romanzi di Tozzi in Amberson, Deborah. *Giraffes in the Garden of Italian Literature. Modernist Embodiment in Italo Svevo, Federigo Tozzi and Carlo Emilio Gadda*. Oxford: Legenda, 2012. 91-112.

cela la presunta crisi dell'autorità dei sensi, ma acquisisce in Tozzi una "valenza etica" esprimendo "a deliberate rejection of a historically determinate mode of embodiment".<sup>51</sup> Allo stesso modo, il rifiuto degli occhiali di Manuel può leggersi proprio come atto volontario di auto-escludersi dal mondo. Atteggiamento, quest'ultimo, che lo avvicina alla piccola Eugenia, protagonista del *Mare non bagna Napoli* di Ortese, che anche West non manca di notare.<sup>52</sup> Come ha ampiamente discusso Andrea Baldi, il legame tra i due personaggi e tra le due opere appare evidente e convince l'ipotesi dello studioso di una rilettura in chiave borghese del racconto ortesiano da parte di Morante, motivata da una cospicua presenza di immagini comuni e punti di contatto.<sup>53</sup> Ciò che preme notare in questa sede è come in entrambi i giovani sia la negazione del reale a schiudere inevitabilmente le porte all'immaginazione,<sup>54</sup> e dove il difetto fisico non costituisce esclusivamente una limitazione ma un valore aggiunto, ed è in parte responsabile della loro condizione di "creature meravigliate".<sup>55</sup> Se Manuel odia con tutto se stesso "i lenti", ed Eugenia è costretta a rimuovere i "cerchietti stregati" causa del suo malore, anche in Ramondino gli occhiali, indossati dall'anonima figura materna in *Althénopis*, possiedono una connotazione negativa, in quanto se da un lato permettono di cogliere gli oggetti, dall'altro cancellano l'aura di mistero e l'incanto che questi possiedono, mostrandoli invece nella loro fisicità e nel loro aspetto materiale:

---

<sup>51</sup> Amberson, Deborah. *Giraffes in the Garden of Italian Literature*. 91.

<sup>52</sup> West, Rebecca. "Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational identity, and Other Perspectival Perplexities in *Aracoeli*". 20.

<sup>53</sup> Baldi, Andrea. "Le lenti stregate di Elsa Morante e Anna Maria Ortese." Motta, Antonio, a cura di. *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012). Il Giannone X n.19-20* (gennaio – dicembre 2012). 263.

<sup>54</sup> Lucia Re enfatizza la capacità di Eugenia di attribuire un valore estetico alla realtà. La giovane non è solo in grado di 'vedere' alla maniera leopardiana oltre l'ostacolo o il limite, ma anche di immaginare il bello che ad altri è escluso. "Eugenia is capable of an aesthetic view of reality, she imagines beauty that others are unable to see, beauty that exists because her eyes and imagination create it." Re, Lucia. "Invisible Sea: Anna Maria Ortese's *Il mare non bagna Napoli*". *California Italian Studies* 3 (1). 2012. 29.

<sup>55</sup> Nelle parole di Mariuccia: "lasciatela stare, povera creatura, è meravigliata." Ortese, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. 1953. Milano: Adelphi, 2009. 34.

con le loro stanghe di ferro (perché disdegnava ogni civetteria, e tutta dedita al risparmio, si accontentava delle montature che le passava la mutua), parevano finestre di prigione, scudo di templario, erano tutto il ferro e la durezza e l'ospedale e il negozio di articoli sanitari del mondo – e anche gli strumenti di tortura del mondo, perché raggelavano gli oggetti, toglievano loro le ombre, le profondità, lo spazio, il gioco; li rendevano nuda carne inerte. [...] Gli occhiali invece erano malvagi, freddi, volti a vedere meglio, per meglio stabilire le distanze. (*Althénopis* 248-249)

Mi pare quanto mai significativo che negli ultimi anni di vita la madre, protagonista del romanzo, venga in qualche modo preservata dalla freddezza del 'vero', dal velo bianco delle cataratte che copre i suoi occhi, sicché anche con i "tragici occhiali"<sup>56</sup> può far ritorno a una fase primigenia di indistinzione del reale.

Altrettanto decisivo è il rinvio al Don Quijote da parte di Fabrizia Ramondino. Nel suo caso questo si fa forse più esplicito e consapevole, considerato che la scrittrice sceglie di aprire due dei suoi testi più importanti con riferimenti all'*hidalgo* spagnolo. *Althénopis* inizia proprio con la dedica a Laura Gonzales, che si evince è stata compagna della scrittrice nella sua avventura, a volte affiancandola come cavaliere altre come scudiero: "A Laura Gonzales/che nell'incoraggiarmi in quest'avventura/e nell'accompagnarmi/mi ha fatto da Don Chisciotte e da Sancho Panza." Mentre nell'*incipit* di *Guerra di infanzia e di Spagna* è riportato in epigrafe un pensiero del *Don Chisciotte* che vede protagonista la principessa Dulcinea del Toboso, trasfigurazione ideale anch'essa – giova ricordarlo – di una contadina della Mancia, Aldonza Lorenzo, che il cavaliere sceglie come amata e che come tale ispirerà tutte le sue imprese: "Dio sa se c'è o no Dulcinea al mondo, e s'è immaginaria o non è immaginaria. Queste non sono cose la cui indagine può spiegarsi fino in fondo" (*Don Chisciotte*, libro II cap. XXXII). L'episodio, emblematico per Auerbach proprio per la

---

<sup>56</sup> Ramondino, Fabrizia. *Althénopis*. Torino: Einaudi, 1981. 250.

tensione tra “illusion and ordinary reality”<sup>57</sup>, rimanda alla dicotomia reale-irreale privilegiata anche dalle tre scrittrici. In questo passo il narratore cervantino commenta sull’esistenza reale o immaginaria della donna – Don Chisciotte stesso ammette di averla vista di sfuggita e di non averle mai rivolto la parola, il che lascia supporre si tratti di una delle sue ‘visioni’ – chiosando come sia impossibile risolvere l’*impasse* e come risulti forse anche ininfluenza per il prosieguo della vicenda.

Altra conferma della centralità del Chisciotte per Ramondino è costituita dalle righe con le quali la scrittrice termina il romanzo, vero tributo a tutti personaggi e protagonisti di avventure che hanno alimentato la sua fantasia:

I tre moschettieri e i tre fratelli Karamazov, Gigí ed Eugenia Grandet, Claudine e Anna Karenina, il conte di Montecristo e il principe Myškin, la principessa di Clèves e mademoiselle de Maupin, il capitano Fracassa e il capitano Achab; e ancora i pirati della Malesia, primule rosse, corsari neri, negri del *Narciso*, monache in fuga dai conventi, allegre comari, sigaraie gitane, pulzelle guerriere, peccatrici impenitenti deportate in Virginia o in Louisiana; e tanti ragazzini [...] la lettera nascosta ma visibile a tutti e la lettera «A» scarlatta e marchiata sul petto, mulini a vento in armi e foreste in cammino; e quante isole! Quella di Paolo e Virginia e quella di Robinson, l’isola del tesoro, quella delle fate e quella delle voci, le isole misteriose e quelle beate, l’isola delle donne e quella degli uomini. Questi i miei più cari amici, animati e inanimati, nell’adolescenza, dei quali ho seguito con passione le vicende e con i quali ho viaggiato in terre lontane.<sup>58</sup>

Spicca in questa occasione l’assenza di Don Chisciotte, le cui avventure vengono però evocate metonimicamente attraverso i mulini a vento, le foreste incantate e le schiere dei giganti, prodotti dalla fervida immaginazione del cavaliere. All’interno di *Guerra d’infanzia e di Spagna*, invece, l’*hidalgo* compare più volte sia nelle vesti di protagonista di uno dei libri più amati dalla giovane sia come ispiratore di giochi e imprese a cui Titita e l’amico

<sup>57</sup> Auerbach, Erich. “The Enchanted Dulcinea.” Echevarría, Roberto Ed. *Cervantes’ Don Quixote: A Casebook*. 41.

<sup>58</sup> Sorta di postfazione che conclude *Guerra d’infanzia e di Spagna*.

Paco si dedicano.<sup>59</sup> A seguito di una lunga malattia la protagonista è costretta a stare a letto e a riposo assoluto, ricevendo sia l'affetto dei familiari sia regali di disparata natura da parte del padre, tra cui anche un libro delle avventure di Don Chisciotte. Il volumetto presenta, oltre agli episodi più noti della vicenda del *ingenioso hidalgo*, delle 'coppie' di illustrazioni di alcuni avvenimenti principali, in cui all'immagine reale di luoghi o persone in una pagina è affiancata nell'altra il corrispettivo trasfigurato dalla feconda fantasia del cavaliere:

Ad esempio in una tavola si raffigurava Don Chisciotte con la lancia levata contro i terribili giganti, sull'altra, al posto dei giganti, c'erano i mulini a vento. Su di una era raffigurata la principessa Dulcinea del Toboso, sull'altra la contadina che vagliava il grano. Don Chisciotte stesso su di una pagina compariva come un nobile e lucente cavaliere; sull'altra pareva un poveraccio che al posto dell'elmo aveva un bacile in capo. Solo Sancio Panza era sempre eguale a se stesso.

Quella versione ridotta dal grande libro e quelle illustrazioni volevano edificare i ragazzi e insegnare loro che esistono il diritto e il rovescio di ogni cosa e che la realtà è distinta dal sogno e dall'immaginazione. Ma io non riuscivo ad accettare questa separazione. Giravo velocemente le pagine di modo che nell'occhio le due immagini si sovrapponevano, così vedevo mescolati e non distinti giganti e mulini a vento, contadine e principesse, cavalieri e folli. (*Guerra* 167)

Significativamente Titita contravviene alla lezione educativa proposta dal libro, scegliendo al contrario di porsi nello stesso orizzonte di Don Chisciotte, di non distinguere cioè nettamente la realtà dalla fantasia. Tuttavia a distinguere Titita dall'*hidalgo* spagnolo è la sua consapevolezza della differenza tra reale e irreal e la sua scelta 'lucida' di annientarla. Qualche capitolo più avanti, Titita ricorda come tra i suoi passatempi prediletti vi fosse giocare con l'amico Paco al "Don Chisciotte e Sancio". I due giovani discutono animatamente su chi debba impersonare il prode cavaliere e chi il fido scudiero, adducendo le più stravaganti motivazioni:

- Io devo essere Don Chisciotte, - diceva Paco, - perché sono maschio.
- E perché, forse che Sancio è una femmina? -gli obiettavo.

---

<sup>59</sup> L'episodio del libro a cui si fa riferimento era già presente in *Storie di Patto* del 1983.

- Ma Don Chisciotte è più maschio, - rispondeva Paco, senza dare altre spiegazioni.
- Se è per questo, dicevo io, -Sancio allora è ancora più maschio. Ha una moglie e un sacco di figli, Don Chisciotte invece vive come un prete.
- Ma Don Chisciotte ha Dulcinèa! – diceva Paco.
- Devo per forza farlo io Don Chisciotte, -gli dicevo, -perché parlo castigliano. Tu invece parli maiorchino. E poi io so il segreto. E poi mio padre è ricco, e un giorno mi comprerà un cavallo!
- Ma che cavallo e cavallo! – sbottava Paco. – Tuo padre è buono solo a comprare automobili! Al massimo ti comprerà un aereo! (*Guerra* 232)

Il dibattito tra i due giunge in fine a un democratico compromesso, che vede i giovani alternarsi ora nei panni dell'uno ora dell'altro. Mentre le imprese variano da viaggi reali, come andare a cavallo verso Manacor o dirigersi a Son Batle per affrontare l'acerrimo nemico, alias conte Rossi amico di famiglia; o del tutto fantastiche come l'attacco ai Mori (impersonati dagli spaventapasseri nei campi), lo scontro contro gli orchi, che prevedeva di scagliare alcuni pezzi di legno o dei bastoni contro agavi e fichi d'india. Tuttavia, anche in quest'occasione, Titita empatizza con Don Chisciotte, comprendendone e condividendone tanto gli stati d'animo quanto i timori:

Poi una volta io dissi a Paco: - Ti devo dire la verità. Anche quando faccio Sancio, mi sento di più come Don Chisciotte. Faccio Sancio solo per farti piacere. E perché ti spetta il turno.  
 E io, - disse Paco, - quando faccio Don Chisciotte, non mi pare di essere lui, mi sento molto di più Sancio!  
 Da allora io feci sempre Don Chisciotte e Paco Sancio. E fu da allora anche che Paco cominciò a farmi tanti dispetti. (*Guerra* 233)

Come Sancho nei confronti del suo signore, Paco mostra rispetto e una totale fedeltà all'amica, in più di un'occasione. Si mostra protettivo e la difende dai pericoli, la affianca in alcune imprese, le insegna – con l'umiltà di chi appartiene a una classe inferiore – i numeri e a contare.

Vi è almeno un ulteriore aspetto che i romanzi delle tre scrittrici sembrano condividere con il *Chisciotte*, e che secondo Riley costituisce una delle cifre peculiari del

capolavoro cervantino, ovvero l'intrecciarsi di storie secondarie, a volte vere e proprie novelle inserite all'interno della narrazione principale, che lungi dal porsi come semplici digressioni, permettono di aggiungere giudizi e prospettive di altri personaggi nel testo. Gli esempi abbondano e variano dalla storia di Crisostomo e Marcela o Lucinda, a quella del *Curioso impertinente*, o ad altre narrazioni che vengono proferite dai protagonisti con lo scopo di riportare a casa il povero invasato, come quella impersonata da Dorotea su richiesta del parroco e del barbiere, in cui la giovane finge di essere la principessa Micomicona e chiede aiuto a Don Chisciotte per liberarsi del Gigante che minaccia il suo regno. Il fatto che la narrazione includa in sé elementi micronarrativi risulta di fondamentale importanza anche per i testi di Ortese, Morante e Ramondino. È noto che *Il Porto* nasce proprio dall'intento dell'autrice di costituire una cornice e un commento ai rendiconti e alle espressività composti in precedenza, in un libro uguagliato da Farnetti alle *Mille e una notte* (Farnetti 2001: 1030). In *Aracoeli*, sono esempio delle "embedding narratives" chisciottesche<sup>60</sup> le vicende personali della zia Monda e del suo tardo matrimonio, la storia del sarto, l'episodio in collegio con il piccolo Pennati, anche se raccontate dalla prospettiva del protagonista, ci restituiscono dialoghi, pensieri e pregiudizi anche di altri personaggi (nel caso dei nonni paterni a Torino). In maniera simile in Ramondino, il racconto del litigio tra la balia Dida e sua figlia, gli amori di gioventù della nonna, gli scambi di oggetti e i dialoghi con l'amichetta Conchita al collegio, la storia del bambino Nin fatta dal prete o le vicende-favole che Titita origlia nascosta dietro la siepe, interrompono la monodia del racconto riportato dal personaggio principale. Inoltre, l'espedito retorico del manoscritto usato da Cervantes, che come sottolinea Echevarría è metapoetico e autoriflessivo, permettendo

---

<sup>60</sup> L'espressione è di Mancing, per il quale la presenza di micronarrative, all'interno della narrazione principale, rappresenta uno dei tratti distintivi di tutta la prosa del tardo Rinascimento. Mancing, Howard. *Cervantes' Don Quijote*. 117.

all'autore sia di distaccarsi dalle vicende sia di rimanere allo stesso tempo presente all'interno della narrazione, può essere accostato all'artificio impiegato dalle scrittrici, le quali ricorrendo all'*autofiction*, rimangono presenti nel testo – raccontando episodi della loro biografia – ma allo stesso tempo se ne allontanano trasfigurandoli o rifugiandosi sotto l'egida della finzione.

Come si è potuto appurare, la centralità del *Don Quijote* costituisce un fenomeno di ampia portata che si estende in diverse opere di Ortese, Morante e Ramondino e non solo nel *Porto*, in *Aracoeli* e in *Guerra*, dove il rimando alla cultura spagnola è certamente più forte. Nonostante il valore della lezione cervantina sia innegabile, appare evidente che le scrittrici non scelgano esclusivamente un modello da celebrare e a cui possono ispirarsi per i personaggi e le vicende dei loro romanzi, ma si avvicinano agli autori, e in particolare a Cervantes, nomadicamente. Come auspica Braidotti, l'intellettuale nomade trae ispirazione da autori e dal patrimonio culturale, letterario e filosofico non per riproporne motivi, stereotipi o binari né per attaccarlo o dissacrarlo. Al contrario il suo interesse mira a sovvertire le gerarchie, superare le contraddizioni che definiscono la società fallogocentrica, a minare i generi letterari tradizionali, a rileggere tanto i miti quanto l'esperienza reale da una prospettiva 'altra' e talvolta minoritaria, che tenga conto cioè di ciò che per secoli è stato escluso dalla cultura, dalla scrittura e dalla ragione 'tradizionale'. Il volgersi di Ortese, Morante e Ramondino all'opera simbolo del *siglo de oro* può essere quindi letta come forma di nomadismo intellettuale per svariate ragioni. In primo luogo, perché – come si accennava all'inizio del capitolo – le autrici individuano nell'*hidalgo* non solo l'avventuriero ma soprattutto l'emblema dell'esilio interiore che loro stesse vivono.

In seconda istanza, traggono ispirazione dal capolavoro spagnolo per confrontarsi o rivisitarne, alla luce della loro sensibilità, alcuni momenti significativi.

Ortese ha modo, tanto nel *Porto* quanto in altre opere, di far suoi alcuni presupposti della lezione barocca che Cervantes sperimenta e attua nel *Chisciotte*. Il forte senso di teatralità che si respira nei suoi testi, la presenza di un linguaggio immaginoso ricco di neologismi o metafore simili alle arguzie seicentesche per aggirare l'arbitrarietà del segno linguistico, il gioco di luce e di ombre usato spesso per descrivere lo spazio urbano, sono solo alcuni degli espedienti che distinguono la narrativa ortesiana. Ma occorre rilevare che questi non fungono meramente da artifici retorici, ma svolgono una funzione determinata, ponendosi come occasioni per rendere la complessità e problematicità del reale. Infatti dietro la "favola barocca" dell'*Iguana* si cela l'esperienza del colonizzato e il racconto dell'oppresso, mentre il multi-prospettivismo di *Alonso e i Visionari* e quello estremo del *Cardillo addolorato* tentano di offrire ai lettori le innumerevoli sfaccettature della realtà e soprattutto della sofferenza come condizione comune a tutti gli esseri viventi.

In *Menzogna e sortilegio* Morante pur modellando il personaggio sulla figura chisciottesca se ne distacca radicalmente. In dettaglio, Elisa – contrariamente ad Alonso Quijano – è consapevole della sua posizione. In un inciso rivolto apertamente ai lettori, Elisa in modo lucido e dettagliato riconosce, all'interno del suo racconto delirante, la malattia che l'ha contagiata. Diversamente dunque da Alonso, inconsapevole della 'pazzia' che lo coglie sino all'ultimo 'rinsavimento', la protagonista sa e rivela lo stato di follia in cui versa:

E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro più di un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato più grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altri se non colei che scrive: son io, Elisa. (*Menzogna* 21)

È questo un elemento di grande modernità rispetto al romanzo di Cervantes, o se vogliamo un'ulteriore trasfigurazione compiuta dall'autrice. Elisa, amante delle imprese cavalleresche e invasa come il *caballero andante*, se ne distanzia dalla prospettiva della *agency*: non scende in campo né cerca di coinvolgersi in imprese, lotte, liberazioni etc., ma, al contrario, dà direttamente voce ai personaggi che le hanno vissute:

Da quest'ultima frase potrete intendere, almeno, che la mia follia non mi conduce fino alla speranza di potere io stessa Elisa, compiere simili prove. Al contrario, io covo un acerbo disdegno verso la mia nullità, e proprio la mia convinzione d'esser nulla m'incoraggia a saziarmi dei trionfi altrui. (*Menzogna 22*)

La soluzione morantiana all'intreccio cervantino giace dunque nel racconto/romanzo stesso. Se Elisa non può abbandonarsi a tali gesta, l'unica cosa che le resta da fare è affidarsi all'immaginazione per scrivere la sua impresa, il suo racconto.

In Ramondino, i cospicui rimandi al *Don Quijote* non rappresentano una mera occorrenza intertestuale, ma si intrecciano e nutrono tanto l'esistenza quanto la narrazione della protagonista. Alcuni passi del libro sembrano commentare o fungere da riflessione critica sul *Quijote* (come l'episodio in cui Titita gioca con le immagini di Don Chisciotte sovrapponendo le figure reali a quelle immaginate dal cavaliere), e si ha l'impressione che la finzione del testo di Cervantes informi e si mescoli più volte a quella del romanzo ramondiniano.

L'opera di Cervantes rappresenta quindi non tanto un bacino da cui attingere, quanto una fonte d'ispirazione a cui le autrici si rifanno per alcune tecniche usate dall'autore barocco e che le scrittrici fanno proprie per dare voce a concetti o problematiche novecentesche. Tra gli espedienti più significativi si annoverano l'uso eckfrastico della parola, che alla maniera seicentesca non solo riproduce immagini ma 'dipinge' luoghi, scene

di vita ed emozioni, incomunicabili in altro modo; il gioco di luci e ombre, l'alternarsi quindi di spazi pieni e vuoti che contribuiscono a rendere la natura multi-forme del narrato, la presenza di sguardi anamorfici che contraddistinguono i personaggi. Aspetti questi che avvicinano in modo paradigmatico i romanzi di Ortese, Morante e Ramondino al *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes Saavedra. O ancora, la preoccupazione di rendere linguisticamente la complessità del reale, presente secondo Leo Spitzer in Cervantes sotto forma di "prospettivismo linguistico". La polinomasia e polietimologia a cui Cervantes ricorre in molte occasioni è per Spitzer lo strumento più idoneo nelle mani dell'autore per rendere la natura multiprospettica del reale e la molteplicità delle parole.<sup>61</sup> In questo modo, la pletora di nomi con cui l'autore designa il protagonista – "don Quijote", "ingenioso hidalgo", "caballero de la triste figura", "Caballero de los leones", Alonso Quijano, "Alonso Quijano el bueno" – sarebbe solo uno degli esempi più evidenti della scoperta cervantina, secondo cui non esiste una sola identità, un'unica realtà o una sola possibile verità da perseguire (principio, tra l'altro, modernissimo). È evidente che qualcosa di analogo caratterizza i personaggi ortesiani, di Morante e Ramondino: dietro l'abbondanza di epiteti utilizzati per designarli si cela la frammentazione dell'io – riflesso di una più globale crisi del mondo novecentesco. Ma ciò che colpisce, e che a mio parere distingue le scrittrici da Cervantes, è il rendere la complessità dei personaggi attraverso una forte dose di ambiguità, che colpisce principalmente il genere. Così nell'*Iguana*, la soggettività di Estrellita non è resa solo attraverso nomi e connotazioni umane, ma anche animali, tanto che la giovane è detta contemporaneamente "iguana", "iguanuccia", "scimmia", "uccello", "serpente", "bestia", "vecchia", "ragazza", "figlia dell'uomo", "sposa", "demonio", "figlia e madre del

---

<sup>61</sup> Spitzer, Leo. "Linguistic Perspectivism." Echevarría, Roberto, ed. *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. 176.

male”, “Perdita” e “idiota”.<sup>62</sup> Nel *Porto*, tra i vari appellativi<sup>63</sup>, Dasa si nomina e considera se stessa come fanciullo, sottolineando così un’indistinzione sessuale che caratterizza anche il protagonista morantiano nella sua infanzia. In *Guerra*, la protagonista può scegliere tra le opzioni “Titina”, “Tatita”, “Titilla”, “Titipa” o “Lucciola”, come era solita chiamarla la nonna napoletana. Pertanto, l’‘affanno’ verso i nomi dei personaggi che Spitzer leggere come espressione del *desengaño* barocco<sup>64</sup>, nelle nostre autrici esprime l’instabilità dell’identità dell’individuo, il suo muoversi entro confini labili e non prestabiliti (come il genere sessuale e quello umano), e che trova il suo riflesso teorico nel modello della soggettività di Braidotti e Deleuze. Inoltre, Spitzer riconosce che le parole dei personaggi cervantini non sono più univoche e veritiere:

[words] are no longer, as they have been in Middle Ages, depositories of truths nor, as they have had been in the Renaissance, an expansion of life: they are, like the books in which they are contained, sources of hesitation, error, deception – *dreams*. (Spitzer 174-75)

La parola si carica di analoghe sfumature e incertezze anche per i protagonisti dei romanzi di Ortese, Morante e Ramondino. Basti pensare alle “parole di luce” di Dasa (*Porto* 394), intrise di pietà, con le quali si propone di consolare la madre Apa e colmare il vuoto lasciato dalla morte del fratello, e che nascono da un momento di buio sconforto quando ancora non è giunta alle “caute e dorate parole” (*Porto* 430). In modo simile le parole ‘doppie’ di Titita

---

<sup>62</sup> Per il carattere sfuggivo dell’iguana rimando ai saggi di Frizzi, Adria. “Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese’s *Iguana*. *Italica*. Vol. 79, No. 3 (Autumn 2002): 279-390; La Penna, Daniela. “An inquiry into modality and genre: reconsidering *L’Iguana* by Anna Maria Ortese. Billiani, Francesca and Gigliola Sulis. *The Italian gothic and fantastic: encounters and rewritings of narrative traditions*. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 160-187.

<sup>63</sup> Dasa nel *Porto* si nomina contemporaneamente come Damasa, Misa, Figuera, Figuerina, Toledana, Rassina. In *Aracoeli* Manuel è detto Manolo, Manolito, Manuelito, niñomadrero, muchachito, mestesso; mentre Aracoeli è definita “Pastora. Hidalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina”.

<sup>64</sup> Il disinganno è definito come “general attitude of the creator of the novel toward his characters. This creator must see that the world [...] is susceptible of many explanations, just as names are susceptible of many etimologies” Spitzer, Leo. “Linguistic Perspectivism”. 172-73.

che oscillano tra oscurità e chiarore, nonché tra italiano e castigliano contribuiscono ad alimentare la fantasia della giovane: “credevano i miei genitori, di darmi due nomi per ogni cosa, e non sapevano di darmi due cose per ogni cosa” (*Guerra* 49).

Le parole, quindi, si rivelano adatte a esprimere non solo la complessità dell’esistenza dei personaggi, ma anche, come scorgeva Spitzer in Cervantes, le loro aspirazioni e il gioco di finzioni tipico della loro narrazione. Queste, inoltre, evocatrici di immagini, si oppongono ai termini, ricordando quella distinzione tra “termine” e “parola” che Leopardi affida allo *Zibaldone*: nel primo ravvisava un significato geometrico, razionale, esatto, freddo e per questo privo di qualsiasi sentimento, mentre considerava la parola come vera unità poetica perché portatrice di immagini, vaghezza e bellezza.<sup>65</sup> Non ultimo, Don Chisciotte permette di gettare luce sul destino di Ortese, Morante e Ramondino, giacché riassume in sé alcuni aspetti che permettono di intessere un parallelo tra il personaggio cervantino e le scrittrici ed evidenziare delle peculiarità che sembrano contraddistinguere lo stato dello scrittore-donna nel Novecento.

Come sostiene Zambrano, le peculiarità che distinguono l’*hidalgo* sono numerose e contraddittorie, tanto da renderlo una figura ambigua, dotata di una certa sacralità e nello stesso tempo follia: in lui convive l’umanità di Alonso Quijano e la superiorità del *Hidalgo de la Mancha*; l’invasato che trasfigura il reale, giacché contaminato dalla lettura dei libri di cavalleria, ma che è sempre mosso nelle sue imprese da un progetto logico che mira alla difesa del più debole; il liberatore e il soggetto che più di tutti ha bisogno di essere liberato

---

<sup>65</sup> “Le parole [...] non presentano la sola idea dell’oggetto significato, ma quando più quando meno [110] immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l’aver di queste parole. Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perché determinano e definiscono la cosa da tutte le parti. Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adatta alla letteratura e alla bellezza ec. ec.” Leopardi, Giacomo. *Zibaldone*. Premessa di Emanuele Trevi, Indici Filologici di Marco Dondero, Indice tematico e analitico di Marco Dondero e Wanda Marra. Roma: Grandi Tascabili Newton, 2001. 54

dagli “incanti del mondo”.<sup>66</sup> Ma soprattutto, prosegue Zambrano, è sostanzialmente il suo porsi come esiliato che rimanda all’oppressione che nei secoli ha rappresentato l’essenza del popolo iberico, e che ha fatto del *Quijote* l’emblema tanto dell’esilio quanto di uno stato universale, non più esclusivamente del singolo, che chiede di “essere riscattato”. Non è arduo pensare alle nostre scrittrici, dunque, dalla prospettiva con cui Zambrano analizza Don Quijote: queste infatti sono decisamente delle figure ambigue, che volgono l’esilio interiore a proprio vantaggio, fanno dell’isolamento la condizione ideale che avvia al processo creativo, intraprendono sentieri non periferici ma nomadici. Inoltre, la loro opera chiede di essere riscattata dall’ambiguità (le incomprensioni iniziali da parte della critica che non l’avevano capita) e dalla marginalità del canone in cui è relegata, nonostante gli sforzi di alcuni critici nell’ultimo ventennio.

*L’eredità leopardiana. Dall’ultra-filosofia alla filosofipoetica*

Allo stesso modo di Cervantes si può dire che, tra gli autori italiani, sia Giacomo Leopardi ad aver maggiormente influenzato e ispirato le scrittrici in numerose scelte poetiche, stilistiche ed etiche. Gli esiti che il poeta raggiunge, tanto nella produzione lirica quanto nelle riflessioni teoriche contenute nello *Zibaldone*, sono condivisi dalle autrici sia per la modernità della poetica e del pensiero filosofico del poeta, sia perché anche Leopardi – come le scrittrici – è un soggetto instabile e in transizione, che travalica le categorie letterarie, estetiche e filosofiche in cui la critica vorrebbe imprigionarlo.<sup>67</sup> Il poeta diviene per le nostre scrittrici una figura di riferimento, fonte inesauribile di una linfa vitale di cui sembrano nutrirsi giacché, da “primo inattuale moderno” (Carrera VIII) qual è, anticipa

<sup>66</sup> Zambrano, María. “La ambigüedad de Don Quijote”. *España, sueño y verdad*. 1965. Barcelona: Edhasa, 2002. 18-20.

<sup>67</sup> Carrera, Alessandro, a cura di. *Giacomo Leopardi Poeta e Filosofo*. Introduzione. XIV.

immagini e considerazioni cruciali per tutta la letteratura del Novecento:<sup>68</sup> avverte la condizione critica in cui versa la lirica coeva, percepisce la cifra indicibile che caratterizza la parola poetica, intuisce i limiti e la contingenza del reale e trova nell'immaginazione il mezzo per superarli. In queste ragioni credo risieda la principale motivazione per cui le scrittrici lo sentono così vicino, trovando in lui il precursore, nella tradizione italiana, di quella "noesi dell'immaginazione" che per Rella contraddistingue l'intero corpus del poeta, e di "un sapere dell'immaginare che si propone di rendere visibile l'invisibile."<sup>69</sup>

A una conclusione simile approdano Ortese, Morante e Ramondino, per le quali come per il recanatese, ogni cosa in fondo è inconoscibile se si esclude l'appello alla facoltà creatrice dell'immaginazione. E ancora, sia per Leopardi sia per le tre scrittrici, la conoscenza passa per canali inconsueti: le illusioni diventano "mezze realtà,"<sup>70</sup> attraverso l'immaginazione si conosce ciò che alla vista appare occluso, si dialoga con personaggi non più terreni, si evocano momenti della felicità antica o di uno stato di natura primordiale, si aggirano i limiti dell'uomo e della morte. Lontano dall'essere un paradosso, l'immaginazione segue un suo disegno e procede secondo una "logica non subordinata alle leggi dell'intelletto", anche se risulta ad esso profondamente legata<sup>71</sup>. L'immaginazione dunque soccorre la ragione; questo è lo 'scandaloso' orizzonte cui giunge Leopardi e di cui scrive all'amico Giordani:

---

<sup>68</sup> Si pensi, per citare solo alcuni esempi, alle posizioni di Negri in *Lenta Ginestra* che inseriscono il poeta in un contesto europeo; al saggio di Fontanella sul canto leopardiano *Il sogno* in cui, come nota il critico, il poeta recanatese ricorre a delle dinamiche che risulteranno fondamentali per gli studi freudiani sugli stati ipnagogici del sonno; alle analisi di Carrera, Riva e Capodivacca su Leopardi e Nietzsche; o ancora al saggio di Horváth, "Leopardi sulla lingua e sulla letteratura", in cui la studiosa ungherese mette in dialogo alcune riflessioni del recanatese con il pensiero filosofico di Nietzsche, Cassirer e Heidegger.

<sup>69</sup> Il giudizio è di Rella ed è attribuito a Leopardi. Rella, Franco. *L'estetica del Romanticismo*. Roma: Donzelli, 1997.72.

<sup>70</sup> "L'illusione è una mezza realtà" sostiene Tilgher a proposito di Leopardi. *La filosofia di Leopardi e studi leopardiani*. 33.

<sup>71</sup> Gensini, Stefano. Introduzione. *Giacomo Leopardi. La varietà delle lingue. Pensieri sul linguaggio, lo stile e la cultura italiana*. Scandicci (Firenze): La nuova Italia, 1998. xxvii.

Queste considerazioni vorrei facessero arrossire quei poveri filosofastri che si consolano dello smisurato accrescimento della ragione e che pensano che la felicità umana sia riposta nella cognizione del vero, quando non c'è altro vero che il nulla.<sup>72</sup>

Argomentazione questa che riecheggia quella ortesiana de *Il Porto di Toledo*, eretto su quella tensione tra reale e irreale che sarà fondante per tutte le sue opere. In una nota al *Porto* la scrittrice ribadisce il suo atteggiamento nei confronti del reale che la avvicina alla posizione leopardiana espressa a Giordani:

C'era in me una grande negazione del reale (lo vedevo come inganno e fuga), e oggi questo reale era tutto. Inganno e fuga erano tutto. E pensai dove sarà qualcosa di reale-reale? [...]. Comprendevo adesso – scrivendo Toledo – che ogni cosa è intimamente inconoscibile. Non per tutti. Per alcuni – e dovevo riconoscermi fra questi – l'inconoscibile è il vero. (Note scritte dall'autrice a *Il Porto* 998-999)

Mentre affida alle pagine di *In sogno e in veglia* la presa di coscienza della vanità di ogni gesto rivolto a ritrarre la realtà, in quanto essa appare in profondità sempre come visione o sogno: “questo reale – o realtà – non è che un gran sogno e la sua realtà [...] è pura Immaginazione. E [...] ogni essere vivente viene da questa Immaginazione” (*In sonno e in veglia* 175). Sullo stesso orizzonte si pongono le considerazioni attorno a cui ruota il pensiero di Morante esposte in “Sul Romanzo” in seguito confluite nel saggio *Pro e contro la bomba atomica* (1987), che rivelano la stessa fede leopardiana rivolta all'immaginazione, capacità e stadio necessario che partecipa al processo intellettuale che conduce alla conoscenza degli enti:

Tutti sanno, di fatti, che la ragione e l'immaginazione, per natura, si equilibrano in ogni persona umana in modo diverso; ma che nella loro diversa armonia, le due funzioni sono entrambe necessarie alla salute e alla sopravvivenza di ogni cultura. Senza l'una o l'altra di queste due funzioni – per quanto equilibrate in diverso modo, è impossibile scoprire una qualsiasi verità delle cose. E se il romanziere – come ogni artista – si distingue specialmente per la qualità immaginativa, d'altra

---

<sup>72</sup> Lettera a Pietro Giordani 6 marzo 1820. Leopardi, Giacomo. *Tutte le poesie e tutte le prose*. A cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997. 1195.

parte gli si richiede anche un dono superiore di ragione. Altrimenti, non gli sarebbe dato di ordinare felicemente, nelle sue parti, quel piccolo modello di architettura nel mondo che si configura in ogni vero romanzo. (*Pro e contro* 46-48)

Si delineano in questo modo i tratti costitutivi della dialettica imprescindibile che contraddistingue il processo creativo dell'artista, il quale, al fine di realizzare la sua opera, fa affidamento tanto all'intelletto quanto all'immaginazione. Stessa compartecipazione di immaginazione e reale e di ragione e corpo, auspicata da Ramondino e resa icasticamente dalla scrittrice mediante l'intesa tra "le mani e la mente" (*Storie di Patto* 103). Allo stesso modo diviene chiara la visione del mondo che sottende una tale concezione dell'opera d'arte, dove reale e irreale coesistono. Sulla scia della lezione pirandelliana, Ortese, nell'*Iguana*, si rifà a un'immagine stratificata del reale per renderne la complessità e l'inevitabile legame con l'irrealtà: "Purtroppo, non si tiene conto che il reale è a più strati, e l'intero creato, quando si è giunti ad analizzare fino all'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione".<sup>73</sup> Giunge inoltre a creare una parola capace di accogliere in sé entrambi i poli e soprattutto creatrice di una realtà altra. Nel *Porto* infatti, la protagonista trova nell'*espressività* – "immensa appropriazione dell'inespresso" (470) – la possibilità di coniugare il mondo fisico e quello ideale, il detto e l'indicibile, il reale e l'irreale. Tale scelta si riflette perfettamente nel credo di Elisa, evidente già dalle primissime pagine di *Menzogna e sortilegio*: "Rifiutare ogni prova, e non solo quelle dolorose, ma fin le occasioni di felicità, non riconoscendo nessuna felicità possibile fuori dal non-vero!" (*Menzogna* 21); oltreché nelle riflessioni morantiane circa la centralità e il senso ultimo di

---

<sup>73</sup> Ortese, Anna Maria. *L'Iguana*. 60. La concezione del reale di Ortese sembra richiamare quella, altrettanto barocca, di Carlo Emilio Gadda, quando sostiene che "ognuno di noi mi appare essere un groppo, o nodo, un groviglio di rapporti fisici e metafisici [...]" Gadda, Carlo Emilio. *I viaggi e la morte*. Milano: Garzanti, 1958.10.

ogni esperienza, che giace, anche per lei, nella scoperta di un'ulteriore ordine o seconda realtà:

La molteplicità delle esistenze non avrebbe né significato né ragione, se non fosse che per ogni esistenza si scopre una diversa realtà. L'avventura della realtà è sempre un'altra. Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile deve essere tramutata da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte e questo il suo necessario realismo. (*Pro e contro* 49-50)

Morante ribadisce inoltre come il secondo ordine, pur affondando le sue radici nell'irreale, non cessi di essere o presentarsi agli occhi dell'artista – e aggiungerei anche agli occhi del lettore – come reale. Una considerazione di fondamentale importanza senza la quale potrebbe risultare problematico intendere la concezione del romanzo della scrittrice, il cui 'realismo', lontano dagli statuti e dal credo *verista*, si pone come sinonimo di umanità piuttosto che di verità: “Un vero romanzo, dunque, è sempre realista: anche il più favoloso! E tanto peggio per i mediocri che non sanno riconoscere la sua realtà.”<sup>74</sup> Allo stesso modo, l'esperienza di Fabrizia Ramondino, seppure più tarda, ripercorre le tappe di quel cammino intrapreso da Ortese e Morante. Come nota Valentina Di Rosa, ciò che caratterizza la produzione della scrittrice napoletana è l'inestricabile intreccio tra immaginazione e vita reale. Aspetto che anche la giovane protagonista di *Guerra d'infanzia e di Spagna* pare privilegiare, e di cui è testimonianza l'episodio “ereditato da Morante”, in cui si scaglia contro chi contribuisce a dissolvere l'aura fantastica creata dal racconto di una fiaba, facendola ripiombare nel mondo reale:

E vissero felici e contenti, così terminavano quasi tutte le fiabe. Dida o nonna che me le raccontavano, a volte aggiungevano «come i tuoi genitori»: Allora pestavo i piedi, strillavo, graffiavo. Offesa e in silenzio, me ne andavo... «come i tuoi genitori» interrompeva puntuale il mondo della fiaba, ne recideva il duplice legame con i visceri e i sogni. (*Guerra* 46)

<sup>74</sup> Morante, Elsa. *Pro e contro la bomba atomica*. Milano: Adelphi, 1987. 50.

Ramondino asserisce che il romanzo costituisce il genere ideale capace di accogliere sia le figure della fantasia sia quelle di pensiero, sfociando in una scrittura che ancora una volta si pone come ‘mediatrice’:

A me il romanzo piace, anche se penso che forse ci riesco peggio degli altri. Questa scrittura mi consente di esprimermi per immagini e senza alienarmi dal pensiero, ma senza consegnarmi totalmente a esso. Ci sono state grandi pensatrici, come Hannah Arendt ad esempio, che hanno scritto nella sola prospettiva del pensiero. Io non voglio essere prigioniera del pensiero puro, così come non voglio, in quanto donna, essere pura natura. Scrivere in questa forma significa stare su un confine, cercare una mediazione.<sup>75</sup>

Come è stato notato per Ortese, la dinamica che oscilla tra realtà e irrealtà condivisa dalle scrittrici, e che costituisce l’asse portante delle loro opere, si fonda sugli stessi principi della “doppia vista” di Leopardi, nel quale le autrici rivedono il loro antesignano.<sup>76</sup> In una riflessione custodita nello *Zibaldone*, il poeta fissa i parametri di una vera e propria teoria filosofica volta a unire l’ordine fisico e quello metafisico:

All’uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono di una campana; e nel tempo stesso coll’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (*Zibaldone*, 30 novembre 1828, 2976)

Il poeta non fa appello esclusivamente all’immaginazione evocatrice di mondi lontani verso cui fuggire o di oggetti che possono suscitare meraviglia, ma diversa dalla ‘semplice’ *imagination* romantica, quella leopardiana rimanda a un pensiero filosofico che affonda le sue radici nel mondo e negli oggetti reali, ma che va oltre, superandoli, e permettendone uno

<sup>75</sup> Caputo, Iaia, e Laura Lepri, a cura di. *Conversazioni di fine secolo. 12 interviste con 12 scrittrici*. Milano: La Tartaruga. 175-189.

<sup>76</sup> Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. 68.

sguardo ulteriore. Significativa a questo riguardo è la vista di Manuele. Non è un caso che il giovane sia in grado di vedere oltre i limiti del reale, proprio lui che affetto da una forte miopia sin da tenera età, non riuscirebbe a distinguere i contorni di un oggetto o a riconoscere le strade di un luogo senza ricorrere ai suoi occhiali. In diverse occasioni Manuel fa riferimento alla presenza nel corpo di organi in grado di percepire stimoli di svariata origine:

non so come gli scienziati spieghino l'esistenza, dentro la nostra materia corporea, di quegli altri organi di senso occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti; ma pure capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura, e anche di altre. (*Aracoeli* 10)

O ancora alla sua “vista balorda” (15) e trasfiguratrice o a una “seconda vista seminsciosa” (206) di cui sa di essere dotato. Diverso invece il destino di Dasa nel *Porto*, quando scopre che la duplice natura del mondo è tale non per un effetto ottico ma per sua stessa definizione:

L'Espressività non era riflesso del mondo umano, soltanto; era, dietro la sua apparenza di riflesso, quale a noi si mostrava, un secondo mondo, una seconda terra: il vero reale; e, davanti a tale mondo reale, il mondo di ogni giorno, giacente nell'inespresso, non era più che un sogno, una veloce ombra. (*Il porto* 471)

Mentre anche alla giovane Titita il mondo appare essenzialmente doppio, tanto che non riesce a riferirsi a nessuna persona o esprimere un'idea se non attraverso un'immagine plurivoca. Così il suo mondo di giochi e avventure assume significato solo accanto a quello del fratello Carlito, all'autorità genitoriale si affianca quella della balia Dida, la figura maschile del padre è spesso contrapposta a quella del servo-domestico Pedrón, il gatto Don Felipe è considerato alter-ego reale del Gatto con gli Stivali. La ‘doppia vista’ agisce quindi su più piani, e nel caso di Titina, sarà cruciale anche da un punto di vista linguistico, dato che il suo modo di esprimersi è sostanzialmente molteplice:

[...] così il «cuscino» era buio e l'«almohada» era luminosa; nel cuscino affondavo il volto per piangere, mordere o vedere il buio, mentre sull'almohada mi poggiai per vedere colori e visioni. E poiché, a causa di diversi nomi, ogni cosa non era una, ma due, poté ogni cosa in segreto diventare molte insieme. Sicché il bilinguismo fu uno strumento e un veicolo per la mia fantasia [...].  
(*Guerra* 49)

Tuttavia, il patrimonio leopardiano cui le autrici attingono non si esaurisce qui, ma rimanda anche ad altri aspetti. Tra questi, in prima istanza, occorre ricordare la stima incondizionata che le stesse scrittrici mostrano per il poeta: si pensi al pensiero espresso su di lui da Ortese “l'unica voce reale della letteratura italiana, dopo Dante” (*Corpo celeste* 99); al giudizio riferito da Laretta Colonelli, in cui riconosce l'insegnamento del recanatese nella capacità di concepire l'infinito - “Devo pensare alle *Ricordanze* di Leopardi per dire cosa è stata per me Tripoli. Le notti profonde, i silenzi”;<sup>77</sup> o - come si vedrà - l'esplicito omaggio di Morante al poeta in *Aracoeli*. In secondo luogo, queste disseminano nei testi moltissimi rinvii che spingono a riconoscere un vero e proprio “debito” nei confronti del poeta italiano. Nel caso di Ortese, Farnetti – richiamando in generale le *Operette* – sostiene che la narrativa della scrittrice si distingue dalla prosa lirica leopardiana in quanto “«prosa morale» portata a un inedito livello di incandescenza onirica” (Farnetti 2002: XVI), la quale si pone come “pensiero sognante” sulla scia del «pensiero poetante» leopardiano. Inoltre, individua nel corpus ortesiano un ‘sentire’ l'infelicità e il dolore del mondo che la avvicina significativamente al poeta recanatese. Allo stesso modo Anedda rileva nelle opere ortesiane l'approssimarsi della scrittrice ad alcuni punti fermi del pensiero leopardiano: l'avvertimento del vuoto che caratterizza la contemporaneità (di cui è esemplare l'ultimo capitolo del *Mare*); il dolore non solo come condizione ineludibile dell'uomo, ma come componente inseparabile dalla Ragione; o l'atteggiamento di “ripiego e rinuncia” centrale

---

<sup>77</sup> Clerici, Luca. *Apparizione e visione*. 51.

per entrambi gli autori.<sup>78</sup> Lucia Re, da parte sua, ravvisa nella descrizione orrificica della Napoli del *Mare* (1953), e in particolar modo nella descrizione dei Granili, lo stesso senso di fine e desolazione che l'io poetico esperisce di fronte l'immagine del "formidabil monte/ Sterminatore Vesevo" e dei resti di Pompei – eterna testimonianza della finitudine dell'uomo e della sua impotenza di fronte alla natura – cui Leopardi allude ne *La Ginestra* (Re 15). Secondo De Gasperin, il triste lamento di Dasa per la fine della fanciullezza e l'amaro canto per l'inarrestabile trascorrere del tempo ricalcano il ritmo e i toni malinconici della trenodia leopardiana, segnata in prevalenza dall'"esperienza della perdita". Per la studiosa, sia Rassa sia Albe, i fratelli della narratrice caduti in marina, fungono da parvenze alla stregua di Silvia o Nerina, simbolo non solo della caducità dell'esistenza ma anche emblema della fine dell'infanzia della voce narrante (De Gasperin 76). Copiosi sono, inoltre, i rimandi intertestuali che caratterizzano il tessuto dei rendiconti, dal "Che fai, /che aspetti, o solitaria nuvola, in cielo?" (*Porto* 371) calco dell'interrogativa che apre il *Canto Notturmo*, al "Ma neppur voi, Dasa, Juana, Frisco [...] Per voi, mai primavera, mai più" (*Porto* 983), allusione alla sorte di Nerina nel verso conclusivo de *Le ricordanze*, certamente tra gli esempi più significativi.<sup>79</sup> È evidente dunque che Leopardi ricopre un ruolo essenziale

---

<sup>78</sup> Scrive Anedda: "In «Gli anni del ripiego» [...] Mauro Martini suggeriva un nesso tra l'opera di Anna Maria Ortese e quella di Giacomo Leopardi. Benché solo accennata, l'affinità metteva a fuoco una distinzione importante. Sull'impercettibile scarto tra la rinuncia e il ripiego, si giocavano infatti molti elementi, primo tra tutti una reale comprensione di Leopardi, così spesso frainteso e costretto entro la banale modalità del ripiego. Rinuncia non è necessariamente eroismo, non è lo sforzo titanico del genio ma la consapevolezza della necessità di non ferire seppure attraverso la propria ferita, un'altra creatura. [...] Ripiego è immediatamente rifugio. In chi scrive, è la possibilità di conservarsi una via d'uscita (o di entrata), è la possibilità di alludere senza dire." Anedda, Antonella. "Il grido del vero. Ortese e Leopardi." «Quel libro senza uguali». *Le Operette morali e il Novecento italiano*. A cura di Antonella Bellucci e Andrea Cortellessa. Roma: Bulzoni, 2000. 266.

<sup>79</sup> Per un'analisi delle occorrenze linguistiche di matrice leopardiana nel *Porto* rimando al volume di De Gasperin, la quale non manca di annotare le numerose allusioni alla poesia del recanatese. De Gasperin, Vilma. *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. 79-88. Altrettanto utile lo studio di Fontanella sulla presenza di Leopardi nella produzione poetica giovanile di Ortese. Fontanella, Luigi. "Sulla poesia giovanile di Anna Maria Ortese." *Narrativa* 24. (2003): 128. Il critico sostiene che "un profondo, irrinunciabile, fatale (fetale) leopardismo impregna e impasta la poesia (il poetare) di Anna Maria Ortese". Nello stesso articolo, questi prevede che l'intento della scrittrice sia quello di andare oltre il "leopardismo più

nel *Porto*,<sup>80</sup> non solo come presenza fondamentale che forgia l'identità di Dasa, ma ponendosi ulteriormente come modello lirico per le espressività della narratrice. Non sembrerebbe azzardato sostenere che ogni qual volta Ortese mediti sul carattere effimero della realtà, sulla natura, sulle speranze vane e sulle illusioni proprie della fanciullezza, lo faccia ricalcando i paradigmi del recanatese. Leopardi che per lei, mi piace ricordare le parole di Spagnoletti, “fu un punto di riferimento, che nella sfera dei suoi sentimenti sempre mossi e turbati da eventi di imprevedibile portata, assunse l'autentico carattere di un sostegno morale e di un nutrimento stilistico. Un'obbedienza? Direi piuttosto una fratellanza.”<sup>81</sup>

In Fabrizia Ramondino, invece, Alfonzetti rintraccia ascendenze leopardiane prevalentemente in *Althénopis* e *In un giorno e mezzo*, romanzi in cui il poeta figura tra la schiera degli illustri interlocutori prescelti dell'autrice con i quali porsi in dialogo.<sup>82</sup> Mentre in *Guerra* si trovano immagini squisitamente leopardiane nel pensiero di un giardino sofferente, “un grande ospedale” (*Guerra* 125), eco della celebre riflessione sul ‘giardino

---

smaccato”, ravvisando nelle liriche ortesiane un superamento della “funzione-Leopardi”, in cui ad un'inevitabile approssimazione segue, in altre occasioni, un prendere le distanze. Sebbene tale giudizio sia in parte condivisibile, si ha ragione di credere che l'influenza del recanatese non agisca solo sul piano tematico e formale, ma si riscontri soprattutto sul piano filosofico. Sempre per la presenza di Leopardi nella scrittrice si veda inoltre il volume di Ferroni, Giulio. *Passioni del Novecento*. Roma: Donzelli, 1999.

<sup>80</sup> Ma non solo, basti pensare ad altre opere ortesiane, come *Mistero Doloroso*, particolare caso di ‘riscrittura’ di *A Silvia*, in cui la protagonista Florì incarna tutte le prerogative della co-protagonista leopardiana. Come nota Farnetti, “si tratta di una giovinetta rapita prematuramente alla vita e la cui breve stagione coincide con il Maggio odoroso (di rose nella fattispecie), nel quale esplose e si consuma il doloroso suo amore. Anche se di Florì poco conosciamo oltre al movimento delle mani operose [...] intente alle “opre” femminili, alla luce degli occhi immancabilmente fuggitivi, e al suono straziante della voce di popolana.” Farnetti, Monica. Introduzione. *Mistero doloroso*. 104.

<sup>81</sup> Spagnoletti, Introduzione. *Ortese, Anna Maria. La luna che trascorre*. A cura di Giacinto Spagnoletti. Roma: Empiria, 1998. 7.

<sup>82</sup> Insieme a Dante, Apollinaire ed Hölderlin. Leopardi è enumerato inoltre dalla studiosa tra “i modelli di vita e di scrittura” insieme a Cervantes, Proust, Simon Weil, Pasolini, oltreché Ortese e Morante. Alfonzetti, Beatrice. “Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio.” *Il turbamento e la scrittura*. A cura di Giulio Ferroni e della fondazione Mario Tobino. Donzelli: Roma, 2010. 121.

della sofferenza' nello *Zibaldone*, o il rinvio all' "Elogio degli uccelli", nel desiderio di Titita di uguagliarne la leggerezza:

Gli uccelli, mi accorsi, facevano tutto come gli esseri umani: mangiavano, si baciavano, costruivano il loro nido, imboccavano i figli, sparivano per ignote destinazioni, davano feste e ricevimenti, sanguinavano. Ma con una diversa leggerezza: e seguendo, come fosse una legge, il destino. «Perché non sono così anche io? – mi dicevo. – Perché sono un mostro e non una passera?» (*Guerra* 193)

Anche in Morante, l'eco del recanatese è stato individuato da alcuni critici. Le pagine iniziali di *Menzogna e Sortilegio*, ad esempio, divengono oggetto di un attento *close reading* da parte di Donatella Diamanti, che considera Elisa "una sorta di anti-Silvia", giacché il modello leopardiano apparirebbe per la studiosa in gran parte stravolto.<sup>83</sup> Di Paolo, per esempio, sostiene che il protagonista di *Aracoeli* "assume voce leopardiana" nel momento in cui realizza la caduta delle illusioni e constata che tanto la felicità quanto la salvezza del mondo sono desideri irrealizzabili (Di Paolo 42). Pur citando il rimprovero di Manuel alla madre per averlo messo al mondo – che ricalca il ritmo di numerose interrogazioni retoriche presente nei *Canti* – e la presa di coscienza del limite umano che il protagonista esperisce secondo i paradigmi individuati dal poeta, Di Paolo manca di esplicitare le modalità in cui Manuel si impossessa della lingua leopardiana. A mio parere l'atteggiamento sconcolato e di sfiducia del protagonista morantiano e il dialogo/monologo con Aracoeli defunta, richiama le considerazioni circa l'infelicità e la corruzione del mondo, o gli acerbi interrogativi posti in alcune liriche, oltreché i dialoghi che l'io poetico intesse con una parvenza femminile. Mentre Elio Pecora, sebbene puntualizzi che "anche in poesia

---

<sup>83</sup> Non solo Elisa continua a vivere, contrariamente a Silvia, nonostante "la sua vita si arresti" con l'ingresso alla casa della matrigna Rosaria, ma all'"opre femminili" della figura leopardiana oppone l'ozio, "gli occhi grandi e accesi" a quelli "ridenti e fuggitivi". Inoltre Elisa vive in completa solitudine, motivo di molte liriche leopardiane, tra cui – ricorda la studiosa – "Il passero solitario" e la *Vita Solitaria*. Diamanti, Donatella. "La voce molteplice della dormiente. Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire." Lugnani, Lucio et al. *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*. Pisa: Nistri-Lischi, 1990. 304-305.

Elsa Morante nasce da se stessa,<sup>84</sup> rinviene ne *Il mondo salvato dai ragazzini* una prossimità al poeta recanatese, per ciò che concerne la consapevolezza dell'essere umano riguardo al suo destino, ai suoi limiti, al suo vivere per la morte.

In *Aracoeli*, le illusioni oltre ad essere “dilettose immagini”, vengono dette leopardianamente “antico errore”, mentre nell’opposizione fondamentale tra il presente ‘crudo’ e desolato di Manuel – metonimicamente reso attraverso i luoghi freddi, anonimi e spersonalizzati che frequenta (come l’aeroporto andaluso o le stanze squallide degli alberghi milanesi) – e la gioia della sua infanzia, età pura e ancora incontaminata, affiorano i toni e il rammarico per la corruzione del mondo contemporaneo, contrapposto ai ‘felici costumi’ e alla spontaneità degli antichi, che segna un momento centrale nelle riflessioni giovanili del poeta. Mentre il valore dei miti come racconti, rappresentazioni del mondo a cui ricorsero gli uomini dell’antichità e che portano con sé qualche forma di verità, ritorna nell’episodio in cui Manuel ribadisce la veridicità di un aneddoto comparandolo con la parola dei primitivi.<sup>85</sup> La stessa Morante in *Aracoeli* fa esplicita menzione del poeta, ricordando la scelta di Manuel di portare nel suo umile bagaglio *I Canti*<sup>86</sup> – e mette in guardia il lettore e la lettrice sull’influsso che il recanatese esercita sul giovane e sulla centralità delle riflessioni di Manuel, che di quelle letture sono intrise. Da qui a raffrontare il protagonista morantiano con “Il Grande Infelice”, nelle parole con cui Monda allude al poeta, il passo è breve.

---

<sup>84</sup> Pecora, Elio. *La scrittura immaginata*. Napoli, Guida, 2009. 76.

<sup>85</sup> “Come ogni altra favola antica, anche questa forse comunica qualcosa di vero.” Morante, Elsa. *Aracoeli* 46.

<sup>86</sup> “L’unico bagaglio che mi ero portato nella fuga: un pezzo di tela, annodato per le cocche, da cui non m’ero mai separato un’istante: neppure nel bagno di casa del Dott. e Signora, o qua nel cesso del Caffè. Conteneva l’astuccio degli occhiali, un ciuffo di peli del mio cane Balletto, e i *Canti* di Giacomo Leopardi.” Morante, Elsa. *Aracoeli*. 317.

Questi riferimenti legittimano, pertanto, l'ipotesi di una vera e propria influenza esercitata dal poeta sulle autrici, un legame più profondo e che si dispiega in più direzioni. Infatti, oltre la rivendicazione della centralità dell'immaginazione, la teoria della "doppia vista", l'attenzione allo stato di *souffrance* in cui versa l'intero creato, temi già ravvisati dalla critica, la lezione leopardiana sembra riguardare l'importanza del ruolo della finzione per giungere alla conoscenza, la concezione della metafora come espediente retorico per attuare il distacco dalla realtà, la critica all'antropocentrismo, la proposta di una riforma della ragione, la comunione di sentimenti e la "partecipazione al dolore" di tutti gli esseri come categorie portanti del loro pensiero filosofico e nucleo centrale della loro poetica.

In primo luogo, ciò che le autrici sembrano ereditare da Leopardi risiede nella "scelta", pre-nietzscheana secondo Carrera, "di incorporare l'illusione, l'ipotesi, la prospettiva, la menzogna stessa nel processo interpretativo della verità."<sup>87</sup> La finzione dunque, esemplificata nel 'fingere' vibrante e denso di significato del celebre verso dell'*Infinito*, risulta centrale per le scrittrici e in particolar modo per Morante, che come si ricorderà in *Menzogna e sortilegio* – sin dalla pagina che segue al frontespizio – esplicita la propria devozione nei suoi confronti:

Di te, Finzione, mi cingo,  
 fatua veste.  
 Ti lavoro con l'auree piume  
 che vesti prima d'essere fuoco  
 la mia grande stagione defunta  
 per mutarmi in fenice lucente!  
 [...]  
 la risposta celeste  
 mi fingo.

---

<sup>87</sup> Carrera, Alessandro. "La favola e il mondo vero: la questione della verità in Leopardi e Nietzsche." Carrera, Alessandro, ed. *Giacomo Leopardi Poeta e Filosofo*. 88.

Come nota Bardini il credo di Elisa, “che spinge a farsi adoratori e monaci della menzogna”, costituisce in realtà una strategia di sopravvivenza fondamentale per la protagonista, la quale può in questo modo scegliere la finzione come alternativa alla morte, evocata sin dalle primissime pagine attraverso la scomparsa della matrigna Rosaria.<sup>88</sup> Tale scelta risulta essere di matrice leopardiana e si inserisce nello stesso orizzonte individuato dal poeta recanatese che, come nota Carrera, è il primo a concepire una “verità che non rimane uguale a se stessa e che pure resta verità in tutta la sua forza” (Carrera 105). In *Aracoeli*, Manuele più volte si abbandona alla finzione, nel suo duplice senso etimologico latino, di “rappresentare una cosa sotto una forma” e “simulare”,<sup>89</sup> si pensi ai molti dialoghi immaginati con la madre o all’ “ottica visionaria” (192) di cui può disporre la sua memoria. Mentre la protagonista ortesiana esplicitamente confessa la sua devozione all’immaginazione, cifra peculiare della sua esistenza:

Mi pareva, a volte, che tutto fosse da me inventato, dalla mia mente che non toccava terra, mai sentiva, se non in rare occasioni, il rumore preciso e violento della reale vita, il passo delle reali cose, i duri suoni. (*Il porto* 592)

Nell’accettare che nessuna distinzione netta può esistere tra reale e irreali, le scrittrici accolgono dunque quell’eco lasciato dalle riflessioni sulla verità di Leopardi tra il 1820 e il 1821, attuali anche per l’esperienza novecentesca:

Cercando il puro vero, non si trova. La ricerca delle verità, massime delle più grandi, e sopra tutto di quelle che spettano alla scienza dell’uomo ha bisogno della mescolanza, ed equilibrato temperamento di qualità contrarissime, immaginazione, sentimento, e ragione, calore e freddezza, vita e morte, carattere vivo e morto, gagliardo e languido ec. ec. (*Zibaldone* 21 ottobre 1821, 1328)

In seconda istanza, le autrici sembrano tenere presente la riflessione leopardiana sul carattere ineffabile della lingua, la scoperta – in dettaglio – dell’inesistenza di una parola

---

<sup>88</sup> Bardini, Marco. *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi, 1999. 302.

<sup>89</sup> “Finzione”. Dizionario etimologico Treccani on-line. <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/finzione/>

creata esclusivamente per definire un'esperienza o un oggetto e la convinzione che la lingua ricorra in ogni circostanza a metafore per nominare, indicare, esprimere le cose:

Chiunque potesse osservare e scoprire le origini ultime delle parole in qualsivoglia lingua, vedrebbe che non v'è azione o idea umana, o cosa veruna la quale non cade precisamente sotto i sensi, che sia stata espressa con parola originariamente applicata a lei stessa e ideata per lei. Tutte simili cose... non hanno ricevuto il nome se non mediante metafore [...]. (*Zibaldone* [1388], 1000)

Cruciali da questa prospettiva appaiono le meditazioni di Dasa sull'espressività, e sulla sua dolorosa presa di coscienza di come fosse impossibile esprimere esaustivamente il suo sentire: "E adesso mi era caro quanto non posso dire. Perché quella lingua – per esprimere quanto mi era caro, – nel mondo di ciò che siamo non esiste." (*Il Porto* 117). E nello stesso orizzonte rientrano le numerose difficoltà avvertite dalla protagonista di *Guerra*, che sembrano pienamente riflettere le osservazioni di Leopardi in merito all'arbitrarietà di tutte le lingue straniere esposte nello *Zibaldone*. Titita infatti esperisce i limiti e le differenze della lingua nel passaggio dall'italiano, idioma 'istituzionale' usato con i genitori e durante le feste o le occasioni di ritrovo con diplomatici e militari; il castigliano, lingua dell'educazione scolastica, e il maiorchino, che sente più intimo perché parlato con la sua balia e con i servi.<sup>90</sup>

Ulteriore aspetto che avvicina le scrittrici a Leopardi è il privilegio della metafora come strumento idoneo per la trasfigurazione della realtà. Questa creando legami immaginari facilita il distacco dal mondo fisico, al quale tanto Leopardi quanto le scrittrici auspicano. Si pensi ad alcune delle immagini più significative a cui ricorrono le scrittrici, tra cui la Toledo partenopea di Ortese, l'isola-esilio in Ramondino o la bestia-hidalga in Morante: in esse la metafora – operando una sostituzione di una parola o un'immagine con

---

<sup>90</sup> L'aspetto linguistico in *Guerra d'Infanzia e di Spagna* di Ramondino verrà approfondito nel capitolo successivo.

un'altra – abolisce qualsiasi legame con la realtà, ponendosi, così, come catalizzatrice di una realtà seconda. Prima ancora che per Nietzsche e Ortega y Gasset, la metafora costituisce per Leopardi un espediente non solo retorico su cui si fonda la lirica, ma risponde a un'esigenza pratica laddove tenta di aggirare l'ineffabilità della lingua, ponendosi – sostiene il filosofo spagnolo ne *La deshumanización de l'arte* – come l'unica forza a disposizione dell'essere umano che permette di trascendere il reale.<sup>91</sup>

Non ultima, la memoria, essenziale per la *recollection* dei tre rendiconti-romanzi delle scrittrici, che come chiosa Ungaretti nelle sue *Lezioni sul Leopardi*, “fissa la durata di un'assenza tra il momento in cui essa evoca un oggetto o una vicenda del passato, e il momento in cui tale oggetto o vicenda furono reali ” rendendoci “intime le cose” (Ungaretti 176). Dunque la capacità mnestica diviene fondamentale per le autrici per la rievocazione di alcuni momenti salienti dell'infanzia dei protagonisti dei romanzi e per la trasfigurazione di episodi biografici delle autrici. Queste guardano inoltre al mito e sopra ogni cosa a quello dell'infanzia, epoca privilegiata dallo stesso Leopardi, contraddistinta dalla spontaneità, dallo stupore, dalla prossimità alla natura, della fantasia, dalla presenza delle illusioni non ancora scacciate dall' “atra face del vero”. Tanto per Ortese quanto per Morante e Ramondino il mito

non è mai pura invenzione fantastica, ma vicenda esemplare ed emblematica. Il mito sta al di sopra del tempo, non è consumato da esso, e si conserva luminoso ed eterno, dotato di pura giovinezza; gli uomini che vivono nello squallore del quotidiano ne hanno bisogno per sublimarvi sogni e frustrazioni. Il mito ha un'arcana e luminosa capacità consolatoria. (Sgorlon 108-109)

---

<sup>91</sup> “La metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios [...]. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades.” Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos*. 1925. Madrid: Revista de Occidente, 1956. 32-33 (traduzione mia).

Sia esso strettamente connesso a figure dell'epopea classica Achille o Narciso, moderna, come il Chisciotte, ai padri fondatori o ai personaggi delle fiabe, il mito permette un ritorno all'antico, all'immaginario primordiale quando ancora la lingua era fortemente immaginosa e legata ai sensi, o per dirla con Leopardi e Vico era "favola, favilla e favella", al mondo cioè non mediato dalla ragione, proprio come appariva al fanciullo o al primitivo. Il legame al mito non è da leggersi in chiave anacronistica né come fuga dal presente, ma permette alle scrittrici di instaurare paralleli tra passato e presente, tra vissuto e finzione. Ciò che Sgorlon avverte per Elsa Morante, potrebbe dirsi anche per Ortese e Ramondino: "Quando non ne hanno uno [mito] adatto alla propria situazione, i personaggi morantiani se lo fabbricano, alla stessa stregua dei primitivi" (Sgorlon 108-109). Così agiscono Manuel, Dasa Titita ma anche Arturo, Elisa, Nuria e Daddo quando si abbandonano alle loro imprese, ricostruiscono le loro discendenze, danno origine alle loro figure fantastiche.

Il mito, le illusioni, l'immaginazione, la doppia vista, l'irrealtà, l'ineffabilità della lingua, sono punti cardine della poetica leopardiana, che lasciano una traccia visibile nella scrittura di Ortese, Morante e Ramondino. Tuttavia è evidente che l'eredità che le scrittrici accolgono non compromette la singolarità dei romanzi, bensì contribuisce alla complessità e all'originalità del tessuto narrativo. In primo luogo perché nella loro devozione all'immaginazione le autrici fanno rivivere il pensiero del poeta italiano con quello di Cervantes, e giungono a concepire la finzione non in termini di 'vedere ciò che non c'è', ma piuttosto di fare "esistere" quanto si immagina.<sup>92</sup> In secondo luogo, perché Leopardi si pone per Ortese, Morante e Ramondino come modello esemplare per l'elaborazione di una filosofia nomadica. Ritengo sia questo un elemento cruciale trascurato dalla critica che ha

---

<sup>92</sup> Per questa considerazione devo riconoscere l'influenza nelle mie conclusioni della riflessione di Prestipino su Leopardi. Prestipino, Giuseppe. *Tre voci nel deserto: Vico, Leopardi, Gramsci per una nuova logica storica*. Roma: Carocci, 2006.

pur appurato la prossimità delle scrittrici al poeta romantico. Con Leopardi le autrici condividono l'inclinazione alla "meditazione", amplificata dallo stato di emarginazione e di esilio in cui tanto il recanatese quanto le scrittrici sono costretti a vivere. D'altra parte, il legame profondo tra esilio e speculazione filosofica è stato individuato da Abellán proprio come tratto distintivo dell'esilio:

chi per difendere la propria dignità umana e libertà personale si vede obbligato a abbandonare il territorio dove è nato e dove ha le sue radici, non può non essere portato alla riflessione [...] quasi necessariamente di natura filosofica.<sup>93</sup>

É evidente che il suddetto principio, che il critico spagnolo individua nel caso dell'esilio propriamente detto, si verifica anche nelle situazioni di esilio interiore, trovando un ulteriore riflesso nell'elaborazione del pensiero filosofico a cui le scrittrici giungono, profondamente influenzato dal sentire leopardiano.

La 'doppia vista' e l'ultrafilosofia a cui Leopardi approda dopo aver esperito l'inaridirsi della poesia a lui coeva, passata – come annota nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) – “da materiale, fantastica e corporale che era [...] in metafisica, ragionevole e spirituale” e sottratta dai romantici milanesi al “commercio dei sensi”,<sup>94</sup> influenza profondamente la *Weltanschauung* delle scrittrici e le accompagna nel loro cammino verso una 'nuova' filosofia. Questa va alla ricerca di un pensiero e di una scrittura 'ponte' tra l'esistenza reale e quella ideale, e prevede, come era stato per Leopardi, una riforma della ragione o una diversa concezione di *Logos*.

Alla maniera del recanatese, infatti, il quale intuisce la corruzione e il degrado della propria epoca e tenta di rimediarsi – prediligendo la poesia alla ragione, le illusioni al vero, le favole antiche alla freddezza della prosa moderna – le scrittrici tentano a loro modo di

<sup>93</sup> Abellán, José Luis. *El exilio como constante*. 59-60. (Traduzione mia).

<sup>94</sup> Leopardi, Giacomo. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818). Introduzione e commento di Vittorio Gatto. Roma: Archivio Izzi, 1992.

aggirare i limiti della conoscenza, del linguaggio e della vita dell'essere umano, proponendo, come si vedrà, differenti categorie e nuovi valori. Leopardi auspica la formulazione di un pensiero che accolga in sé ciò che il progresso ha espulso e cancellato, che propone un ritorno al 'poetico', nonché al corpo, ai sensi e all'immaginazione, capace di cogliere il vero alla stregua della razionalità:

Chi non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità di entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa, per diligente, paziente, e sottile, e dialettico e matematico che possa essere; non conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà colla possibile evidenza cose falsissime. Non già perché il cuore e la fantasia dicano sovente più vero della fredda ragione... ma perché la stessa freddissima ragione ha bisogno di conoscere tutte queste cose, se vuole penetrare nel sistema della natura, e svilupparlo. (*Zibaldone* [1833]: 398)

Pensare filosoficamente si traduce per Leopardi nel porre ogni cosa al suo posto nella concatenazione dell'universo, così come la filosofia, ricorda Tilgher, equivale a scoprire ciò che tiene legate le cose e anche quelle apparentemente lontane e diverse tra loro, portandone alla luce le relazioni più profonde o nascoste.<sup>95</sup> L'intero libro delle *Operette Morali* ha come fine quello di accertare la fallacia della moderna filosofia e schiudere un nuovo orizzonte in cui possa agire il pensiero leopardiano, che il poeta definisce nello *Zibaldone*

“ultrafilosofia”:

La civiltà delle nazioni consiste in un temperamento della natura colla ragione. E perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebbe essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo. (*Zibaldone* [115], 7 giugno 1820, 56)

Come chiarisce Daniela Bini, Leopardi non elabora un rigido sistema filosofico, bensì concepisce la filosofia come atto creativo che trae alimento non da categorie di pensiero ma

<sup>95</sup> Tilgher Adriano. *La filosofia di Leopardi e studi leopardiani*. 70-72.

dalla stessa poesia (Bini 53). Filosofia e poesia quindi “si muovono sulla stessa scena” (80) ricorda Prete, trovando entrambe nutrimento nell’immaginazione. Sulla stessa scia prosegue

Boni:

La filosofia [...] non è astrazione paziente, non è conclusione penosamente elaborata da premesse poste da altri: è l’intuizione rapida, è colpo d’occhio, è sguardo sintetico, originale [...]. La facoltà che crea le grandi visioni filosofiche è l’immaginazione. Leopardi finisce per vedere nella filosofia nient’altro che poesia. (Boni 71-72)

È questa la grande intuizione leopardiana, unanimemente riconosciuta dalla critica, il far convergere pensiero filosofico e pensiero poetico. Per Ungaretti la lirica leopardiana, sintesi di poesia e filosofia, assolve una triplice funzione, riuscendo a “toccare l’anima [...] colpire in modo ossessionante la fantasia [...] fare pensare” (Ungaretti 122). Allo stesso modo i romanzi di Ortese, Morante e Ramondino intrecciano, quasi zambranianamente, filosofia, vita e poesia, riconsegnando al lettori e alle lettrici emozioni, meditazioni filosofiche e fantastiche, considerazioni teoriche e morali.

Inoltre, così come Leopardi diviene “ultrafilosofo” negli ultimi della sua vita, e intuisce che al fallimento del filosofo, il quale può contare su strumenti inefficaci, può supplire il poeta facendo appello alle illusioni, alla *reverie*, alla fantasia; similmente le scrittrici si fanno ‘ultrafilosofe’ nella produzione matura e soprattutto nel *Porto*, in *Aracoeli* e in *Guerra d’infanzia e di Spagna*, elaborando un pensiero che è nel medesimo tempo filosofico, poetico e femminile.

Per Ortese questa esigenza risulta profonda e tangibile, concretizzandosi nelle pagine e nella richiesta che la voce narrante esprime nel *Cappello Piumato*:

In realtà, poiché ciascuna di queste attività non teneva conto della irrealtà fondamentale della realtà tutta, della inconsistenza, per così dire, dell’Universo, e il baleno, il nulla, che dura la storia di un uomo, e seguitavano, almeno in pratica, a considerare l’Universo e l’uomo come cose consistenti, entità concrete,

mercificabili, mentre non lo erano, ecco una confusione continua, un gridare, un insultarsi, minacciarsi e volersi rapire il più gran numero d'inconsistenze possibili, mostrando di voler trasformare la terra in un luogo senza più canti, né luci né erbe [...] [La realtà esterna] io non la posso rappresentare, come facevo a Napoli. Io non la vedo neppure[...] Io vedo una nebbia che avanza da tutte le parti: e questa nebbia sono proprio gli uomini, siamo noi tutti quanti, come viviamo, e le cose per cui viviamo [...] – la verità intesa come l'infinito essere delle cose, e susseguirsi eterno dei fatti, non era buona, non aveva luce, anzi era terribile; perciò l'Universo andava riesaminato, occorreva una grande unione di tutti, e la creazione di una nuova appassionata filosofia, che stringesse tutte le creature viventi in una lotta sola contro il non senso e la morte ch'erano il distintivo dell'Universo. (*Il Cappello piumato* 123-26)

Al degrado della società – regolata dal potere di acquisto e dal denaro, dove tutto persino le relazioni umane sono dettate dall'interesse che ha cancellato qualsiasi traccia dell'incanto antico e del contatto con la natura trasformando la terra in un luogo “senza più canti, né luci né erbe” – l'analisi ortesiana giunge alle medesime ‘soluzioni’ previste dal poeta recanatese, ovvero l'elaborazione di un diverso pensiero filosofico e l'unione di tutti i viventi, non solo quindi degli esseri umani, per contrastare il potere annichilente dell'insensatezza e della morte. Secondo Margherita Pieracci-Harwell è una “conclusione che ricorda da vicino quella della *Ginestra*, il che non stupisce, perché così profondamente affine al pensiero e alla sensibilità di Leopardi si rivelano il pensiero e la sensibilità della Ortese, (parlo di affinità e non necessariamente di influenza [...]).”<sup>96</sup> Sull'eco delle parole di Pieracci-Harwell, si può ritenere che lo studio abbia raggiunto un primo obiettivo nel dar prova di come sia possibile definire il legame tra Leopardi e le scrittrici non solo in termini di contiguità, ma di vera e propria ascendenza. Tuttavia, è innegabile che gli esiti raggiunti dalle autrici sulla scia leopardiana sono molteplici e originali e si inseriscono in un panorama letterario e filosofico novecentesco non esclusivamente di ambito italiano.

---

<sup>96</sup> Pieracci-Harwell, Margherita. “Anna Maria Ortese”. *Humanitas* 27 (Febbraio 2002 ).15.

Pertanto, ripensare una “appassionata filosofia”<sup>97</sup>, per le scrittrici, non comporta solo il varcare le soglie di un *oltre*, l’andare cioè al di là del loro ruolo di scrittore, ma significa confrontarsi con un pensiero filosofico che si è posto nella tradizione come *logos* o ragione pura. Nella loro proposta di scardinare il principale binomio attorno cui si è fondata per secoli la filosofia occidentale, quello tra intelletto (maschile) vs. corpo (femminile), le scrittrici in campo narrativo anticipano le aspirazioni di Rosi Braidotti, la quale individua nella filosofia nomade l’alternativa a un pensiero

highly phallogocentric and antinomadic; it maintains a privileged bond to the domination, power, and violence and consequently requires mechanisms of exclusion and domination as part of its standard practices. Philosophy creates itself what it excludes as much as through what it asserts. (Braidotti 1994: 33)

Sebbene i presupposti che alimentano la ricerca braidottiana siano da ricercare in posizioni esplicitamente femministe - che convergono nella necessità della costituzione di una soggettività fuori dallo spazio egemonico del patriarcato e nell’individuazione di altre categorie di pensiero che annullino il binario maschile/femminile, dove il secondo è sempre considerato inferiore e sottomesso - il punto di partenza scelto da Braidotti è lo stesso adottato da Ortese, Morante e Ramondino: rimettere in discussione la filosofia, i suoi limiti, le sue mancanze e minare il primato della ragione.

Uno degli esiti più indicativi del disegno che le autrici attuano si riscontra nei loro personaggi, che si distinguono per la forma di razionalità quasi ‘primitiva’ di cui sono dotati, e di cui si trovano esempi emblematici in Ortese e Morante. Dasa nel *Porto* accenna al suo essere “debole di mente” (476), alla sua “mente malata” (975) o “mente ferita” (994) e alla presenza di qualcosa che sembra ‘occultarla’, come dimostra la “mente velata” (975) a cui allude. Rachele, protagonista di un racconto dell’*Infanta Sepolta*, è detta “idiota”, per la sua

---

<sup>97</sup> Ortese, Anna Maria. *Il cappello piumato*. 126.

bontà d'animo e per le sue 'convinzioni' che la fanno vivere quasi in un altro mondo, mentre Flori in *Mistero doloroso* è avvolta da una "semplicità intima"(14) che le impedisce di trovare le cause di alcuni fenomeni o le motivazioni degli eventi. In uno degli episodi finali del testo, alle domande dell'amato Cirino la giovane risponde, in tutta spontaneità, "Io non lo so, non lo saccio" (88). Parole che richiamano emblematicamente quelle dell'Antigone morantiana, altra ragazzina idiota, protagonista di *La serata a Colono*:<sup>98</sup>

[...] per l'andica infamità che lui c'è nato  
 sotto alla persecuzione di Febo signore della terra e del cielo  
 e così deve andare zingaro mendicando sempre alla caccia di quell'agnello feroce  
 perché quello sarebbe un debito andico che: o lui paga il sacrificio del debito  
 o sinnò ci resta sempre inguaiato!io che saccio?! lui sa tutte cose che lui  
 ha letto tutti libri che l'altra gente poco ne capisce [...]  
 (*Serata* 43- 44)

Nella sua lingua semi-barbara, la giovane espone le cause dell'erranza e della condanna del padre Edipo, voluta dagli dei, affermando però di non conoscere altro al di fuori del sacrificio che il padre deve compiere. La ragazzina morantiana, contrariamente alla protagonista del mito sofocleo, manca di logica e possiede solo una forma di intelligenza primitiva, di cui il suo "io che saccio" è epitome. Nonostante i suoi limiti e la mancata erudizione – che invece contraddistingue il padre Edipo – sarà proprio lei, "una pura di mente", a rivelare al padre, e ai lettori, quella che sembra essere la grande scoperta del Novecento: l'inesistenza di una sola e unica Verità e il carattere illusorio del mondo. Tale rivelazione nei termini ingenui e incolti di Antigone si traduce nell'uguaglianza tra il mondo e il nulla:

Pa'!!  
 [...]  
 che pure se dovete restare senza la vista che fa! Tanto da vedere non c'è niente  
 e quando ci sta qualcosa di bello io ve lo dico  
 quando ci sta qualcosa di bello

<sup>98</sup> Sezione di *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), da qui in poi abbreviata come *Serata*.

da vedere.  
(*Serata* 85)

Antigone, come Dasa, Rachele o Florì costituisce il prototipo di un'intelligenza opposta alla ragione tradizionale, che trova la sua teorizzazione nella figura dell'idiota di Zambrano:

(el idiota) El que ha quedado sin apenas palabras, al parecer. El supremo ignorante, la sede misma de la ignorancia que no llega a ser filosófica porque no apetece ni espera saber nada, por haber perdido de raíz todo apetito [...]. Es uno; un puro habitante del planeta y, más que del planeta, de éste que no acaba de serlo propio, del sistema solar.<sup>99</sup>

Un innocente, un puro, un “semplice”, il “supremo ignorante”, l'idiota è “uno”, senza specificazioni che rimandino al genere umano o alle entità inanimate,<sup>100</sup> custode di una verità che non rivela mai apertamente, ma che al contrario rimane sempre in sospenso, come sul punto di essere proferita. La sua saggezza non è determinata dal grado di conoscenza né dal quoziente intellettuale, ma dalla sua prossimità al mondo, che conosce perché gli sta vicino. Questo è la sua unica forma di sapere, l'unico obiettivo del suo andare che per il resto è senza meta o scopo, guidato solo da un sorriso che gli/le si posa sulle labbra:

Pero si alguien se encuentra al idiota [...] no puede por menos de quedarse sorprendido de su sonrisa; una extraña sonrisa que se escapa de todo su rostro blando y luminoso; una sonrisa a punto de desprenderse para irse por su cuenta [...]. Puesto que en el idiota, tan privado de dirección, sólo la sonrisa la tiene y se abre dirigida hacia algo, despertada, atraída como le sucede al viviente en ese instante privilegiado en que coinciden amor y libertad. (*España* 184)

Un simile sorriso compare spesso sul viso della protagonista di *Althénopis*, che sembra perfettamente incarnare l'esperienza dell'idiota zambrano, come lei stessa spiega quando riferisce del suo atteggiamento nei confronti della vita: “Da quel giorno, credo, quello sciocco sorriso che spesso compare sul mio volto e che tanto irrita gli altri, quelli almeno che vivono in modo rapace ogni rapporto con le cose e con gli esseri” (*Althénopis* 220). Il

<sup>99</sup> Zambrano, María. “Un capítulo de la palabra: «El Idiota».” *España, sueño y verdad* (1965). 176-77

<sup>100</sup> “Nadie se suele preguntar qué es, y menos aún quién es, porque eso parece estar claro: no es nadie, o es simplemente uno, simplemente. Un simple.” Zambrano, María *España, sueño y verdad*. 180.

personaggio ramondiniano invece come l'idiota di Zambrano opta per vivere in empatia con il mondo, scegliendo semmai di lasciarsi travolgere o sopraffare piuttosto che porsi come essere superiore.

Sebbene i personaggi non possano contare sulla lucidità e sul potere d'astrazione del *logos*, questi sono tuttavia delle creature 'prescelte', secondo Zambrano. In questo orizzonte devono leggersi le scoperte degli idioti a cui danno voce le autrici, e ricondurre la constatazione della vuotezza del mondo ai limiti e all'inefficacia della sola ragione che sia Dasa sia Manuel e Antigone esperiscono in prima persona: Dasa infatti avverte un sentimento di tristezza "come se tutto ciò che era al mondo non fosse da capire e nemmeno essenziale (*Porto* 492); allo stesso modo Aracoeli consola il figlio che si accusa di non aver inteso il significato della vita, "niño mio chiquito non c'è niente da capire" (*Aracoeli* 308). L'esperienza dei personaggi non suggerisce quindi un loro atteggiamento nichilista nei confronti della vita, ma una vera e propria denuncia della fallacia del *logos* tradizionale unita all'esigenza di una diversa ragione non assoluta, ma "mediatrice", che trova nel pensiero di María Zambrano la sua espressione teorica.

L'approdo cui giunge Zambrano con *Filosofía y poesía* (1993) segna un traguardo importante nel pensiero dell'autrice, che individua una forma di conoscenza meno razionale, e semmai più poetica, che proviene dal sentire, dall'essere prossimo alle cose e al mondo, dal vivere pienamente l'esperienza del reale:

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a una matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. (Zambrano 1993: 19)

Un atteggiamento simile, riscontrato in Ortese da Domenico Scarpa e da Monica Farnetti<sup>101</sup>, più di recente è stato messo in luce per Morante da Graziella Bernabò, la quale indica in questa forma di sentire primigenio, vicino a “quel primitivo *thaumazein* che è tutt’uno col rapporto iniziale dell’essere umano con il mondo [...] nonché con le emozioni e i sentimenti più spontanei [...] che emergono dal corso della vita”, uno dei punti di prossimità del pensiero delle due autrici (Bernabò 135). La ricerca di una ragione distinta conduce Zambrano alla formulazione (non sistematica, ma che procede piuttosto per lampi e per rivelazioni) di un pensiero amoroso che suggerisce, come ricorda Buttarelli, l’aprirsi caritatevolmente all’intero creato e riscatta, come sostiene Martín, tutti i “saperi vinti” (la mistica, il mito, le religioni) annientati e umiliati dalla ragione.<sup>102</sup> Per Zambrano anche ‘pensare’ diventa un atto d’amore, in cui confluiscono in ugual misura intelletto e poesia.

La ragione cui giungono le tre scrittrici si nutre delle premesse zambraniane e si arricchisce di tutto quello che l’Illuminismo per primo aveva rinnegato: i sensi, il corpo, la visione, il sogno, l’inconscio, sfociando rispettivamente nell’“intelligente amore” di Ortese, nel “logos maligno” di Ramondino e nella “meditazione fantastica” di Morante<sup>103</sup>, ciascuna attestazione non di una semplice combinazione ossimorica, ma di un pensiero che testimonia come la conoscenza possa avvenire e procedere attraverso canali distinti da quelli esclusivamente razionali, e di cui è esemplare “l’intelligenza fisica” di Aracoeli”:

---

<sup>101</sup> Gli studiosi si rifanno in particolare a *Filosofia y poesía*, testo chiave del pensiero filosofico di Zambrano e forse quello più noto negli ambienti critici italiani. Si veda Scarpa, Domenico. “La cometa di Halley”. De Caprio, Caterina, e Donadio Laura, eds. *Paesaggio e memoria*, 80.

<sup>102</sup> Buttarelli, Annarosa. *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*. Milano: Mondadori, 2004. Martín, Francisco José. “La logica dell’amore. María Zambrano”. *In forma di parole* II. 2 (1991): 45-52, e dello stesso autore, El «sueño creador» de María Zambrano. (Razón poética y hermenéutica literaria). *Atti del XVII Convegno dell’Associazioni Ispanisti Italiani, Milano 24-26 ottobre 1996*. Roma: Bulzoni, 1998, vol. 1. 231-242.

<sup>103</sup> Per “l’intelligente amore” si veda Ortese, Anna Maria. *L’Iguana*. 1965. Milano: Adelphi, 2003. 40. Per Morante si vedano il caso della “meditazione fantastica” in Morante, Elsa. *Menzogna e sortilegio*. 1948. Torino: Einaudi, 1994. 554; mentre Ramondino, Fabrizia. *Althénopis*. Torino: Einaudi, 1981, 233, per il “logos maligno”.

La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e di malinconia. Essa la rendeva capace – io credo- di avvertire, negli spazi e nei tempi, presenza, movimenti e meteore negate alla nostra cognizione; ma davanti agli esercizi del pensiero astratto, si rifugiano in una zona di stupore e di assenza, al modo di un piccolo animale a cui venga offerta in pasto una materia non commestibile. L'intelligenza misteriosa, che non aveva stanza nel suo pensiero, era una pellegrina incognita dentro di lei; così come, fra noi era un'estranea. E si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno. In questo, forse, un poco io le somiglio [...]. (*Aracoeli* 177-178)

Morante, similmente a Ortese e Ramondino, suggerisce una diversa forma di *logos* e che ho definito altrove *filosofiapoetica*, una sola parola senza trattino o alcuna separazione che rende l'idea del convergere in un amalgama indistinto e il non prevalere di una sola componente sulle altre.<sup>104</sup> La *filosofiapoetica* individuata dalle scrittrici è espressione di un pensiero contemporaneo, in quanto risponde a esigenze propriamente novecentesche, progressista, in quanto si stacca da quello proprio della tradizione e soprattutto femminile, superando il primo limite insito nella filosofia stessa, che si pone come pura espressione di un pensiero esclusivamente maschile. Pertanto, la ragione su cui le scrittrici basano la loro *filosofiapoetica* non è più avvertita come autonomo di 'visione' né si basa sull'operazione esclusiva dell'intelletto – è qui lo scarto rispetto la filosofia occidentale – ma accogliendo in sé anche le viscere,<sup>105</sup> gli istinti, le pulsioni, il *pathos*, diventa 'ragione amorosa'. Questa inoltre incarna l'ideale della *razón poetica* individuato da María Zambrano, dove filosofia, poesia e vita confluiscono nel *logos* tradizionale e rappresentano l'unico modo possibile per conoscere l'essenza delle cose:

---

<sup>104</sup> Ho esplorato il legame tra Ortese e Zambrano e la loro originale forma di filosofiapoetica, nonché i primi esiti di questa ricerca nell'articolo "Anna Maria Ortese e María Zambrano: da 'luoghi d'esilio' per una filosofiapoetica". *Italica* 92.1 (2015): 62-82.

<sup>105</sup> Da cui la ragione ha in parte origine, non solo dall'intelletto. Zambrano, María. "Come diceva Empedocle, bisogna ricondurre il logos alle viscere". (lettera a Rafael Dieste, 7 novembre 1944).<sup>105</sup>

Poesia e ragione si completano e richiedono a vicenda. La poesia diverrà il pensiero supremo per captare la realtà intima delle cose, la realtà che scorre, senza fermarsi, la radicale eterogeneità dell'essere.<sup>106</sup>

Una ragione “mediatrice, un ponte teso tra le cose e l'uomo”,<sup>107</sup> che unisce ciò che la ragione pura separa e che alla logica e all'egoismo razionalista oppone la “pietà”, impulso della vita e luogo in cui si origina il sentire, e che per Zambrano si traduce nel “tratar adecuadamente con lo otro”.<sup>108</sup> La pietà, come sostiene Martínez Garrido, non si pone esclusivamente come base e alimento della poesia, ma per Zambrano rappresenta “la salvezza personale e collettiva di ciascun individuo di qualunque società”<sup>109</sup> di fronte all'alienazione dell'uomo prodotta dalla civiltà e dal progresso, che ha reso schiavo l'individuo e incapace di esprimere la propria libertà. La pietà dunque, oltre che componente della ragione, si pone per la filosofa come essenza dell'anima; è da qui il “saber del alma” diventa sinonimo di *razón poetica*, una forma di conoscenza che individua nella carità e nell'amore per l'altro i suoi fondamenti cardine. Come sostiene Maillard, il “sapere dell'anima” comprende tutte “le forme indistinte della vita”, la carità, l'anelo, la speranza, ma anche l'invidia, capaci di avviare “una forma di percezione estranea al pensiero sistematico” (Maillard 8).

Anche Morante non ammette che il processo conoscitivo possa prescindere dall'amore, convinzione che la spinge a sostenere che “Nessuno conosce veramente un altro,

---

<sup>106</sup> “Poesía y razón se complementan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo para captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movidiza, la radical heterogeneidad del ser.” Zambrano, María. *Las palabras del regreso*. (Artículos periodísticos 1985-1990). Gómez Blesa, Mercedes, ed. Salamanca: Amarú, 1995. 183-184, (traduzione mia).

<sup>107</sup> “Una razón poética que no es impositiva, sino *mediadora*, un puente tendido entre las cosas y el hombre”. Zambrano, María. *El pensamiento vivo de Séneca*. 1944. Madrid: Cátedra, 1987. 23.

<sup>108</sup> Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1993. 217.

<sup>109</sup> La salvación personal y colectiva de cualquier individuo y de cualquier sociedad. Martínez Garrido, Elisa. “De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano.” 233. (traduzione mia)

se non lo ama. Ciascuno *di tutti gli altri*, è conosciuto da chi lo ama”.<sup>110</sup> Tale considerazione incarna pienamente il senso e il significato che Luce Irigaray attribuisce alla filosofia:

Saggezza dell’amore è forse il significato primo del termine filosofia [...]. Questa interpretazione possibile presupporrebbe che la filosofia articoli, più di quanto non abbia fatto in Occidente, il corpo, il cuore e lo spirito. Che non sia fondata sul disprezzo della natura. Che non ricorra a una logica che formalizza il reale sottraendolo all’esperienza concreta, che più che una scienza normativa della verità sia la ricerca di misure che aiutino a vivere meglio: con sé, con gli altri, col mondo. (Irigaray 8)

Le considerazioni di Irigaray si presentano come vero e proprio compendio di quanto espresso sinora e vi aggiungono ulteriore valore, laddove il pensiero filosofico non rimane su un mero piano di astrazione, ma per la filosofa belga è strettamente connesso alla quotidianità, alle relazioni umane e non umane che la regolano, tendendo come fine ultimo al miglioramento della vita. Analogamente al progetto irigariano, il disegno delle scrittrici prevede la ricerca di una “logica amorosa” che suggerisce (e non impone) il rapporto con l’altro, il privilegiare tra tutti gli esseri del creato gli umiliati, i deboli, gli emarginati, le vittime della Storia o le creature “attonite” dall’impatto con il “crudo vero”. Se la ragione o la filosofia idealista si fondano sul privilegio di uno o un altro dei termini costitutivi del binario o della dicotomia, o su una dialettica esclusiva, il pensiero dell’amore a cui Ortese, Morante e Ramondino approdano si fonda sull’inclusione e la condivisione e fa leva su nuove categorie quali la pietà, il soccorso ai deboli e agli indifesi e la partecipazione al dolore. In esse le scrittrici intravedono una possibile soluzione al problema filosofico del male, il cui paradigma è costituito dalla sofferenza del vivere isolati o in solitudine, dal grande dolore provocato dalla perdita di Rassa per Dasa o dalla morte di Bella per Usepe, dalla Guerra per Titina, dalla consapevolezza – di matrice leopardiana – che nel mondo

---

<sup>110</sup> Il pensiero morantiano è riportato da Garboli nel saggio intitolato “Alibi”. Garboli, Cesare. *Il Gioco Segreto: Nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995. 98.

esiste la sofferenza, in parte derivante dalla crudeltà degli uomini. Tale sentimento non conduce esclusivamente a un “sentire su di sé il peso della sofferenza altrui”, ma a una possibile soluzione che Ortese nei suoi scritti definisce “soccorso”, che come si dirà più avanti, prevede l’”unione di tutti gli esseri che si aiutino vicendevolmente per vivere in un mondo migliore. Progetto che richiama sia la solidarietà tra gli uomini a cui aspira Leopardi nella *Ginestra* sia l’ultrafilosofia che “pur non potendo ridestare le illusioni perdute, chiama gli umani a vincere gli egoismi e a unirsi in fraterna compagnia per poter lottare contro la natura” (Pristipino 77). Come si vedrà successivamente, l’ideale che emerge dai romanzi è quello di un mondo condiviso a cui deve necessariamente corrispondere una filosofia della condivisione:

Il dominio della natura e del mondo si trasforma in elaborazione di un universo condiviso. Da un amore solipsistico, da una certa ragione dominata dal formalismo logico, la filosofia passa a una saggezza dell’amore. Esercizio in cui l’umanità scopre un compimento avvenuto, e più plenario. (Irigaray 12)

La filosofipoetica sviluppata dalle scrittrici, sia essa contigua alla logica amorosa, alla *razón poetica* o alla “saggezza dell’amore”, risulta a mio avviso uno degli esiti più originali, e forse meno enfatizzati, a cui Ortese, Morante e Ramondino giungono, caricandosi di ulteriore significato se si pensa che le autrici non sono filosofe, ma scrittrici, le quali hanno tra l’altro completato la loro educazione da autodidatte (a eccezione di Ramondino), elaborando un pensiero filosofico senza rimanere intrappolate nelle dinamiche del sistema, forma espressiva della filosofia tradizionale. Al contrario, è nel romanzo e nella produzione poetica, a cui pure si dedicano, che abbracciano un nuovo orizzonte che le permette di agire non da filosofe ma semmai da filosofe-poeta.

## *Capitolo secondo*

*Gli 'interminati spazi' e al di là di quelli. Verso la città dell'anima*

*Those who know only one country, know no country.  
Martin S. Lipset*

*La vita... non è mai nelle nostre stanze ma altrove  
A. M. Ortese*

L'esilio interiore che Ortese, Morante e Ramondino vivono è responsabile da un lato del loro isolamento e dalla loro emarginazione, dall'altro le obbliga a continui spostamenti e alla ricerca di un luogo che possa offrire loro certezze e protezione. Trascorrono gran parte della loro esistenza in viaggio, visitando città italiane ed estere e soggiornandovi per brevi o lunghi periodi,<sup>1</sup> dando prova non solo della loro attitudine cosmopolita, ma anche del disagio del loro essere in fondo esuli e senza patria. È solo vivendo da "insider outsider" come l'esiliato saidiano, che le autrici possono aprirsi e accettare una diversa *invitation au voyage*, che dà inizio ad un cammino metafisico parallelo a quello reale. Per scelta, le autrici adottano così la postura propria del soggetto nomade, laddove rifiutano di occupare un luogo fisso, fanno del margine e della differenza un'esperienza positiva e vitale, privilegiano il transito alla stabilità e scelgono un atteggiamento di interrogazione e messa in discussione continua delle categorie oppositive e delle strutture gerarchiche che fondano la cultura e la filosofia occidentale. Sebbene l'essere nomadico s'ispiri a soggetti letteralmente nomadici, Braidotti tiene a precisare che questo allude a un movimento interiore che si verifica anche senza uno

---

<sup>1</sup> Sia all'estero che in Italia. I viaggi di Ortese si spingono anche in Russia oltre le mete europee, Morante visita la Spagna, soggiorna negli Stati Uniti e in India, mentre Ramondino prosegue gli studi e lavora sia in Francia che in Germania, dove si stabilisce per lunghi periodi per stare accanto alla figlia Livia.

spostamento fisico: “il nomadismo in questione si riferisce a una coscienza critica che resiste il fissarsi in modi sociali codificati di pensiero e comportamento”.<sup>2</sup> Pensiero che trae origine da quello deleuziano, per il quale la nomadologia permette di criticare il modo di pensare in termini di classi predefinite e di configurare il reale come il prodotto di “continue variazioni”.<sup>3</sup> Tuttavia, appare significativo che per le scrittrici il viaggio, prima ancora di essere metaforico, sia reale nonché un aspetto cruciale della loro esistenza. Non a caso Ramondino sostiene che “I viaggi [...] servono spesso a capire il proprio Paese piuttosto che quello che si visita” (*Taccuino Tedesco* 192), mentre dalle sue opere emerge chiaramente come il viaggio oltre ad essere legato alla scoperta di un luogo conduca anche alla conoscenza di se stessi. Ma per tutte e tre le autrici si può sostenere che il nomadismo braidottiano, che ha come orizzonte ultimo la capacità di “ricreare la propria casa ovunque” (Braidotti 1994:16), non rimane su un piano teorico, bensì si traduce per le autrici in esperienza vissuta.

Inoltre, essere nomadi comporta per Ortese, Morante e Ramondino la concezione di uno spazio distinto, dai confini labili e poco definiti qual è lo spazio proprio dell’esilio. Non solo quello in cui si muovono le autrici, ma anche il campo d’azione dei loro personaggi sfugge a una classificazione tradizionale, mostrando caratteristiche simili alla nozione di “spazio” teorizzata da Deleuze, Guattari e Braidotti – la quale s’ispira ai pensatori francesi per l’elaborazione della filosofia nomade. In pieno accordo con i

---

<sup>2</sup> Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*. 5. (traduzione mia)

<sup>3</sup> Per una sintesi della portata del pensiero di Deleuze rimando a Marcussen: “It would be a better approach to reality to think of series of *continuous variations* that can combine in many different ways. Once this is accepted, it will also be recognized that everything is connected to everything else through series of variations. Deleuze calls such continuous variations ‘pure difference’ as distinct from the difference between isolated things and fixed categories. Pure difference does not even mean an infinitely small difference between two things or state of affairs, but variation ‘in itself’.” Marcussen, Lars. *The Architecture of the Space – The Space of Architecture: an historical survey*. Copenhagen: Danish Architectural Press, 2008. 331.

filosofi del nomadismo, le autrici concepiscono uno spazio non convenzionale, che sorge al di fuori di quello istituzionalizzato, che travalica i confini geo-politici e che (non ultimo) rifiuta le misure del sistema metrico imposte dalla geometria euclidea: uno spazio che può essere esplorato “without calculation, without being quantified, it is constituted as a body of “rhizomatiques” which are explored in the moment of travelling (West-Pavlov 182).

Pertanto, il pensiero deleuziano unito alle considerazioni di Rosi Braidotti permette di eguagliare lo spazio dell’esilio a quello ricreato dalle autrici nei romanzi. Si tratta in entrambi i casi di entità fluide, mobili, costituite da intensità diverse, attraversate da “vie di fuga”, sorta di “rotte che conducono da un luogo d’intensità ad un altro” (West-Pavlov 202) da processi trasformativi di ‘divenire’, nonché oggetto di forze opposte, “de-territorializzanti” e riterritorializzanti.<sup>4</sup> Le prime operano e mirano alla destabilizzazione di qualsiasi forma di potere, gerarchia e immobilità, le seconde invece si distinguono per un movimento volto alla configurazione alternativa della nozione di territorio. Per Deleuze e Guattari i sopradetti fenomeni rappresentano le uniche forze in grado di garantire l’esistenza e la definizione di qualsiasi spazio (e dell’ente e dell’identità di un soggetto). Ian Buchanan ricorda come per Deleuze questi due processi risultano sempre interconnessi, uno va a sgretolare le connessioni responsabili della stabilità dello spazio, dell’ente o del soggetto, mentre la “riterritorializzazione” non conduce al riacquisto della stabilità iniziale, ma crea una nuova territorialità.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “Forces that order social spaced, and forces that escape that ordering.” Albrecht-Crane, Christa. “Style, Stutter.” Stivale, Charles J, ed. Gilles Deleuze: *Key concepts*. Ithaca: McGill-Queen’s University Press, 2005.122.

<sup>5</sup> “Reterritorialization must not be confused with a return to a primitive or older territoriality: it necessarily implies a set of artifices by which one element, itself deterritorialized, serves as a new territoriality for another, which has lost its territoriality as well.” Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: capitalism*

Nell'esilio vissuto dalle scrittrici è possibile riscontrare una delle modalità d'azione delle forze deleuziane: infatti se da un lato l'esilio interiore è responsabile della loro emarginazione dal contesto sociale (deteritorializzazione), dall'altro le spinge al movimento, alla ricerca di un luogo e di una patria ideale (riterritorializzazione). Alla maniera deleuziana, inoltre, la forza non prevede una reintegrazione, giacché il vuoto dell'esilio non può essere colmato, come insegnano Said e Zambrano, ma la creazione di un nuovo spazio – marginale e periferico – che sarà il campo d'azione privilegiato dalle scrittrici.

Nutrendosi del pensiero nomade di Deleuze, Braidotti elabora una “strategia di rilocalizzazione” che prevede l'esistenza di uno spazio non omogeneo e comporta “l'affermazione di confini fluidi, una pratica degli intervalli, di interfacce e interstizi (Braidotti 1994: 7). Questo spazio liminale funge per entrambi i filosofi come luogo “soglia”, allo stesso modo delle “linee di fuga”, permette di sfuggire all'immobilità, alla “codificazione di pratiche sociali, codici di comportamento, modi di pensiero, filosofie assiomatiche.”<sup>6</sup> Si può notare che sia le autrici, che riabilitano il margine, che i personaggi dei loro romanzi si muovono in zone-soglia, che si schiudono tra interni ed esterni, tra specie e realtà diverse, tra domestico e urbano, luoghi dai confini labili e talvolta ambigui che permettono ai protagonisti l'ingresso al gioco e alla scoperta, alle scrittrici quello alla contemplazione e alla scrittura. Inoltre, ancora una volta sia gli uni che gli altri ripercorrono le orme lasciate da Cervantes e Leopardi. Infatti, come Don

---

*and schizophrenia*. 1987. Translation and foreword by Brian Massumi. London-Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, 174.

174. Per un'ulteriore approfondimento e per il fondamentale commento alle forze deleuziane rimando a Buchanan, Ian, and Gregg Lambert, eds. *Deleuze and Space*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2005. 30.

<sup>6</sup> West –Pavlov, Russell. *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam: Rodopi, 2009. 202. Traduzione mia.

Quijote, il fine della loro esistenza mira alla ricerca di una nuova territorialità, mentre il loro viaggio ha come destinazione un luogo “mediano” proprio come la regione manchega, che agisce, tra l’altro, anch’essa come soglia, essendo da un lato teatro delle avventure del cavaliere e dall’altro, luogo di confinamento per Alonso Quijano. Mentre si può sostenere che, alla maniera leopardiana, i protagonisti esperiscono il senso del limite, l’ostacolo sia fisico che ideale, che tuttavia viene sempre aggirato o superato. È solo varcando queste *thresholds* che Dasa, Manuel e Titira, come Ortese, Morante e Ramondino, possono intraprendere un cammino che li conduce a cercare luoghi e spazi da poter visitare o abitare.

*‘In limine’. Il despacho, le stanze e il patio e altri esempi*

In molte opere di Ortese, Morante e Ramondino è possibile constatare che i protagonisti provengono, si trovano o scelgono di frequentare ambienti che si potrebbe definire liminali, o come suggerisce Cabibbo, degli “spazi potenziali”, veri e propri luoghi intermedi che uniscono e separano “il soggetto dall’oggetto [...] l’individuo dall’ambiente esterno”, zone che non separano ma uniscono, proprio come i ponti dei greci, i *metaxù*, tanto apprezzati da Simone Weil.<sup>7</sup> Spazi che seppure ancorati alla realtà aprono dei veri e propri varchi ad altri mondi, fungendo così da ‘passaggi’ che conducono nei meandri più profondi della città o della natura, nelle distese sconfinite della fantasia, nonché nelle zone più remote della coscienza umana. Abitare spazi simili

---

<sup>7</sup> La studiosa si rifà a sua volta sia alla concezione dello “spazio creativo” di Winnicott, che definisce l’area del gioco uno “spazio potenziale”, sia all’immagine dei *metaxù* (dal greco mezzo) di Weil, sorta di ponti, di soglie, di mediazioni ai quali la cultura greca, secondo la pensatrice francese, è ricorsa per colmare la distanza tra l’umano e il divino. Cabibbo, Paola, a cura di. *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*. Pubblicazioni dell’Università degli Studi di Salerno. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

diventa in primo luogo una condizione essenziale per dedicarsi alla scrittura, fuggire il reale e talvolta anche l'umanità.

Sembra che per Ortese ci si possa affacciare alla poesia esclusivamente muovendosi in tali spazi, che permettono di aprirsi all'espressività, come accade per la protagonista del *Porto* e per i suoi rendiconti, definiti anche “piccoli scritti che obbediscono a un impulso espressivo o emotivo” (*Il mio paese è la notte* 5). In un'altra occasione la scrittrice menziona esplicitamente la soglia come luogo privilegiato della poesia: “Io dunque stetti/sempre a una soglia, io sempre?” (*La luna che trascorre* 17) - il solo modo in cui l'io lirico può esplorare il proprio sentire, le sue speranze e i suoi desideri, portando a termine ciò che Fontanella definisce “un'auto-auscultazione” di sé.<sup>8</sup> Tuttavia, in vari momenti del *corpus* non solo poetico si può riscontrare una certa insistenza per queste forme spaziali. La finestra rappresenta senza dubbio l'immagine della soglia per eccellenza<sup>9</sup>, separa e nello stesso tempo collega il mondo reale alla dimensione ultraterrena, presente sia nelle liriche che nel *Porto* come “veicolo ricorrente, materiale e simbolico, per letteralmente affacciarsi su un'altra vita” (Fontanella 2003: 130). Si ricordino a questo proposito alcuni passaggi del *Porto*, in cui dalla finestra, tra l'altro piccola e storta, Dasa si accosta e si sporge su una via di Napoli spingendo, alla maniera leopardiana, la vista oltre la collina “che lo sguardo esclude”, per abbandonarsi alla contemplazione:

Altro mio paradiso...era tornata la finestra della stanza Rossa [...] sulla Rua Ahorcados; e da qui, da codesta finestrucchia sbilenca, quando ero sola in casa,

<sup>8</sup> Fontanella, Luigi. “Sulle liriche giovanili di Anna Maria Ortese.” *Narrativa* 24 (2003): 131.

<sup>9</sup> Riccobono sceglie significativamente la metafora della finestra come spazio privilegiato per lo sviluppo del soggetto- donna modernista, in quanto spazio liminale tra un esterno, dove l'individuo è spinto a confrontarsi con il reale e la società moderna, e un interno, che è quello della scrittura, dove si recide il legame con la realtà e si sprofonda nell'immaginazione. Riccobono, Rossella M, ed. *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity*. From Neera to Laura Curino. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 2013. 1-4.

o quasi, perché Apa e Cora riposavano e gli altri erano via, mi riaffacciavo appunto sulla rua, guardavo oltre la Dogana, la Collina. E qui riflettevo, o piuttosto consideravo, ricordavo, mi chiedevo: e ciò che era avvenuto, le partenze, la fine dell'estate mia diciassettesima, la perdita di tante strazianti abitudini, rivedevo come in un quadro. (*Porto* 696)

La vista dunque sul reale funge da pretesto, o ancora una volta da soglia, per riflettere sulla propria esistenza, attraverso un movimento ascendente che inizia con l'osservazione, passa per il ricordo per giungere al quesito ultimo del 'che ne è stato', e in cui tutte le componenti sia fisiche che metafisiche – tanto le strade, le barche, il porto e il paesaggio quanto i sentimenti suscitati da quella vista – concorrono nella sua mente alla formazione di un'immagine pittorica. Mentre altre volte, il suo sguardo non mira a cogliere il reale oltre alla finestra, ma è come se si fermasse sul vetro stesso, sorta di superficie 'magica' che favorisce la trasfigurazione del reale o l'abbandono totale all'immaginazione, incarnando in questo modo l'essenza del vero artista come auspicato da Ortega ne *La deshumanización del arte*.<sup>10</sup>

In *Aracoeli*, Manuel quando è allontanato dalla camera da letto della madre, sceglie d'intrattenersi proprio sull'uscio che dà sul corridoio, in quello spazio che separa

---

<sup>10</sup> Per definire i due atteggiamenti differenti che si offrono all'esegeta per interpretare un'opera d'arte, Ortega ricorre a una metafora cruciale, quella del vetro di una finestra. L'osservatore può scegliere di guardare oltre il vetro della finestra, cogliendo il giardino, gli alberi e i fiori che oltre questo prendono forma, o soffermarsi sul vetro stesso. In questo modo non sarà possibile vedere chiaramente il giardino, ma solo un intreccio di colori confusi che sembrano uniti al cristallo del vetro. Questi due comportamenti corrispondono in fondo a due diverse 'posture' dell'occhio. Pertanto c'è chi, osservando un quadro, si sofferma esclusivamente sul soggetto del dipinto, sulla "realtà umana" magari lasciandosi travolgere e commuovere dal destino dei protagonisti raffigurati; e chi 'trascende' il soggetto affidandosi ad una seconda vista per percepire la composizione che ha davanti. Per il filosofo spagnolo il primo non vedrà nulla, il secondo potrà invece carpire l'essenza dell'arte. "Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín [...] no veremos el vidrio, pasará nuestra Mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él solo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes [...]" Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. 1925. Edición de Luis de Llera. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. 165.

la sua cameretta da quella della madre: “«Vattene!» Io mi ritrassi via dalla stanza, socchiudendo l’uscio; ma appena sortito là fuori mi rannicchiai presso la soglia in un pianto disastroso” (*Aracoeli* 266). Pur rimanendo al di qua del ‘mondo materno’, del quale sente solo provenire una “misera voce bestiale” (266) che ha col tempo imparato a riconoscere, quel limite non lo separa dalla madre ma al contrario ne rafforza il legame, che Manuel sentirà sempre vivo anche quando la madre lo rifiuta.

Altra soglia cruciale nei romanzi è rappresentata dal mare: distesa d’acqua ma anche linea di demarcazione e confine con la terra, esso rappresenta un *topos* poetico noto, “infinito diminutivo” come ricorda Baudelaire, che offre alla mente e all’occhio umano una forma per immaginare l’immenso. Il mare gioca un ruolo fondamentale nell’immaginario ortesiano. Fontanella giustamente osserva che nelle liriche tanto nella sua presenza reale che fantastica questo “si fa essenza stessa di una vita esperita sempre a una soglia” (130) – sino a diventare nel *Porto* una presenza così forte da influire sull’identità di Dasa che si definisce *marine*.<sup>11</sup> Il mare funge da *threshold* deleuziana perché permette alla protagonista di rifiutare un’immagine fissa e immobile di sé, dell’esistenza umana e persino della scrittura.<sup>12</sup> Non a caso Dasa si definisce un naufrago, anche se spesso non è nella terra ferma ma proprio nella mobilità delle acque, nel carattere sempre vario e mutevole della vita, che riesce a trovare un appiglio per non affondare. Guardando il mare, in un episodio del romanzo, trova conforto dopo alcuni pensieri che l’avevano turbata:

---

<sup>11</sup> La metafora marina è per De Gasperin immagine per eccellenza della fugacità del tempo e della caduta delle illusioni. De Gasperin, Vilma. *Loss and The Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. 97.

<sup>12</sup> “Oltre che modello di scrittura, suggeritore di forme, movimenti e rumori, il mare le si offre infatti ripetutamente come tema e come campo semantico dal quale dipende, tecnicamente, un intero racconto, e talvolta un romanzo: tra ambiente e personaggi, azione e svolgimento, e un’atmosfera di acquario in cui tutto si sospende.” Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. 83.

Mai e poi mai avrei voluto sposarmi! Talvolta, l'inferno e i relativi strazi che mi aspettavano, per i quali spesso ero malinconica, quasi mi rassicuravano [...]. Unica alternativa a tale destino vedevo il mare (e perciò lo amavo dolorosamente). Là, su quelle acque azzurre, non vi è un più un crescere, non vi sono sponsali né supplizi: esse da sole, quelle acque sempre varie, sono paradiso e inferno. (*Porto* 400)

Dasa riconosce infine la duplice natura delle acque del mare, che possono offrire rifugio quando sono calme, ma allo stesso tempo rappresentare un pericolo se sconvolte dalle correnti o dalle maree. Mentre si affida nuovamente alla metafora marina per indicare il carattere incerto ed esitante della sua scrittura:

Ma come di rena è fatto il fondo del mare, e fluttuanti forme senza peso né consistenza alcuna lo attraversano, così di simili giochi e inganni formali, veri natanti dell'animo, che tutto irridono e infine alterano, può essere fatta la strada dell'espressività [...]. (*Porto* 626)

In Morante il mare schiude spesso agli occhi di Arturo un infinito avventuroso.

L'ambiente marino, rifugio prediletto da Arturo nei suoi momenti di solitudine, a cui giunge da solo o insieme al suo cane per combattere la nostalgia o alleviare la mancanza del padre in giro per numerosi viaggi, diventa anche teatro di un ricongiungimento tra i due, e luogo metamorfico che innesca vari cambiamenti nell'animo del giovane: dalla felicità per essere con il padre, all'orgoglio per la spedizione subacquea alla ricerca dell'orologio perduto, e infine alla delusione per la noncuranza di Wilhelm nei suoi confronti. Mentre in *Aracoeli*, la distesa d'acqua salata permette al protagonista di congedarsi momentaneamente dalla realtà, che lo delude e umilia, e approdare alle 'visioni' fidate e consolatorie. Due sono a questo proposito i momenti cruciali nel testo: l'immagine di un maremoto, invocata dopo il fallimento-abbandono di un incontro amoroso sulla spiaggia, che sconvolge e scuote non solo le sabbie dei fondali nella

finzione, ma lo stesso giovane che si abbandona alla fine a un atto di onanismo.<sup>13</sup> Ed un secondo episodio, in cui Manuel condotto da Aracoeli al mare per inaugurare la stagione estiva, assiste ad uno degli ‘accoppiamenti’ della madre mentre nuota e decide, attraverso il gioco di lenti ormai noto al lettore, di travalicare la sponda del reale per poi farvi il ritorno e nuovamente superarla:

Tra l’altro sono senza occhiali e vedo lo spazio marino spalancarsi in una dismisura vorace, confusa e rutilante. Tutta la luce dell’universo, dalle miniere d’oro alle galassie, si riversa liquefatta in questa piena mostruosa. Vi si aggrovigliano stelle filanti, vermi fosforescenti e serpi di fuoco [...]. In fretta vado a pescare i miei occhiali nella cesta dei vestiti, e di nuovo posso distinguere Aracoeli, che nuota poco distinta dalla riva [...] finché si appoggia allo scoglio e ci si adagia sopra, supina, ansando nella sua posa estatica [...] e l’uomo-gatto s’appressa allo scoglio e ci si aggrappa a mezzo, affacciandosi col volto fra le gambe [...]. A questo punto io, senza darmene il motivo mi sono tolto gli occhiali. E di nuovo il firmamento marino inghiotte ogni figura nelle sue trombe di luce. (*Aracoeli* 243-44)

Se la vista del mare in Ortese ispira riflessioni sull’esistenza intima di Dasa e sull’intera umanità, in Morante suscita visioni e permette di oltrepassare confini orfici, ponendosi ulteriormente come linea di confine non solo tra territori, ma come si è visto tra stati d’animo differenti. In Ramondino, invece, diventa anche luogo della differenza. Infatti in *Althénopis*, la gita al mare che per la protagonista e i suoi fratelli è sinonimo di peripezie sugli scogli e sulla spiaggia, nonché di giochi in acqua e di esplorazioni dei fondali, si traduce per i bambini ricchi in un vero e proprio rito, che come tale ha le sue regole da rispettare. Contrariamente ai fratelli vestiti solo con costumi e con asciugamani che condividevano, i nobili, completamente vestiti per non esporsi al sole nelle ore calde, passeggiano con gli ombrellini sulla battigia, rimangono compostamente seduti su alcune

---

<sup>13</sup> “Il territorio circostante, inghiottito dalle ombre, fra le sagome impietrite delle rocce e il singulto del mare, mi sembrava un approdo informe, casuale e senza nome, dove la nave dei viventi, salpando via per le sue grandi crociere, mi aveva abbandonato solo [...]. Così mi finsi, in una «visione», che la spiaggia oscillasse. Un immenso maremoto scuoteva i fondi del mare singhiozzante e l’arenile e la scogliera [...]. E intanto la piccola luna bianca s’ingrandiva fino alla misura di un sole, prendendo il colore infuocato del sole meridiano [...] a questo culmine della mia «visione», io mi masturbai.” Morante, Elsa. *Aracoeli*. 70.

sedie a sdraio in spiaggia senza schiamazzare e sorseggiano dell'acqua per non disidratarsi, sotto il controllo costante della servitù, attenta a misurare il tempo trascorso per una completa digestione, prima dell'ingresso in acqua.<sup>14</sup>

Sicuramente rientra nella soglia 'nomade' anche l'isola, che fa da sfondo a molti romanzi delle scrittrici. Come sostiene Sepe, l'isola di Titita è un luogo "mitico", "perché ogni infanzia è di per sé un mito nel suo ripresentarsi alla memoria rivestita di quell'alone magico che le deriva, per dirla con Pavese, dall'essere insieme «scoperta e stato di grazia»" (Sepe 4). Maiorca appare certamente come un' "isola incantata" e mitica, ma si configura anche come spazio nomade che si oppone allo spazio patriarcale e politico rappresentato dal padre della protagonista, ambasciatore italiano del governo fascista:

Cingevano l'isola spiagge di sabbia bianca e pinete [...]. I poeti hanno a volte paragonato le foreste agli eserciti. Anche l'isola aveva un esercito di mandorli; con la loro struggente bellezza parevano, quasi umili soldati, volerla difenderla invano dalla guerra. (*Guerra* 22)

È un luogo alternativo, dunque, in cui le specie animali e vegetali si pongono fuori dalla rigidità delle regole umane, assecondando solo i ritmi della natura. Ne sono un esempio la straordinaria varietà di fiori che spuntano dai muri delle case o che crescono spontaneamente dai tetti, e gli animali; come le lucciole, che con il loro spettacolo luminoso cercano di far dimenticare il fastidio delle mosche e zanzare, o come gli asini, che tentano di insegnare agli uomini la virtù e il valore della pazienza.<sup>15</sup> Inoltre, l'isola rappresenta una soglia per Titita, accogliendola e nello

---

<sup>14</sup> Si veda l'episodio in Ramondino, Fabrizia. *Althénopis*. 75.

<sup>15</sup> "Non c'era palazzo né patio né monastero né povera casa né villa che non fosse cinta e abitata fin dal suo interno da fiori: rose, gerani, orchidee, calle, nasturzi, fucsie, buganville, gelsomini. E dai muri scendevano mantelli di unghie di strega e sui tetti fiorivano le bocche di leone e le violaciocche. [...] Varie e domestiche erano le bestie dell'isola: pecore, galli, passeri, colombi, fagiani, cigni, capre, gatti, conigli, porci, pavoni. Miriadi di lucciole nelle notti di giugno costellavano giardini e campi, a compensare il fastidio arrecato dalle loro sorelle, le mosche e le zanzare. Asini e muli camminavano lunghi i sentieri, e invano parevano gli uomini imitare la loro pazienza e mansuetudine." Ramondino, Fabrizia. *Guerra d'infanzia e di Spagna*. 22.

stesso tempo permettendo il suo ingresso in un luogo che diventa fantastico grazie alla sua immaginazione.

Allo stesso modo si presenta Procida per Arturo:

L'isola, che stendeva, in basso, la sua forma di delfino, fra i giochi delle spume, coi fumi delle sue casette e il brusio delle voci [...]. L'isola, per me, che cosa era stata finora? Un paese d'avventure un giardino beato! Ora invece, essa mi appariva una magione stregata e voluttuosa, nella quale non trovavo di saziarmi, come lo sciagurato re Mida. (*L'isola di Arturo* 306; 267)

Anche per il personaggio morantiano, dunque, l'isola è sostanzialmente sinonimo di avventura, che Arturo vive in totale autonomia e senza sottostare a nessuna legge, né del padre – quasi assente nella sua vita e nel romanzo – né della giovane matrigna Nunziata, che nulla può per frenare l'irrequietezza e il destino erratico di Arturo. E come nel caso di Titita, l'isola di Morante si pone come soglia per un'ulteriore ragione, in quanto sorta di stadio che i personaggi sono chiamati a superare dopo l'infanzia, tanto che i due romanzi si concludono con il racconto dell'abbandono dell'isola e il sopraggiungere della maturità.

Nello stesso orizzonte fantastico rientra Ortese con l'isola dell'*Iguana*. Ocaña, non possiede solo una forma particolare che la contraddistingue, “una mezzaluna col dorso rivolto ad oriente verso la costa portoghese” (82), ma sembra eludere qualsiasi controllo, poiché non è segnata in nessuna mappa né appare in alcuna carta geografica o atlante. In più, ancora una volta l'isola funge da motore primo per le avventure del conte Daddo, che lasciata la *Luisa* al largo, giunge a terra e scopre un mondo esotico e bizzarro, dietro cui si celano la violenza e le conseguenze della colonizzazione.

Tuttavia, in alcuni romanzi vi sono altri luoghi-soglia che rimangono scolpiti nella mente dei lettori, non solo perché centrali nella narrazione e abilmente descritti, ma perché risultano spazi vitali sia per i personaggi che per le stesse autrici.

Ne *Il porto*, la soglia deleuziana è rappresentata dal *despacho*, sorta di studio e spazio di creazione in cui la protagonista trascrive le espressività, collegato ad altre stanze della casa, “vani minimi”, collegate tra loro come scatole cinesi:

dal fondo si entrava in cucina, e a sinistra, muovendo un'altra porticina, che era invece a vetri chiari, si entrava nello studio, o *despacho*. Questa casa era poi, quando ci entravate, una specie di rettangolo, era una doppia fila di stanze [...]. Dalla prima, molto abbandonata, si entrava nella seconda, che era despacho, e da questa nella stanza degli Apo. (*Porto* 364)

L'arredamento è essenziale, come ricorda Dasa: solo una sedia, una branda (prima concessa alla sorella Juana) e una cassa usata come scrittoio. Ma è questo il luogo scelto dalla giovane e in cui si farà il suo “angolo” (“presso la finestra buia che dà sulle scale” 366). Uno spazio in cui Dasa si sente a suo agio e che è suo, e il cui ingresso è contrassegnato significativamente da un cappellino da marine appeso a una sorta di attaccapanni posto tra l'uscio della porta della stanza Rossa, sala da pranzo e dormitorio per i fratelli-studenti, e quello della camera degli Apo.<sup>16</sup> Nonostante sia un luogo isolato all'interno della ‘casa marine’ e oscuro, lontano da finestre che si aprono sulle “rue e ruelle” o sul mare, che riesce a vedere di tralice soltanto attraverso la porta e la finestra degli Apo, è questo lo spazio scelta da Dasa e elevato a suo mondo:

Alla mia cupa stanzetta del berretto bianco, mi sono un po' abituata. Nessuno l'attraversa, rispettando il mio riposo, la mia privacy. Non vedo più il mare, ma le scale soltanto. E qualche volta mi illudo di un passo [...]. Dalla mia nuova stanzetta che era, come dissi all'inizio, precedente quella di Apa e Apo – dove ora Juana dormiva –, vedevo talvolta attraverso la porticina aperta, e poi oltre il successivo balcone di luce e gerani rosa sulla via del Pilar, ancora la marina quieta vedevo, e talvolta i gabbiani e opere portuali, antenne e bandiere – tutto lucentissimo ma minimo, come, direi, da me staccato. E sentivo, la notte, parlare

---

<sup>16</sup> “[...] vi era qui un altro mobile, cioè una sedia. Vi era una branda, attualmente usata da Juana. Vi era anche una cassa, che sistemata presso la finestra, fungeva da tavolo. In seguito, presso la buia finestra che dà sulle scale, io feci il mio angolo. Precedentemente, tra le due porte, della stanza Rossa e degli Apo, era apparso un treppiede, e qui si era installato, tipico uccello del nulla, un bianco berretto di marine.” Ortese, Anna Maria. *Il porto di Toledo*. 366.

Apa con Manuele Carlo. Ma là più non entravo. Mio mondo era questo stanzino sulle scale. (*Porto* 689; 695-96)

Quest'ultima immagine, di una Dasa che trova rifugio e può scrivere solo in un posto simile, sembra richiamare l'ardua ricerca di un posto tranquillo, quelle scale della casa di famiglia di fronte al golfo di Napoli che ricorda Clerici,<sup>17</sup> dove poter lavorare e talvolta isolarsi tanto dai momenti accesi della vita familiare e dalle urla e dai giochi dei fratelli durante la giovinezza, quanto dalla presenza della sorella Maria in età adulta. Così il desiderio woolfiano di una "stanza tutta per sé" diventa centrale e avvertito in egual misura sia dalla scrittrice che da Dasa, sua proiezione.

Una simile preoccupazione è presente in Morante, per la quale – nota Giuliana Zagra – “la necessità di appartarsi, di disporre di un luogo dove lavorare e scrivere in tranquillità o addirittura in isolamento fu un'esigenza più volte espressa dalla scrittrice, e ricercata, ogni volta che le fu possibile” (Zagra 3). Mentre Garboli enfatizza come l'atto della narrazione non possa prescindere dalle “stanze” dove esso prende forma e si sviluppa, ma al contrario il racconto cerchi quel luogo chiuso e intimo dove il tempo “trascorrendo di stanza in stanza [...] non vi fugge ma vi dimora”.<sup>18</sup> Se l'inquietudine di Ortese riguardo il luogo della scrittura rimane una costante lungo la sua esistenza, obbligandola a scrivere in spazi che appena sfiorano la modestia, come le camere ammobiliate di piccole residenze a Roma o Milano, Morante può contare invece su due appartamenti spesso al centro di chiacchiere di amici e critici:

Non si capisce bene dove lavori E. M., se in Via dell'Oca 27, dove ha alcune stanze sopra l'appartamento del marito A. M. o in Via Archimede 161 dove ha uno studio più complicato e ancora più personale. Gli amici dicono che E. M. pensi in Via dell'Oca quello che poi scrive nel pomeriggio in Via Archimede. Per ora comunque

<sup>17</sup> Clerici, Luca. *Apparizione e visione*. 70.

<sup>18</sup> Garboli, Cesare. *Il Gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995. 84.

E. M. passa quasi tutta la sua vita in questi due appartamenti, tra dischi di Mozart, Verdi, Pergolesi, e gatti siamesi e persiani.<sup>19</sup>

Zagra interviene ancora una volta puntualmente a questo proposito, ricordando che Morante è stata in grado di esprimersi e comporre *Menzogna e sortilegio* anche nelle condizioni “estreme” della guerra, che l’hanno obbligata a lasciare Roma per rifugiarsi col marito nelle campagne intorno Cassino. Ma è pur vero che “intorno alle ‘stanze’ la Morante sviluppa un suo, profondamente suo, modo di aprirsi alla scrittura” (Zagra 6). La centralità, o quasi ossessione della scrittrice per le “stanze”, non può non essere ricondotta all’importanza che la cameretta-prigione possiede in *Menzogna e sortilegio*, dove Elisa trascorre unicamente la sua esistenza, senza mai uscire, reclusa persino dal resto della casa:

in questa cameretta io ho consumato, quasi sepolta, la maggior parte del tempo che ho vissuto in questo casa. In compagnia dei miei libri e di me stessa, come un monaco meditativo: straniera a tutto quanto avveniva nelle prossime stanze, priva di ogni società e passatempo [...]. Ma non si deve credere, perciò, che questa camera solitaria sia stata il rifugio d’una santa: piuttosto d’una strega. (*Menzogna* 16)

Contrariamente alla protagonista del *Porto*, Elisa non può contare sulle passeggiate per le vie di Napoli, sulle relazioni con amici, sul contatto con la realtà, soglia che conduce a un mondo altro che apre le porte all’immaginazione. Così come Dasa non vede appagato, se non rare volte, il desiderio di starsene tranquilla per poter pensare e scrivere. Al contrario è nell’intimità della sua camera che Elisa può ricevere le apparizioni dei suoi avi e trascriverne le ‘imprese’ in un libro di memorie fantastiche, sperando di poter un giorno abbandonare quelle mura: “Ecco perché ubbidisco alle loro voci, e scrivo: chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera” (*Menzogna* 29). Mentre in *Aracoeli* il discrimine non solo tra reale e immaginazione, ma anche tra infanzia e adolescenza, è

---

<sup>19</sup> Saviane, Giorgio. “Elsa Morante e L’isola di Arturo”. *L’Espresso*, 2 ottobre 1955, 11.

rappresentato dalla casa di “Tote-Taco”, alias Monte Sacro, nella lingua infantile, fantastica e materna del piccolo protagonista:

Con la cucina e il soggiorno a pian terreno, e un paio di camere al piano di sopra. Sottoterra una cantinetta e un lavatoio. Una terrazza in alto per il bucato. E, intorno, un irrisorio giardinetto domestico con qualche facile pianta di margherite, violaciocche e denti di leone, oltre ad un albero di fico e uno di oleandro [...]. Sopravvivevano allora le distese di prato, pure se già interrotte da sterri per le costruzioni. Rondini in aria, a volte un gregge di passaggio. Il fiume Aniene, detto Teverone. E forse qualche vestigio superstita di bosco o boscaglia.

Tale, o poco diversa, mi si presenta, coi suoi dintorni la casa di Totetaco, se qui ne tento una ricostruzione logica. (*Aracoeli* 112-113)

In questo spazio sorge la casa in cui Manuel trascorre i primi suoi quattro anni che precedono il trasferimento nei “Quartieri Alti”; Totetaco costituisce una sorta di limbo dove Aracoeli deve attendere il suo riscatto prima dell’ingresso nella società che conta, e dove Manuele vive in profonda simbiosi con la madre, che gli appare, quasi shakespearianamente, una creatura fatta “della stessa sostanza dei sogni”. Proveniente da un mondo ‘esotico’ e fantastico come quello spagnolo, discendente dei Muñoz Muñoz, casata non bene identificata da Manuel giacché pensa la madre possa discendere indistintamente da gitani, toreri o grandi cavalieri.<sup>20</sup> Tuttavia, Manuel è rimasto lontano da quel mondo, secondo l’iniziale volontà dei genitori e della zia Monda riguardo il passato di Aracoeli. Come lui stesso avverte, per allontanarsi dal mondo di provenienza e dalla famiglia materna ha innalzato una sorte di parete che però non funziona come vero e proprio confine, ma come varco:

Per me, quello schermo aveva rappresentato (e almeno in parte rappresenta tuttora) una specie di porta magica, dietro la quale poteva aprirmi qualsiasi sorpresa: un bugigattolo, o una botola abissale, oppure una stanza delle meraviglie. L’obbligo misterioso, che a casa nostra imponeva il riserbo sulle

<sup>20</sup> “Però sempre, in quei pianeti inesplorati della mia ignoranza, mia madre poteva discendere da una stirpe di gitani o di mendicanti o di toreri o di banditi o di Grandi Hidalghi (forse, avrà avuto dimora in un Castello inaccessibile? Forse in qualche alhambra o alcázar?)” Morante, Elsa. *Aracoeli*. 26.

mie ascendenze materne, si offriva a me bambino come una base di possibili voli verso nidi leggendari. Erano possibilità intraviste e nemmeno formulate; e tentate a malapena dalle mie ali inesperte. (*Aracoeli* 26)

Lo schermo di Manuel non solo prelude alla lente magica di Benjamin Ruskaja nel *Cardillo* ortesiano – che inclinata in certe angolazioni mostra “dal vivo” agli occhi che la fissano la vita, le azioni e il destino dei personaggi nel momento in cui essa si svolge – ma opera allo stesso modo della soglia deleuziana, in cui il limite, in questo caso il divieto, viene oltrepassato e crea per Manuel una nuova “territorialità”, uno nuovo spazio che apre le porte alla fantasia, ad avventure in cui Manuel affianca lo zio e i più valorosi cavalieri.

Allo stesso modo, in *Guerra*, risulta centrale la figura del *patio*, elemento strutturale comune a molte case nonché alle ricche ville dell’isola maiorchina, ma che assume un rilievo singolare per la protagonista. Alle caratteristiche fondamentali racchiuse nella definizione di Franco Sepe di questo luogo come “soglia iniziatica di ogni futuro avventuroso inoltrarsi nel mondo vegetale e animale” (Sepe 9), è necessario tuttavia aggiungere altri significati che questo assume lungo la narrazione. Infatti, il cortile è da un lato il luogo prediletto dalla giovane Titita, in quanto spazio in cui si radunano servi e domestici, in cui si dissolve la rigida struttura gerarchica che invece vige all’interno della villa. È qui che Titita sembra sentirsi veramente a casa, insieme alla balia Dida, a suo marito Pedrón e alla schiera dei sottoposti al servizio del console, di cui la scrittrice ha già raccontato in *Storie di patio*. Titita è l’unica della famiglia a frequentare il patio e la casa-tendone di Dida, talvolta contro il volere della madre, e a volersi confondere con i domestici, ponendosi al loro pari e rivolgendosi a loro in maiorchino, lingua della nutrice e che diventerà la lingua segreta tra la giovane e la balia, e delle

avventure tra Titita e l'amico Paco. Dall'altro, il *patio*, aprendosi al giardino, permette l'ingresso in un universo differente, in cui i confini tra i vari regni non sembrano essere nettamente marcati, dove il territorio è deleuzianamente attraversato da forze di varia intensità e che agiscono sulla stessa protagonista quando vi entra. Ciò, come si vedrà nel capitolo seguente, porta a un alto grado di indistinzione, dove sulla formazione della identità di Titita agiscono complementariamente e in maniera emblematica il *patio*, il giardino e le specie che in esso si trovano.

In questo modo l'immagine della soglia, sia che si presenti sotto forma di *patio*, *despacho*, dell'intera casa di *Totetaco* o attraverso altri luoghi liminali, rappresenta l'unico spazio possibile in cui possono agire i protagonisti dei romanzi, in quel terreno indefinito in cui cade qualsiasi forma di separazione tra interno ed esterno, tra pubblico e familiare, tra servi e padroni, tra reale e irreali, tra animale, vegetale e umano. Allo stesso modo, tale liminalità diventa centrale per le autrici in quanto luogo del *displacement* per antonomasia, nonché rappresentazione dello spazio 'prodotto' dall'esilio interiore, luogo di contraddizioni, di tensioni opposte, di reclusione ricercata e imposta. Ma anche per Dasa, Manuel e Titita, che da questi luoghi-soglia cominciano il cammino e le loro avventure.

*In viaggio*

A incarnare l'estetica nomade di Deleuze e Braidotti non sono solo le autrici, ma anche i protagonisti principali dei loro romanzi. Si può constatare, infatti, che il rifiuto di accettare e sottostare alle istituzioni, che Sgorlon puntualmente individua nel caso di Morante,<sup>21</sup> risulta un atteggiamento comune ai personaggi di Ortese, Morante e Ramondino, e in particolare a Dasa, Manuel e Titita. Questi rifuggono da qualsiasi forma di autorità, dal sistema giuridico, religioso, dall'istruzione, dal patriarcato, che vorrebbe schiacciarli, uniformarli e allo stesso tempo controllarne le scelte e l'intera esistenza.<sup>22</sup> Tra gli esempi paradigmatici si trova la scelta di Dasa, nel *Porto*, di allontanarsi dalla chiesa, punto fermo e appuntamento quotidiano invece per la madre Apa, e quello del Manuel maturo - "da tempo questo Dios... e con esso il Theòs dei Testamenti, e Dio, Dieu, God e Gott e gli altri sinonimi con tutte le loro corti e le loro Vergini, per me non sono altro che notte e nebbia" - (*Aracoeli* 40); l'abbandono in tenera età di Dasa della scuola, contrariamente ai fratelli studenti, per dedicarsi alla sua educazione essenzialmente da autodidatta; mentre Manuel e Titita che invece la frequentano, contravvengono spesso alle sue regole, come dimostrano rispettivamente l'episodio di Manuel con Pennati e di Titita con Conchita.<sup>23</sup> Ulteriormente, appare emblematica la

---

<sup>21</sup> "La astoricità della Morante è determinata anche e soprattutto dal suo anarchismo, dal rifiuto, o incapacità di accettazione di quel complesso di istituzioni politiche, sociali, religiose, militari, burocratiche, familiari, ideologiche, che formano la società civile. Ella sente che tutte le istituzioni sono mortificanti e che il potere degli uni sugli altri viventi [...] è la cosa più squallida, miserabile e vergognosa della terra." Sgorlon, Carlo. *Invito alla lettura di Elsa Morante*. 28.

<sup>22</sup> All'esistenza nomadica della protagonista del *Porto* ortesiano alludono tanto Farnetti (in *Anna Maria Ortese* 79); e più recentemente Ghezzeo in Annovi, Gian Maria, and Flora Ghezzeo, eds. *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto: Toronto University Press, 2015. 269. Nel caso di Ramondino, Giorgio considera le protagoniste degli ultimi romanzi dell'autrice come casi esemplari del nomadismo Braidottiano. Giorgio, Adalgisa. "Moving across Boundaries: Identity and Difference in the work of Fabrizia Ramondino." *The Italianist* 18 (1998): 177-178.

<sup>23</sup> Manuel si affeziona al piccolo Pennati, al quale permette di dormire nel suo stesso letto, contravvenendo alle regole del Collegio. Mentre Titita cerca in tutti i modi di entrare nelle grazie di Conchita, altra educanda, persino fingendo di non averla aiutata in un compito, pur di vederla premiata al suo posto e

scelta di Titita quando, in una delle sue consuete liti con la madre si alza da sola, senza l'aiuto materno. Infatti, dopo essersi accucciata a terra, ripensa all'ordine che la madre le ripeteva sin da piccola ("Alzati e cammina!") e rifiuta la mano che la madre era solita porgerle:

Quel giorno, dunque, subito mi alzai. – Che miracolo! – esclamò mamita. Mi alzai e camminai scura in volto, non, come forse lei interpretò la cosa, per rendere più caro il prezzo della mia resa, ma perché sapevo fino in fondo, e così chiaramente non l'ho più saputo, il significato nascosto della mia decisione. Dovevo camminare? Ebbene avrei camminato, cioè avrei vissuto. (*Guerra* 60)

Con questo gesto, Titina non solo non obbedisce all'autorità paterna, poco presente nel testo, ma 'sfida' anche quella materna, non riconoscendone il potere: "Se dovevo camminare, avrei camminato da sola" (60). E risulta altrettanto significativo che tale sovvertimento sia reso con un'immagine motoria, emblema della postura nomadica, attraverso la quale la giovane allude già a quel cammino interiore, quel viaggio che implica sia "l'osservazione del mondo" che l'"interrogazione" di sé (*Taccuino Tedesco* 346).<sup>24</sup> Il camminare è per la giovane respiro, vita, nonché sinonimo di esperienza, giacché la conduce in zone inesplorate:

Mi alzai senza far rumore, dirigendomi verso i campi, e imboccai il sentiero proibito che conduceva a una povera finca affollata di bambini e di bestie, alla quale mi aveva qualche volta accompagnata Dida, di nascosto a mamita. La contadina mi offrì da succhiare un uovo appena fatto. I nipotini mi fissavano con meraviglia, una mia coetanea con invidia. Le diedi il fiocco rosa che avevo nei capelli e ce ne stemmo l'una di fronte all'altra – io soppesando il guscio dell'uovo svuotato rimasto intatto, lei il fiocco -, ciascuna perduta nel segreto dell'esistenza dell'altra, ora guardandoci negli occhi senza sorridere,

---

destando così la preoccupazione della madre superiore. A nulla però giovano quest'atto né le attenzioni e l'affetto che Titita le rivolge quotidianamente.

<sup>24</sup> In Ortese caso emblematico di viaggio nomadico è certamente quello intrapreso da Daddo nell'*Iguana*. La voce narrante ribadisce infatti che il viaggio reale del Conte non sia quello che lo conduce ad Ocaña, bensì quello interiore a cui Daddo si abbandona sull'isola, quel cammino che lo spinge verso l'Altro. A questo proposito si veda il giudizio di De Gasperin, per la quale "Daddo's 'vero viaggiare' consists of his inner understanding of others, his realization of the guilt inherent in the seemingly good society to which he belongs, and his sacrifice as an attempt to redeem humanity." De Gasperin, Vilma. *The Loss and the Other in the Works of Anna Maria Ortese*. 248-49.

ma senza ostilità, ora osservando l'oggetto che avevamo in mano – emblemi delicati e leggeri della nostra diversità [...]. (*Guerra* 60-61)

Il precedente passo, che sembra racchiudere alcuni dei motivi cardini del nomadismo braidottiano, mostra come sia attraverso sentieri alternativi, non a caso fuori dalle regole e dall'ordine, anche se matrilineare, che il soggetto può abbandonarsi a attività o pratiche lontane dalla sua condizione sociale. Cibarsi dell'uovo fresco diventa per Titita un'esperienza unica che la conduce alla scoperta dell'altro. Allo stesso modo, è interessante notare che anche all'interno di uno spazio fortemente contrassegnato dall'autorità come il collegio – che Titita, giova ricordarlo, liberamente decide di frequentare<sup>25</sup> – le norme che ne regolano la vita vengono infrante in più occasioni.<sup>26</sup> Nonostante l'autocontrollo mostrato dall'educanda per non lasciarsi travolgere dall'immaginazione durante le preghiere, emerge il rifiuto della immobilità e dell'essere imprigionata, cosicché anche i grani del rosario e le preghiere conducono la giovane a un viaggio:

Quella catena di grani pareva inoltre voler legare non solo le parole delle preghiere, ma anche i pensieri, affinché non diventassero pericolose fantasie. [...]Lo scorrere dei grani fra le dita mi dava un senso di infinito, che non rischiava però di sopraffarmi, come le infinite teorie di formiche. E quando, dopo aver terminato, tenevo il rosario stretto in mano, era come se avessi compiuto un lungo viaggio. (*Guerra* 284)

Anche durante i giochi Titita si lascia spesso trasportare dalla fantasia, pur se talvolta questa nasconde reali desideri di evasione, come l'idea di unirsi agli zingari e il sogno di un viaggio con il fratellino Carlito, dopo aver comprato dei cavalli per partire alla volta

---

<sup>25</sup> È la stessa giovane a prendere questa decisione, comunicando alla madre di essere pronta per questo passo, che coincide con la scelta di mamita di allontanare Dida dalla casa di famiglia, dopo il susseguirsi di alcuni furti.

<sup>26</sup> Titita racconta ad esempio di essersi impossessata di un frammento di specchio nascosto da una compagna tra i suoi averi e di essere contravenuta alle regole collegiali, che proibivano non solo di frugare tra gli oggetti delle altre studentesse, ma anche di specchiarsi. Ramondino, Fabrizia. *Guerra d'infanzia e di Spagna*. 314.

dell'avventura come i cavalieri erranti. In un'altra occasione, sono i sassi di un muretto di casa a 'sentenziare' il destino nomade della giovane, e a predirle la sua condizione futura:

E che tesoro ero mai io che dovevo essere protetta da tanti muri? Non sapevano, papito, mamita e tutti quanti, che non ero niente, accasciata sotto il muretto, e che da un momento all'altro potevo esserne schiacciata? Ma fra le pietre del muro, ce n'era una che cambiava colore e profetizzava. Passava dal rosa al celeste al bianco – i colori del cielo maiorchino – e, cangiando colore, diceva:

Camina, caminarás  
Del jardí agambaras!<sup>27</sup>

La parete, ancora una volta, assolve quindi una duplice funzione: elemento protettivo e avvertito quasi come una gabbia da un lato, mentre dall'altro schiude una via di fuga dall'immobilità del buon costume, delle apparenze, del codice diplomatico a cui i genitori si attengono con un rispettoso ossequio. Al contrario per Manuel, la filastrocca che lo accompagna nei suoi vagabondaggi rimanda a un momento dell'infanzia, quando non era ancora avvenuta la separazione dal materno:

Anda niño anda  
que Dios te lo manda.

Fra le tante ariette di Aracoeli, quest'una mi ha frequentato spesso, da quando ho deciso di partire. Potrei chiamarla del *buon viaggio*. Fu la canzone dei primi passi. Il traguardo era Aracoeli accoccolata in terra, che mi definiva il percorso con le due braccia stese. (*Aracoeli* 40)

Ed è questo motivetto che rimane nella mente di Manuel quasi a scandire ogni suo passo verso Aracoeli, non solo durante l'infanzia bensì anche dopo la morte della madre.

Aracoeli infatti è sia motivo ispiratore sia meta del viaggio, si espande cioè sino a diventare luogo, emblematicamente definito "estero materno" (*Aracoeli* 22), da inseguire in tutte "le direzioni dello spazio e del tempo, fuorché una a cui non credo: il futuro" (7),

---

<sup>27</sup> Nella nota l'autrice fornisce la traduzione dei versi maiorchini: "Camminerai, camminerai/dal giardino fuggirai." Ramondino, Fabrizia. *Guerra d'infanzia e di Spagna*. 267.

non alla ricerca di una vendetta per l'abbandono subito, ma al contrario per un ricongiungimento ultimo: "se fuggo verso la mia patria materna, non è per giustiziare il Nemico, ma per un appuntamento d'amore" (Aracoeli 19). Se il viaggio di Manuel adulto è ispirato dall'*enthiasmòs* nonché da un "pellegrinaggio maniaco" (Aracoeli 25), un vero e proprio resoconto di un invasato come lui stesso ci rivela, non molto diverso appare quello del Manuel bambino. Nonostante il ritmo della sua prima esperienza fuori casa sia certamente più pacato, questa risulta, allo stesso modo degli incessanti viaggi della maturità, altrettanto traumatica. Manuel, durante l'infanzia, è obbligato a trascorrere le vacanze estive da amici di famiglia lontano dalla madre affetta da una malattia nervosa dopo la perdita della secondo genita e preannuncio della patologia che la colpirà in seguito. Qui esperisce ciò che agli occhi di un bambino può apparire il dolore più grande, l'abbandono e la mancanza d'affetto: "Io salpai verso quella lunga villeggiatura, in cui per la prima volta ho sperimentato la più nera infelicità terrestre: di esistere vivi dove non c'è nessuno che ci ama" (Aracoeli 285). Parole, quest'ultime, che sembrano fare da eco alla preoccupazione della stessa autrice, riportata da Garboli, quando avverte di non sentirsi abbastanza amata.<sup>28</sup>

Tornando al romanzo, anche gli anni del giovane Manuel sono segnati dal movimento: trascorre infatti un periodo dai nonni a Torino, per poi essere richiamato a Roma dalla zia Monda a causa del peggioramento delle condizioni di salute della madre, affidate alle cure dell'ospedale ma con poche possibilità di sopravvivenza. Anche in quel caso Manuel parte alla ricerca della madre, preludio forse al viaggio maturo, per il suo

---

<sup>28</sup> "Ma il sospetto della mia colpa non se ne va. La mia colpa: non saper comunicare con gli altri, non capirli, non amarli abbastanza. La mia colpa: non essere mai amata. La mia colpa: non avere amici, non essere felice." Il giudizio espresso nel diario morantiano, è riportato da Garboli, Cesare. "Corpo e finzione. Le poesie di *Alibi*." Agamben, Giorgio et al. *Per Elsa Morante. Saggi e Testimonianze*. Milano: Linea d'ombra, 1993. 98.

primo ricongiungimento con lei: “tanto ero abbagliato all’idea di scapparmene per un viaggio, che aveva a destinazione Aracoeli!” (296), non conosce lo stato in cui versa Aracoeli tanto da pensare che l’incontro, ormai vicino, avrebbe portato oltre che felicità salvezza: “Come se al nostro nuovo incontro l’allegra salute di prima dovesse tornare a risanarci insieme” (*Aracoeli* 297). In quell’occasione, al viaggio fisico che il ragazzo compie in treno, ignaro delle condizioni reali di Aracoeli, se ne sovrappone un altro, a livello inconscio, in cui Manuel ha prima l’impressione di attraversare una distesa d’acqua salata, per poi realizzare che si tratta di una superficie rocciosa, la stessa immagine di quella “pietraia” che il Manuel adulto ritroverà nel piccolo paesino dell’Almeria:

In treno, io sonnacchiai la più parte del tempo. E mi pareva, anche nel sopore, di andare viaggiando; ma non per via di terra: per via di mare. Il mio bastimento navigava calmo su un oceano dalle grosse ondate; il quale poi mi si rivelò, all’affacciarmi, non uno spazio oceanico, ma un terreno rovinoso, dove le onde erano, invece, dei massi enormi e di mole diversa, fra una distesa di sassaie e di pietrame. Io mi domandavo stupito come potesse il mio bastimento filare senza scosse lungo un tale paese di rupi; quando mi accorgevo che il mio non era un bastimento, ma una specie di mongolfiera, che mi portava quietamente – unico viaggiatore – levata a qualche altezza da terra. Il mare, in realtà, non era all’esterno, ma dentro la mongolfiera, e la illuminava del suo colore azzurro. E sotto di me, e all’intorno e di sopra, c’era l’aria, visibile attraverso le pareti della mongolfiera; però quell’aria doveva essere – non so dire in che modo – Aracoeli: come fosse lo stesso suo respiro. (*Aracoeli* 297)

Questo passo, che si è voluto riportare nella sua interezza, risulta cruciale nel dimostrare come il cammino di Manuel si svolga davvero in più direzioni, come lui stesso avverte. Se da un lato rimanda, come si diceva, al viaggio che il quarantatreenne compirà in Andalusia, dall’altro sembra che il piccolo Manuel in quel sogno aspiri a un ritorno al passato, a una condizione pre-natale, resa attraverso l’immagine della mongolfiera-utero internamente piena di acqua-liquido amniotico. Tale desiderio era stato già tra l’altro espresso da Manuel

adulto in uno dei suoi soliloqui (l'ordine di apparizione nel testo non segue l'ordine cronologico degli eventi), in cui apostrofa la madre di rimangiarlo: "Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimàngiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa" (*Aracoeli* 109). Quest'ultimo episodio, insieme ad altri atteggiamenti di cui si ha notizia dal testo, è da Adalgisa Giorgio messo opportunamente in relazione alle teorie di Otto Rank sul trauma della nascita e agli studi di Julia Kristeva sull'ordine semiotico e simbolico. Sulla scia di queste riflessioni la studiosa deduce che Manuel è "incapace di superare il trauma della nascita in un modo naturale" e non ha ancora superato la fase del semiotico materno, ritardando in questo modo il suo ingresso nell'ordine del padre (Giorgio 103-104). Similmente Stellardi riconduce il disturbo del giovane all'instabilità del rapporto con la madre durante l'infanzia, che condiziona quindi l'intero corso della sua vita.<sup>29</sup> A queste letture risulta necessario aggiungere che il legame al materno è strettamente connesso al viaggio, e che il primo viaggio di Manuel contiene in sé i presupposti, le aspirazioni e il desiderio di un 'ritorno al materno' che saranno in seguito avvertiti da Manuel adulto. Tuttavia, il suo viaggio terminerà con un ritorno in patria, e in sé, desolante, come lui stesso anticipa:

E ancora io mi sono visto: un finto Ulisse di terra, viaggiante tra finti vivi incantati da finte musiche verso colonne d'Ercole anch'esse finte, poiché immancabilmente se ne tornerà indietro. (*Aracoeli* 130)

Tale viaggio, segnato dall'impossibile ricongiungimento con *Aracoeli*, si conclude tuttavia con un riavvicinamento al padre che, ormai ritiratosi dalla marina e in preda dell'alcolismo, condivide con il figlio il legame indissolubile con *Aracoeli*. Anche se,

---

<sup>29</sup> Stellardi, Giuseppe. "Aracoeli and Gadda's *La cognizione del dolore*. Disturbed Sons, Disturbed Mothers." Gragnolati, Manuele, and Sara Fortuna, eds. *The Power of Disturbance*. 99.

nonostante le parole d'amore rivolte al padre dopo la sua morte, Manuel non riuscirà mai a superare la fase edipica del fanciullo (Giorgio 1994:111).

Anche il viaggio di Titita, in *Guerra*, prevede un ritorno, persino abbastanza amaro. Con tutta probabilità è nel momento in cui lascia l'isola incantata di Porto Qui per giungere a Napoli che ha inizio il vero viaggio, sia perché la protagonista era appena nata quando approda nell'isola maiorchina, sia perché questo ha tutte le peculiarità di un rimpatrio 'forzato', in cui il fascino e le aspettative di un luogo esotico e meraviglioso si sono ormai dissolte. La nave che procede verso Madrid, prima tappa antecedente all'arrivo alle coste partenopee, non lascia dietro di sé solo una scia schiumosa né tanto meno esclusivamente l'isola maiorchina, bensì un mondo di avventure e imprese che hanno accompagnato l'infanzia di Titita e del fratello Carlito e che questi dovranno gettarsi alle spalle. A Napoli niente sarà lo stesso, le esplorazioni via terra e via mare, le spedizioni,<sup>30</sup> l'alone magico che a volte circondava cose e luoghi<sup>31</sup> lasciano il posto a una città apocalittica, devastata dai bombardamenti e segnata irrimediabilmente dalla guerra, la stessa di cui Titita ha notizia sull'isola tramite i racconti della nonna durante le sue visite, e ai cui continui danni assiste adesso in prima persona. All'abbondono dell'isola, che sancisce la fine di un'epoca felice nonché dell'infanzia, segue la disintegrazione di un mondo e dell'equilibrio familiare: il console è fatto prigioniero, la madre si ammala a seguito della perdita improvvisa degli agi e del tenore di vita a cui si era abituata,

---

<sup>30</sup> “Una volta dirigendoci verso nord, arrivammo oltre il Terreno, alle Ataranzas; mentre, un'altra volta, andando verso sud, giungemmo fino a Sant Augustí.” Ramondino, Fabrizia. *Guerra d'infanzia e di Spagna*. 377.

<sup>31</sup> “Durante queste nostre sortite, succedeva spesso che le cose ci apparissero come iscritte in un cerchio magico. Noi eravamo ai suoi bordi, o dentro. Vedevamo, ad esempio, un pescatore accovacciato, assorto, e rimanevamo immobili, non riuscivamo a muoverci dallo scoglio su cui ci trovavamo, fin quando l'uomo non si alzava o, scorgendoci, ci salutava. Non ci era proprio possibile continuare, sentivamo che qualsiasi gesto sarebbe stato un di più. Poteva accorgersene solo uno dei due o entrambi, e allora: - ¡Mira! – dicevamo, insieme. – C'è il cerchio!” Ramondino, Fabrizia. *Guerra d'infanzia e di Spagna*. 377-78.

aggravandosi alla morte del marito. Questo non è che l'ultimo viaggio reale, che riporta Titita a Napoli. Ma si può dire che la giovane è un'instancabile viaggiatrice, se si considerano le incursioni fantastiche che intraprende per sfuggire alla monotonia della quotidianità, che la conducono ora alle volte della luna ora in universi sotterranei fatti "di telescopi e di sestanti, di mappamondi e di altre carte geografiche, di carte dei venti e di bussole" (*Guerra* 223), che richiamano gli atlanti e gli strumenti usati da Arturo per le sue escursioni chimeriche nel romanzo morantiano. Oppure si tratta di irruzioni nel mondo delle favole, in cui Titita immagina di essere non Biancaneve (e qui si registra ancora una volta uno scarto fondamentale nonché esempio della soggettività nomadica del personaggio),<sup>32</sup> ma uno dei sette nani, protagonista attiva del lavoro in miniera.<sup>33</sup> Mentre in quello che possiamo considerare una sorta di rendiconto à la Ortese,<sup>34</sup> Titina racconta la spedizione avventurosa che lei e Carlito realizzano nel laboratorio del dio Vulcano, che prevede ostacoli da superare, il viaggio in mare e continue prove di coraggio (*Guerra* 224-226). Insomma Titita fa del viaggio, reale e fantastico, la sua ragione di vita, in cui sembra riflettersi perfettamente il destino nomade di Ramondino, che individua nel movimento il solo mezzo per allontanarsi e nello stesso tempo conoscere se stessi:

---

<sup>32</sup> Si può notare che la protagonista rielabora o in certi casi sovverte la logica maschile –femminile o in altri casi l'ordine spazio-temporale e le gerarchie presenti nelle fiabe o nei miti, in pieno accordo con la filosofia nomade di Braidotti.

<sup>33</sup> "Mi abbandonavo invece ad altre puerili fantasticherie di fuga dal mondo. Immaginavo ad esempio, di essere sparata al posto di una palla di cannone, come era accaduto al barone di Münchhausen, alla volta della luna; si alzava una polvere, ed entravo in un mondo sotterraneo [...] oppure fantasticavo di attaccarmi, in una giornata di vento, a un ombrello, come Pierino porcospino, e di volare fino a una casetta sulla collina tutta per me, e ovviamente dal tetto rosso, dove non immaginavo però di essere Biancaneve, ma uno dei sette nani. Una volta arrivata, lasciavo subito la casetta per raggiungere gli altri nella miniera, dove scorrevano carrucole, secchi, carrelli, corse; e sembrava proprio che tutti i brusii, i tonfi e i fruscii notturni fossero stati lì disciplinati, strappati al vano movimento delle foglie e delle bestie." Ramondino, Fabrizia. *Guerra d'infanzia e di Spagna*. 223.

<sup>34</sup> incluso nel testo, senza separazioni o titoli.

Viaggiare significa essere nella massima condizione di disponibilità a uscire da se stessi, ma contemporaneamente, proprio viaggiando è possibile trovare la parte più segreta di sé, più irriducibile al mutare dei luoghi e del tempo. (*Taccuino Tedesco* 347-48)

Qualcosa di analogo accade per la protagonista del *Porto*, dove sia il camminare per i vicoli napoletani sia il perdersi in luoghi immaginari permette a Dasa di giungere in parti della sua coscienza ancora inesplorate. La sua esistenza ‘liquida’ - “ dal mare lei venne, Figuera, dalle onde monotone e buie” (963) - scorre dunque tra porti e marine, tra approdi e partenze, tra traversate e soste per raggiungere l’orizzonte ed è in attesa delle “ere successive”. Il muoversi nel mondo, dopo il trasferimento a Napoli, avviene per le vie della sua “Toledo”, e di solito è perdendosi sia nella città, sia nell’espressività che passano davanti ai suoi occhi e rivivono luoghi fantastici o napoletani, popolazioni antiche (primitive) e giovani partenopei, corpi celesti o oggetti gretti. Il suo viaggiare dunque, spesso nei meandri dell’anima, non mira alla scoperta di terre lontane, né alla patria materna come accade per Manuel, ma conduce Dasa verso molteplici destinazioni. La prima è quella della giovinezza, a cui giunge dopo il commiato dalla stagione felice dell’infanzia che come si diceva, non può non essere espresso liricamente e con voce leopardiana.<sup>35</sup> La protagonista vive poi le ansie, i fremiti dell’innamoramento che le sconvolgono l’animo e la inducono a un cammino che ha per meta Lemano:

Ormai io ero capovolta. Le cose vedevo rovesciate. La terra su cui camminavo si chiamava: Lemano. Il cielo grigio: Lemano! Le sparse case come nubi: Lemano! Le vele, l’orizzonte, il vento, la pioggia, il veloce sole tra la pioggia, la mansueta luna che vi guarda con i suoi occhi di pietra, tutto aveva un solo nome: Lemano! (*Porto* 578-79)

---

<sup>35</sup> Come si evince da alcuni inserti poetici o affermazioni della protagonista, come ad esempio “la fanciullezza è spenta” (*Porto* 543) della lirica “Morire non mi vedessi”; “fossimo rimasti fanciulli” (936). Tuttavia a Dasa - contrariamente alle figure femminili o parvenze del recanatese, è concesso di rivedere o assistere ad altre “primavere”, come testimoniano le parole consolatorie di Apa: “primavera ritornerà” (942).

Si tratta di un sentimento intenso e travolgente, tipico degli amori giovanili, che produce “moti del cor” che ricordano quelli suscitati da Nerina all’io poetico de “Le Ricordanze” leopardiane, ma che si distaccano da essi perché suscitati dalla rimembranza di una persona reale e ancora in vita. Anche per quanto riguarda il ‘caso Lemano’, dunque, si possono individuare le due componenti del viaggio reale e interiore, giacché Dasa deve letteralmente raggiungere l’amato presso la sua abitazione e quella della sorella Samana, o perché a seguito dell’incontro ripercorre strade e vicoli accompagnando, nella mente, ai propri passi le parole luminose che Lemano ha proferito. Il mondo esterno perde di significato o semplicemente non conta, mentre la vista, nonostante sia disposta a osservare, non riesce a cogliere gli enti ma ripropone semmai solo immagini intime e care.<sup>36</sup> Allo stesso tempo il sentimento di Dasa, contrassegnato dalle peculiarità topiche della *maladie d’amour* della lirica cortese o stilnovista, conduce la protagonista a un movimento dell’animo, verso uno spazio ipnotico dai tratti impressionistici a cui non è in grado di sottrarsi:

Da tale giorno a quello che io rividi Lemano, passò molto, e questo molto ebbe la smemoratezza di una malattia. Non grave, apparentemente, fatta sola di una nausea lieve e sonno interiore dell’anima antica di Toledana [...] davanti a me si apriva una distesa fortemente azzurra e in eterno sommovimento, di cui non si scorgeva nessun termine, dalla quale ero circondata...d’ogni parte: era A. Lemano. (*Porto* 604)

In quest’ultima proposizione, “era A. Lemano”, sembra cristallizzarsi l’erranza di Dasa, di cui ignora la durata e la destinazione in quanto racchiusa tra l’essere in quanto vita e l’amato: “Io viaggiavo e non sapevo altro” (604). Mentre l’ultimo, non in ordine cronologico s’intende, è quello tortuoso e a volte sofferto della o nella scrittura.

---

<sup>36</sup> “Mi rifacevo in quelle passeggiate, variandolo, il racconto di tutte le sue parole. Ogni parola era avvolta in una luce d’argento, oppure d’oro, oppure rossa, bianca, sempre preziosissima.[...]. Me ne andai, piano piano, al Piccolo Mare, o Mare interrado, e questo e quello guardavo, senza nulla vedere. Lemano amatissimo!” Ortese, Anna Maria. *Il porto*, 579; 597.

Dal mutismo e dalla mancanza di una lingua con la quale comunicare i propri pensieri, la lezione del maestro d'armi e il successivo bisogno di ancorare alla scrittura il flusso dei rendiconti e delle "espressività".

La metafora del viaggio per mare continua e si carica di ulteriore significato, tanto che il dedicarsi al "mestiere" (di scrittore) equivale a "prendere i remi" (*Porto 559*) – azione che ricorda l'immagine usata da Benjamin per definire il poetare di Baudelaire: "pensare per lui significa alzare le vele."<sup>37</sup> In Ortese il mare è quello dell'"espressività", quella sorta di scrittura terapeutica che dice il dolore e nel medesimo tempo ne allevia l'intensità.<sup>38</sup> Sono queste le coordinate che tracciano le rotte degli spostamenti ortesiani, in cui l'ago della bussola, allo stesso modo che in Morante e Ramondino, non tocca esclusivamente i quattro punti cardinali, ma punta anche verso l'irreale e il fantastico.

#### *Verso una nuova Mancina*

Secondo l'ottica della territorialità deleuziana, il reale sarebbe la risultante di un reticolato di connessioni prodotte dalla traiettoria di "vettori", mossi dalle pulsioni e dal desiderio, che consentono agli enti di aggregarsi tra loro e che creano, come ricorda West-Pavlov, "spazi in cui la vita assume forme nuove e in continuo cambiamento".<sup>39</sup> Spazi simili, spesso fuori dall'ordinario e tesi tra il reale e fantastico, sono quelli definiti o individuati dalle autrici attraverso la trasfigurazione del reale, fondamento della loro poetica, la quale rimanda spesso a un luogo 'altro' e iberico, che condivide molte qualità,

---

<sup>37</sup> "For the dialectician what matters is to have the wind of world's history in one's sails. For him, thinking means to set the sails." Benjamin, Walter. "Central Park". *The writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Edited by Michael W. Jennings. Translated by Howard Eiland et al. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2006. 151.

<sup>38</sup> "E il mare era l'espressività che scioglieva quella furia e la placava, o sembrava placarla, in una sorta di stupore." Ortese, Anna Maria. *Il porto di Toledo*. 392.

<sup>39</sup> "The vectoriality of desire creates spaces in which life takes on new and evolving form." West-Pavlov, Russell. *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. 179. Traduzione mia.

proprio con la Mancia chisciottesca: un “luogo intermedio che sorge tra due estremi”. Essenzialmente, una terra di frontiera, per questa ragione teatro di numerose guerre contro i mori, che pur sorgendo in una zona impervia, rimane una “tierra de paso”, cioè tappa obbligata del cammino verso la Città Reale. Un luogo dunque essenzialmente doppio, non solo per la divisione in “mancha alta” e “mancha baja”, ma per sua stessa costituzione: delimitato da pianure e montagne, zona arida ma fertile, geograficamente isolato ma tappa obbligata per raggiungere Madrid, che forse per queste caratteristiche venne scelta come *setting* del romanzo cervantino (Rodriguez Rivero 290-91; 301). Un luogo della Spagna all’epoca sicuramente remoto, che viene spesso trasfigurato dall’immaginazione dell’*hidalgo* e reso in questo modo il degno paese natio di un cavaliere errante.

A una simile Mancia giungono le scrittrici e Dasa, Manuel e Titita, che si collocano in uno spazio “nuovo”, in quanto prodotto da una de-territorializzazione, liminale e periferico, giacché dislocato dal centro. Lungi dall’essere la terra che ha dato ai personaggi e alle loro autrici i natali, è però a questo mondo fortemente iberico che sentono di appartenere, che ammirano e per il quale mostrano vivo e profondo interesse. Non è un caso che la protagonista del *Porto* senta la necessità di rivendicare la propria ‘cittadinanza’ spagnola (“ma io mi sentivo Toledana, cioè cittadina di Toledo” [*Porto* 381]), la sua appartenenza al sangue iberico per filiazione, nonché l’esigenza di forgiare/trasfigurare la propria identità in relazione al luogo in cui vive. Per questa ragione Misa o Dasa si ‘battezza’ con un nome e un patronimico di matrice spagnola, dopo aver rinominato, per via delle componenti storiche e architettoniche che la

contraddistinguono, Napoli come Toledo:<sup>40</sup> “Io Damasa Figuera, figlia di Apo e Apa, nella realtà anagrafica del tempo rispettivamente altri nomi, ambedue di umile nazionalità hispanica, trasferitisi poi nella città che dissi Nuova Toledo” (*Porto* 975). Affermazione, questa, che comprova come la soggettività sia indissolubilmente legata allo spazio e al luogo occupati dal soggetto, rimandando all’idea di Lackoff, quando sostiene che “l’ambiente esterno non è altro da noi ma parte della nostra esistenza”.<sup>41</sup>

Per il protagonista morantiano di *Aracoeli* la Spagna rimanda certamente ai luoghi natii materni, a un luogo attraente ed esotico – confermato anche dall’immagine dell’Andalusia di Aracoeli, descritta dalla zia Monda come piena di giardini “d’aranci e gelsomini d’Arabia- e roseti- e ferie pasquali – gonne volanti – chitarre e nacchere” (*Aracoeli* 4). Il forte legame con la terra iberica non si spezza con l’abbandono prima e la scomparsa poi di Aracoeli, ma rimane fissato nella sua mente dal momento in cui Manuel sceglie come suo idolo la figura dello zio Manuel, fratello di Aracoeli:

La medicina del miracolo mi venne invero da una mia stella primaria, sempre risorgente e sempreviva: Manuel. Solo questo mio sosia fantastico, il mio zio ragazzo di Valalla, poteva riscattare col suo splendore incantato il nostro disonore e la mia bruttezza. E come un poeta innamorato delle proprie invenzioni, io mi riparai nel suo corpo, e mi accesi dei suoi vanti.

Mi bastava immaginarlo, e non ero più solo. Eravamo una coppia. Da un minuto all’altro, io m’imbambolavo, non vedevo più le Statue Parlanti [i nonni], né i compagni di classe, e nemmeno il mio proprio io. (*Aracoeli* 302)

Questi diventa una guida e un modello da imitare non solo per la sua bellezza, ma anche per il coraggio e l’onore dimostrato nel combattere per liberare la propria patria dalle

---

<sup>40</sup> La veste toledana di Napoli e la sua trasfigurazione toponomastica è stata ricostruita e analizzata minuziosamente da alcuni studiosi. Farnetti, Monica, ed. *Anna Maria Ortese. Romanzi*. Vol. 1. Milano: Adelphi. 2002; Clerici, Luca. *Apparizione e visione*; Ghezzi, Flora Maria. Ghezzi, Flora Maria. “Chiaroscuro napoletano: Trasfigurazioni fantastiche di una città.” *Narrativa* 24 (2003): 85-104.

<sup>41</sup> “Environment is not “another to us” but “part of our being”. Lakoff, George and Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to the Western Thought*. New York: Basic Books, 1999. 566.

insurrezioni civili. Pur non avendolo conosciuto personalmente, Manuel Muñoz Muñoz diventa per Manuel il suo doppio fantastico, nonché legame con un mondo eroico, che riappare, evocato dall'immaginazione del protagonista, come presenza così forte da sopraffarlo. Inoltre, sembra che anche geneticamente Manuel possieda qualcosa della dinastia dei Muñoz, tanto che la “nonna di Spagna” in visita dalla figlia morente in ospedale, riconosce immediatamente il nipote: “[...] Allora lei mi fece un piccolo sorriso sdentato, fra di familiarità e di pudore, dicendo piano: «Ah, Manuelito», come in una ricognizione sospesa” (*Aracoeli* 299). Per queste ragioni Manuel, come Dasa, non recide il legame che lo avvicina alla Spagna, anzi continua a nutrirlo attraverso la sua fantasia.

Titita è forse l'unica che può quasi dirsi nativa dell'isola di Maiorca, giacché vi giunge a circa un anno dalla nascita, ed è lì che cresce e riceve la prima istruzione. Palma, che come avverte la narratrice nel capitolo proemiale, è conosciuta e chiamata dai locali “Ciutat”, si presenta a Titita in tutto il suo splendore e nei tratti tipici di un personalissimo *locus amoenus*, circondato da spiagge bianchissime, boschi, ville, giardini e abitato da una grandissima varietà di specie animali e vegetali. A questa immagine edenica succede ben presto la sua controparte oscura, macchiata dagli eccidi avvenuti prima dell'arrivo della famiglia del console e dei suoi funzionari, e dalle scelte politiche madrilene, che impongono la lingua castigliana a scapito della variante maiorchina e del catalano che, da parte sua, Barcellona rivendica e vorrebbe fosse parlato nelle isole. Diversamente da Dasa e Manuel, Titita può dirsi in parte maiorchina in quanto è l'unica, anche nella sua famiglia, a venire profondamente a contatto con quel luogo e a mostrare la volontà di inserirsi nella comunità maiorchina, tra la popolazione più povera, frequentando la finca e, come si vedrà, assimilandone la lingua, come testimoniano

l'irrinunciabile amicizia con Paco e la relazione simbiotica con la balia Dida. Allo stesso modo di Dasa nel *Porto*, Titita avverte il bisogno di rivolgersi ai genitori con forme affettive spagnole, “mamita” e “papito”, sia per celarne la vera identità sia come ulteriore prova della sua identità/nazionalità, diversa da quella italiana dei genitori.

Una nuova Mancina è contemporaneamente il luogo cui giungono le autrici, che con la Spagna o il mondo iberico instaurano tutte un legame profondissimo. Si tratta di ricercare una sorta di consanguineità che le dichiara originarie della terra iberica in cui hanno viaggiato o vissuto, a cui si sentono prossime e di cui conoscono e amano la cultura.

L'ispanità di Fabrizia Ramondino è legata profondamente a motivi biografici e al suo soggiorno a Maiorca per un lungo periodo in cui entra in contatto non solo con famiglie dell'alta borghesia, sia autoctone sia di origine italiana che lì risiedono, ma anche e soprattutto con la servitù nativa del luogo. Ciò, sostiene Sepe, segna indelebilmente il destino di Ramondino, la quale non può contare su un'idea di patria, come i genitori, ma solo sul suo “simulacro linguistico”, giacché ancora infante è allontanata da Napoli, a cui farà ritorno dopo molti anni.<sup>42</sup>

Altrettanto singolare è il caso di Ortese che, come è stato già messo in evidenza da alcuni critici,<sup>43</sup> ricostruisce la propria genealogia riuscendo a risalire alle origini catalane del padre e a ‘giustificare’, in questo modo, il suo amore per la cultura iberica attraverso una forma di “hispanidad nativa” (Clerici 10). Tuttavia il legame con la Spagna non può essere ricondotto esclusivamente alla rivendicazione della sua discendenza, che la

---

<sup>42</sup> Sepe, Franco. *Fabrizia Ramondino – rimemorazione e viaggio*. Napoli: Liguori, 2011. 74.

<sup>43</sup> Per le origine ispaniche di Ortese si vedano i giudizi di Borri, Giancarlo. *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia, 1988. Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*; Mazzocchi, Giuseppe. *Anna Maria Ortese e l'ispanità*; Clerici, Luca. *Apparizione e visione*.

farebbe appartenere a un ceppo primigenio degli Ortez<sup>44</sup> o al suo “morbo fantastico” che la spinge a trasfigurare componenti e ambienti famigliari sotto spoglie ispaniche, come testimoniato dal racconto giovanile “I Gomez”.<sup>45</sup> Al contrario, Ortese mai recide quel cordone ombelicale che la unisce, tenendola in vita, al mondo iberico, anzi si nutre di letture che non fanno che alimentare il suo interesse per poeti, scrittori, filosofi e pittori spagnoli.

Di natura non dissimile da quello ortesiano è il legame alla Spagna avvertito da Morante. Anche per lei sembra rivelarsi cruciale il fatto di aver racchiuso nel cognome la traccia di una possibile ispanità originaria, come si evince da un’intervista rilasciata dalla scrittrice a Schifano e riportata da Bernabò nel suo recente studio su Morante:

Penso che il mio nome sia spagnolo. In Spagna, un mio amico ha visto una biblioteca che si chiama Morante... Ma io avevo... Ma queste sono cose che non interessano la stampa. (Bernabò 20, ellissi nel testo)

A ciò devono aggiungersi altri aspetti come i viaggi nella penisola iberica, l’amicizia certa con Enrique Irazoqui, quella con Aracoeli Zambrano, e l’interesse per le vicende politiche che turbarono la nazione sotto il regime franchista. Bernabò dà notizia di almeno due visite della scrittrice in terra iberica, in compagnia del giovane Allen Midgette nel dicembre del 1962 e alla volta dell’Andalusia nel 1976 insieme a Carlo Cecchi. L’aneddoto che Morante riferisce a Jean N. Schifano, confermato dallo stesso Cecchi, risulta emblematico sia perché testimonia la scelta del tutto fortuita della meta,

---

<sup>44</sup> Secondo la ricostruzione semi-fantastica della sua genealogia e risalendo alla discendenza catalana del padre, la scrittrice afferma che il cognome paterno fosse originariamente Ortez, poi italianizzato in Ortese. Clerici, Luca. *Apparizione e Visione*. 10.

<sup>45</sup> Ortese, Anna Maria. “I Gomez”. *L’Illustrazione italiana* 75.44 (1948): 602-603. Carla De Riso ricorda come Ortese vedesse nei suoi genitori “una coppia di amanti spagnoli”, alla quale era solita rivolgersi non attraverso i termini consueti “papà e mamma”, ma con il cognome ispanico “Gomez”. Mentre è Clerici a suggerire che dietro il signor Tommaso Gomez si celi proprio Oreste Ortese. Clerici, Luca. *Apparizione e visione*. 11.

sia perché attesta di come avesse in mente quel luogo e ne avesse scritto prima ancora di averlo visitato realmente, ma della cui immagine, ricorda Bernabò, si servirà successivamente per aggiungere dettagli realistici o particolari geografici alla narrazione:

Mi sono recata ad Almeria semplicemente per aver messo a caso la mano su una carta geografica, ed il mio dito si è posato su Almeria. Allora ho detto a Carlo: Andiamo ad Almeria. Laggiù ho trovato un taxista d'una rara intelligenza. Gli ho detto: cerco un villaggio fatto così e così: il villaggio che avevo già descritto. Allora lui ha indovinato e mi ha condotto là, e [sic] El Almendral, villaggio tra i più miserabili, e vuoto, completamente vuoto.<sup>46</sup>

L'incontro con Irazoqui avviene invece sul set del film *Il vangelo secondo Matteo* (1964) di Pasolini, con il quale Morante collabora come assistente alla regia. L'amicizia tra Elsa e l'allora studente spagnolo è ricordata dallo stesso Irazoqui in termini di reciproca stima e affetto. Lucia dell'Aia, individuando nel giovane una scia della "grâce" weiliana e ricordando i suoi trascorsi di attivista politico contro il franchismo, avanza l'ipotesi di una possibile ispirazione per il personaggio dello zio Manuel in *Aracoeli*, che appare plausibile:

Suggestivamente, ci piacerebbe pensare che quando, molti anni dopo, ella compose *Aracoeli* si sia ricordata del suo giovanissimo amico resistente antifranchista e che il suo ricordo si sia mescolato a tante altre memorie e creazioni nella figura dello zio Manuel, fratello di Aracoeli, un eterno fanciullo che aveva combattuto nella guerra civile spagnola e che nel romanzo manda dispacci dal suo «radioso oltremondo». D'altra parte, negli appunti di Adriano Sofri dedicati agli incontri con Elsa Morante dopo il suo tentato suicidio e la malattia, nel 1983, si legge che la stessa Morante in anni ricordava l'amico spagnolo Irazoqui con questo angoscioso dubbio: «Ho sempre temuto che lo abbiano ammazzato». (Dell'Aia 205)

Dell'amicizia con Araceli Zambrano si è già trattato, ma risulta evidente che attraverso lei e il pensiero di María Zambrano si rafforza l'idea e l'interesse per la questione politica spagnola e per il triste destino delle sorelle.

---

<sup>46</sup> Schifano, Jean- Noel. "La divina Barbara." Schifano, J. N. e T. Notarbartolo a cura di. *Cahiers Elsa Morante*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993. 11. Bernabò, Graziella. *La fiaba estrema*. 245.

Per le scrittrici pertanto la Mancia non rappresenta semplicemente una ‘maschera’ a cui ricorrere per camuffare o rendere irriconoscibili luoghi, personaggi, eventi o episodi biografici, ma corre parallela alla ricerca di una lingua che permetta loro di esprimere ciò che sentono, vedono o immaginano, e che consenta ai protagonisti dei romanzi di mantenere vivo l’amore per la Spagna.

*Il soccorso dell’hispanidad e l’hispanidad come “soccorso”*

Il termine “hispanidad” non indica esclusivamente “l’appartenenza alla comunità ispanica” e nel nostro caso la rivendicazione di afferenza/affiliazione al mondo iberico da parte delle autrici, bensì oltre alla denotazione strettamente letteraria, è qui impiegato per designare quel complesso di relazioni che influenzano il legame delle autrici con la cultura spagnola, nonché il fenomeno di appropriazione, da parte delle scrittrici, della lingua spagnola.

È noto che Ortese, Morante e Ramondino erano estimatrici della cultura e della letteratura spagnola e si è dimostrata, nel precedente capitolo, la centralità della lezione di Cervantes, che detta nuove forme d’espressione e apre le porte alla modernità, fungendo da stella polare per le tre scrittrici. Si possono tuttavia individuare influssi provenienti da altre letture, a tal punto che le autrici ne riconoscono, nei loro romanzi, il merito, la stima e ne condividono valori poetici e strategie narrative.

La critica ha ampiamente attestato, nel caso di Anna Maria Ortese, l’importanza dei lirici spagnoli, e in particolare di Góngora e Manrique nel *Porto* e nell’*Iguana*, a cui si aggiungono molti altri autori.<sup>47</sup> Mazzocchi sostiene giustamente che gli autori

---

<sup>47</sup> Come osserva De Gasperin, nel *Porto*, il monito che nell’immaginazione di Dasa la Madonna Nera le rivolge, “Ay, levantad los ojos/ a acuesta celestial entera esfera” è tratto dai versi di “Noche Serena” di

diventano un punto di riferimento fondamentale per la scrittrice, che a loro guarda per imparare la lingua ‘tragica’ consona a esprimere il dolore per la fugacità della vita o per abbandonarsi a riflessioni sulla morte. Mentre Baldi rileva accuratamente le ripetute occorrenze nell’*Iguana* delle “Coplas por la muerte de su padre” di Jorge Manrique, dal recupero della stanza XXXIX che sigilla il romanzo ortesiano, ai versi recitati dal Segovia nel capitolo XIII dell’*Iguana* ulteriore rinvio all’epicedio manriquiano, all’omaggio al poeta spagnolo che culmina nella scelta di nominare l’isola fantastica in cui approda Daddo, Ocaña, città nella provincia di Toledo, in cui muore il padre del poeta, protagonista del lungo elogio delle *coplas*. (Baldi 2001: 913-914).

Tuttavia la presenza e la predilezione di Ortese per Manrique e Góngora, di cui ripete quasi ossessivamente la quartina “caído se le ha un clavel,”<sup>48</sup> può suggerire riflessioni che vanno oltre l’importanza intertestuale di cui Ortese stessa avverte nel *Porto*, in particolare espressa dal monito di Belman a Dasa: “Leggi Góngora, mi raccomando, ma pure il nostro Manrique. Vedrai ti perfezionerai” (*Porto* 729). Il riferimento ai lirici spagnoli funge certamente da modello espressivo per la neofita

---

Fray Luis de León. Nel rendiconto “Piel Roja” risuona come ritornello il verso de *El himno de Colombia* de Andrés Bello, “Libertad, haz que dulce resuene”; così come vengono citati *El Cantar del mio Cid* e il *Cantar de Roncesvalles*. Per il ricco tessuto intertestuale del *Porto* rimando all’articolo di Vilma de Gasperin. “Appunti sulla citazione ne *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese”. 60; 64. Il filosofo spagnolo Miguel de Unamuno è chiamato in causa direttamente dall’autrice alla fine dell’*Iguana*. Mentre Mazzocchi rileva, nello stesso romanzo, il verso lorchiano, “¡También se muere el mar!” del terzo tempo del *Llanto por la muerte de Ignacio*, “[...] tutto passa, anche il mare finisce e anche, col tempo, passerà il dolore di una Iguanuccia” (143). Mazzocchi, Giuseppe. “Anna Maria Ortese e l’ispanità”. MLN, Vol. 112, No. 1, January 1997. 98. Farnetti non manca di notare che di Lorca e del citato lamento, ritorna, nell’*Infanta Sepolta*, lo scandirsi del tempo attraverso il celebre verso “A las cinco de la tarde”, trasfigurato in Ortese in “Alle sei della sera”; unito al tormento delle *Soledades* di Machado, e alle *Visiones* di Unamuno. Ortese, Anna Maria. *L’infanta Sepolta*. Introduzione. A cura di Monica Farnetti con una notizia bibliografica di Giuseppe Ianaccone. Milano: Adelphi, 2000.

<sup>48</sup> Verso in cui la nascita di Cristo è resa attraverso un’immagine floreale e altamente metaforica, tipica dello stile gongorino. Gesù nasce dalla Vergine come un garofano caduto sul fieno dal seno dell’Aurora. Per l’occorrenza assidua della quartina gongorina e il significato che assume per la narratrice rimando a De Gasperin, Vilma. “Appunti sulla citazione ne *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese”. 63 -64. E a Mazzocchi, Giuseppe. *Anna Maria Ortese e l’ispanità*. 95.

narratrice che, tanto da Manrique quanto da Góngora, apprende le modalità con le quali esprimere sentimenti prima a lei estranei - il dolore, la morte, la perdita - e successivamente distintivi della sua esistenza. De Gasperin individua nella ripetizione del ritornello del componimento gongorino “Al nacimiento de Cristo nuestro Señor”, l’unica possibilità che si presenta a Dasa per riferirsi, descrivere o semplicemente rivolgersi ad Aurora Belman, creatura celeste e superiore, la cui natura non può dirsi con “terrestri parole”.<sup>49</sup>

Tuttavia dietro l’elezione di questi autori sembrano celarsi anche altre ragioni, che lasciano presagire una profonda affinità con loro. La rivoluzione poetica gongorina – come spiega Chemris, interessa più fronti, ma ciò che colpisce Ortese risiede, con tutta probabilità, tanto nella condizione di isolamento in cui versa l’autore quanto nel “senso di incertezza avvertito dal poeta di fronte al mondo fenomenico” (Chemris 1). A questo si aggiunge il forte desiderio per la creazione di una seconda realtà, che evocata attraverso una copiosa costellazione di metafore e arguzie che contraddistinguono la tradizione barocca, e l’interesse di raccontare, nelle *Soledades*, il senso di fragilità e perdita di sé del pellegrino protagonista del poema.<sup>50</sup> Inoltre la concezione dello spazio, del paesaggio, i confini non più fissi, di cui sono esemplari le coste erose dal mare o i “muri liquidi” o tutti i limiti che appaiono per poi dissolversi delle *Soledades* – potrebbero aver colpito la scrittrice interessata allo stesso modo a rendere il carattere provvisorio ed effimero del reale. Altrettanto celebre la violazione del poeta di innumerevoli categorie tra le quali

---

<sup>49</sup> “Belman viene descritta come un essere soprannaturale, quasi divino, da accostare alla Vergine per purezza e all’aurora per colore e nome, e il verso di Góngora ne rafforza l’accostamento alla rappresentazione della Vergine in cielo e giustifica la perifrasi « persona di luce ».

<sup>50</sup> Chemris, Crystal Anne. *Góngora’s “Soledades” and the Problem of Modernity*. Rochester (NY): Tamesis, 2008, soprattutto le pagine 25 e 103.

quella umana, animale e inanimata.<sup>51</sup> Góngora ricorre spesso a quello che Chemris definisce una “transelemental imagery” (Chemris 118), uno scambio di attributi e di regni che producono spesso una metamorfosi. Ma se in Góngora si tratta di espedienti retorici già consacrati dalla tradizione letteraria, in Ortese questi preludono, come si vedrà, a un tipo di pensiero affine alla riflessione eco-critica. Più ci si addentra nell’universo poetico del cordovese, più è possibile individuare aspetti che abbiano potuto colpire la scrittrice. Orozco Diaz ricorda il giudizio di Dámaso Alonso che, da poeta, coglie nella lirica gongorina un senso pittorico, una “sugestión colorista” tipica di El Greco, alla quale certamente il poeta s’ispira. Le tonalità dorate e argentee tipiche delle paletta di Domenico Theotokópoulos ‘colorano’ le opere di Góngora e insieme ai contrasti, tra bianco e rosso e verde e oro, concorrono a creare quel gioco di luce ed ombre, che è un tipico tratto della tradizione barocca (Orozco Díaz 60). Il pensiero corre immediato a El Greco di Ortese e alle sensazioni che le suscitò la vista di alcuni quadri, di cui la scrittrice lascia memoria in uno scritto che segue la partecipazione giovanile alla rassegna ginevrina del 1939. Il ruolo giocato dal celebre pittore è stato oggetto di importanti considerazioni, tra le quali si ricordano quelle di Farnetti e Clerici che ritrovano nel *El Entierro del Conte D’Orgaz* e nella *Veduta di Toledo* del maestro spagnolo la controparte iconografica del *Porto di Toledo*. Nello studio di Flora Ghezze questa tematica viene riccamente ampliata e la studiosa fa risalire “la gamma delle variazioni cromatiche e tonali che orchestrano la pagina ortesiana”, unita alla “magia delle accensioni chiaroscurali” che caratterizzano il *Porto*, alla vena manieristica di Theotokópoulos (Ghezze 87). Ortese rimane colpita, prosegue Ghezze, dalla pittura dell’artista, che sempre vela e nello stesso tempo rivela qualcosa nei suoi quadri, tanto che Ortese nota:

---

<sup>51</sup> Ibidem, 81.

“Egli si serve della pittura come di un velo bruno dietro il quale palpita la luce di un altro mondo.”<sup>52</sup> Anch’egli grande visionario che sceglie come raggio d’azione quella soglia tra reale e irreal, quella “zona misteriosa di passaggio fra cielo e terra” che allo stesso modo la scrittrice sembra ricercare, a partire già dai racconti giovanili.<sup>53</sup> Non è difficile pertanto individuare le affinità che la scrittrice avverte con la pittura di El Greco e con la lirica colorista di Góngora: la volontà di creare un secondo ordine da giustapporre a quello reale. Ed è proprio con la tecnica del chiaroscuro, e il privilegio delle ombre sulla nitidezza della visione, che i tre artisti rendono “a livello ottico, quell’inestricabile stratificazione ontologica tra realtà e irrealtà, tra visibile e invisibile”,<sup>54</sup> così cruciale in El Greco, Góngora e Ortese.<sup>55</sup> Occorre inoltre ricordare che questo secondo mondo non è indipendente e separato dal primo, né un orizzonte possibile, bensì risulta inestricabilmente legato al reale. Per questa ragione, avvertono Diodato e Palazón, in Góngora c’è solo “un mondo vero che include anche la poesia” e l’immaginazione.<sup>56</sup> Una considerazione, quest’ultima, di ascendenza spinoziana, giacché per il filosofo forma e sostanza sarebbero indifferenti, così finito e infinito, reale e irreal. In modo acuto, Diodato individua nel lirico spagnolo “un’espressione della scienza intuitiva” di Spinoza

---

<sup>52</sup> Ortese, Anna Maria. “Maestri spagnoli alla Mostra di Ginevra”. *Il Gazzettino di Venezia*, 22 luglio 1939, 3. Ghezzi, Flora Maria. *Chiaroscuro napoletano: Trasfigurazioni fantastiche di una città*. 87.

<sup>53</sup> Farnetti, Monica. “Toledo o cara. L’esilio di Anna Maria Ortese.” *Tutte signore di mio gusto: profili di scrittrici contemporanee*. Milano: La Tartaruga, 2008.

<sup>54</sup> Ghezzi, Flora Maria. *Chiaroscuro napoletano*. 92. La stessa poetica del chiaroscuro che la studiosa ravvisa in Ortese ed El Greco distingue la poesia di Góngora.

<sup>55</sup> Va ricordato che Ortese si ispira, oltre ad El Greco, alla rivoluzione pittorica del maestro barocco spagnolo Velázquez. Farnetti nell’*Infanta Sepolta* riscontra la prossimità della Madonna di Montemayor, l’infanta eponima del testo ortesiano, ai soggetti delle tele del pittore. “Adolescenti entrambe, spagnola l’una e l’altra, l’una come l’altra frutto di una arte secentesca, e tutte e due irrigidite in una veste di seta turchina dall’ampia gonna riccamente bardata d’oro, l’infanta di Velázquez (o sulla scia di Ravel) e quella della Ortese non esauriscono infatti a questo punto le loro somiglianze.” Ortese, Anna Maria. *L’infanta Sepolta*. A cura di Monica Farnetti. 185.

<sup>56</sup> I capisaldi del pensiero di Diodato a proposito di Góngora sono sintetizzati da Garrido Palazón, Manuel. “En Equívoco altar: Góngora, el 27 y el barroco del siglo XX.” Soria Olmedo, Andrés, ed. *Una densa polimorfía de belleza: Góngora y el grupo del 27*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007. 216-217. Traduzione mia.

(Palazón 60), per il quale la conoscenza non è mai un atto “puramente sensibile né puramente razionale” ma richiede la cooperazione di corpo, mente e immaginazione (Palazón 75). La poesia gongorina con la sua forte carica immaginativa si fa portavoce di una riforma della ragione simile a quella attuata da Spinoza, che mi sembra davvero cruciale se si pensa al progetto di Ortese di ricorrere a una “nuova appassionata filosofia” e alla soluzione che propone con “l’Intelligente amore”.<sup>57</sup>

La portata della rivoluzione estetica di Luis de Góngora y Argote, la straordinaria ricchezza e il forte dinamismo delle scelte che contribuirono a creare un nuovo genere poetico, rappresentano un fenomeno di grande risonanza per la tradizione lirica spagnola che sarebbe certo sminuito da un resoconto rapido. Sembra tuttavia essenziale individuare cosa abbia potuto trovare in un poeta oscuro ed enigmatico, come è stato definito da molti, un’attrice altrettanto “oscura” ed enigmatica come Ortese. E se si considera che Góngora fu anch’egli un grandissimo viaggiatore, imprigionato più volte, che visse gran parte della sua esistenza da esiliato interiore, che perseguì la sua educazione da autodidatta, sembra quasi impossibile pensare a una semplice ‘simpatia’ per il poeta spagnolo.

Allo stesso modo si può ipotizzare che la lettura di Jorge Manrique abbia esercitato una ascendenza singolare sulla scrittrice, soprattutto se si pensa che le *Coplas* le s’impongono come modello lirico per esprimere la pena profonda per la scomparsa del

---

<sup>57</sup> Nella proposta ortesiana si legge anche un riflesso del pensiero di Unamuno, tra gli autori privilegiati da Ortese, a proposito del Logos. La ragione, per il filosofo spagnolo, non si oppone all’immaginazione, così come reale e l’irreale non sono antonimi ma allo stesso modo fondamento della vita. Unamuno, Miguel de. *Obras Completas*. Madrid: Escelier, 1966. 129. Per un ulteriore approfondimento critico si consulti il saggio di Schmidt, la quale sostiene che “ In opposition to Descartes, Kant and Hegel, and 19<sup>th</sup> century idealism, Unamuno puts forth the challenge that reason is a product of society [...]. Unamuno abolishes the distinction between reason and fantasy, stating on evolutionary grounds that reason springs from imagination.” Schmidt, Rachel. *Forms of Modernity. Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2011. 168- 69.

fratello Emanuele. In Ortese, come nel famoso epicedio, il dolore personale per la morte della persona cara assurge a “dolore umano e universale, indagato in tutta la sua ampiezza e trascendenza.”<sup>58</sup> Mentre la “dizione naturale”, lo “stile umile”, “il fluire della parola” e il rifiuto del realismo<sup>59</sup> – che Manrique privilegia a dispetto dei cultismi e della retorica pedantesca della poesia del secolo XV – di certo influiscono sulla scelta dell’autrice, che trova nel poeta spagnolo un esempio lirico e di vita. Non è infatti da escludere che la biografia di Manrique abbia giocato un ruolo fondamentale, sia perché il poeta, autodidatta, come Ortese, si formò e completò la sua educazione leggendo i classici spagnoli; sia perché come lei avvertì un profondo attaccamento alla città di Toledo. Un sentimento, quello ortesiano, che sembra ricalcare le orme lasciate da Manrique, il quale pur non essendo nativo di Toledo si sentì profondamente legato a questa città, che ancora oggi lo acclama come proprio poeta (Marino 5). Inoltre Ortese potrebbe sentirlo vicino alle sue corde anche per il “talento di pensatore di Don Jorge” (De Haro 291) e la sua capacità di includere in poesia riflessioni di natura strettamente filosofica, e chissà se il ‘pensiero poetante’ di Ortese non trovi proprio le sue origini nella poesia manriqueña, nella quale – ricorda il poeta Luis Cernuda – “la parola è l’espressione diretta di un pensiero.”<sup>60</sup>

Nel corpus di Elsa Morante il rimando ad autori spagnoli o ispano-americani è altrettanto evidente. Oltre l’influenza di Cervantes, di cui si è ampiamente trattato, per molte delle sue opere e non solo per *Menzogna e sortilegio*, si deve ricordare che la

---

<sup>58</sup> Il giudizio è di Menéndez y Pelayo, riportato da Borghini, Vittorio. *Giorgio Manrique. La sua poesia e i suoi tempi*. Genova: Istituto universitario del magistero, 1952. 244

<sup>59</sup> Peculiarità queste individuate da Le Gentil nella sua analisi della poesia manriqueña. Si veda Manrique, Jorge. *Poesía*. Edición, prólogo y nota de Vicente Beltrán, con uno estudio preliminar de Pierre Le Gentil. Barcelona: Crítica, 1993.

<sup>60</sup> Luis Cernuda, in De Haro, Serrano. *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Madrid: Gredos, 1966. 295.

scrittrice sceglie di includere tra le pagine dei suoi romanzi versi celebri nella storia della letteratura iberica o ispano-americana. Non si tratta di un semplice atto di stima né di una preferenza della scrittrice romana nei confronti di certi autori: le immagini e i messaggi che Morante sceglie di custodire tra le sue righe si intrecciano significativamente con il suo disegno e i suoi valori poetici. Il primo luogo ricordiamo l'epigrafe che dà inizio a *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), tratta dal verso dello *Himno voluntarios de la república* che César Vallejo<sup>61</sup> compose per esprimere la sua totale avversione per i conflitti armati che si susseguirono nella Spagna del 1936 (Faúndez 147). Con il verso “por el analfabeto a quien escribo” del poeta peruviano, Morante stabilisce il tono dell'intero libro, alludendo sia alla “lingua degli idioti”, che aveva già sperimentato ne *La Storia* per parlare agli analfabeti,<sup>62</sup> sia alla presenza dei molti personaggi “idioti” presenti nel testo (Antigone, Rufo, il Pazzariello), gli unici in grado “di ascoltare la parola dei poeti” in questo secolo (Rosa 80), e che pur non sapendo leggere né scrivere possono recitare, cantare, suonare strumenti semplici, diventando trasmettitori di una cultura orale altrimenti dimenticata (Setti 192). Ne *La Storia*, invece, la conclusione è siglata dalla strofa cinquantasei - “Muerto niño, muerto mío/ nadie nos siente en la tierra/ donde haces caliente el frío” – del *Cancionero y Romancero de Ausencias* di Miguel Hernández,<sup>63</sup> che con quest'opera canta il dolore per la morte prematura del figlio, la lontananza dagli affetti più cari, il tormento dettato dalla prigionia e dalla guerra che si consuma in quegli anni in Spagna. Hernández compare nello schieramento repubblicano e le cronache lo

---

<sup>61</sup> César Abraham Vallejo Mendoza (March 16, 1892 – April 15, 1938), scrittore peruviano tra i più celebri ed influenti del XX secolo. Grazie alla sua opera l'America Latina conosce l'avanguardia e quelle tecniche che diventeranno in seguito fondamentali per il Surrealismo europeo. Silva-Santisteban, Ricardo. *Cesar Vallejo: El Poeta y el hombre. Galería CCPUCP, abril-junio del 2010, Lima, Perú*: Petrobas, 2010.

<sup>62</sup> Rosa, Giovanna. “Elsa Morante: ovvero il romanziere.” Agamben, Giorgio et al. *Per Elsa Morante. Saggi e Testimonianze*. 65.

<sup>63</sup> Hernández, Miguel. *Cancionero y Romancero de Ausencia* (1938-1941). Edición, introducción y notas de José Carlos Rovira. Barcelona: Editorial Lumen, 1978. 66.

vedono impegnato a combattere il franchismo su più fronti tra l'Extremadura e l'Andalusia, terra di origine e per la quale anche lo zio Manuel Muñoz Muñoz di *Aracoeli* combatte contro il Generale Franco. Certamente anche l'impegno politico del poeta spagnolo, oltre all'amicizia con Irazoqui, sembra ispirare Morante nella costruzione del suo personaggio. Ad affascinarla, inoltre, dev'essere la natura sociale di molta poesia hernandiana e lo schierarsi del poeta in difesa dei poveri e dei più deboli, che la scrittrice condivide e che la porta similmente, come ricorda Wood, a pronunciare il suo credo in difesa degli umili, dei deboli, dei bambini.<sup>64</sup> Quindi, la figura di Hernández, così come la sua poesia, deve sicuramente caricarsi di significato per la scrittrice, se – nota Cives – nuovamente in *Aracoeli* re-interpreta alcuni versi del *Cancionero*. Si tratta questa volta di una strofa<sup>65</sup> in cui la rassegnazione al vuoto e alla distruzione della guerra racchiuso nella disillusione del ripetuto “que no hay nada”, diventa per Morante una sorta di consolazione con cui *Aracoeli* si rivolge in sogno al figlio. Le sue parole, infatti, «ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire» (*Aracoeli* 308), vogliono rassicurare Manuel che ammette apertamente di non aver capito nulla dalla vita.

Inoltre, Morante, come Ortese, ricorre spesso al supporto delle arti visuali, dando vita una narrazione che, se non ricalca ekfrasticamente celebri tele, le richiama alla memoria e vi si pone in dialogo. Tra gli artisti amati dell'autrice, occupa un posto d'onore il Beato Angelico,<sup>66</sup> a cui dedica uno studio confluito in *Pro e contro la bomba atomica*, e le cui mete vanno ad arricchire originalmente l'impasto prosastico dell'autrice romana. Ricorda,

<sup>64</sup> “Morante’s deepest sympathies lie with the small, the oppressed, that which is unvalued by our social structures, the detail which is disregarded.” Wood, Sharon. *Italian Women Writings*. 153.

<sup>65</sup> “No te asomes a la ventana, / que no hay nada en esta casa. / Asómate a mi alma. / No te asomes al cementerio, / que no hay nada entre estos huesos. / Asómate a mi cuerpo.” Hernández, Miguel. *Cancionero y romancero de ausencia*. 91.

<sup>66</sup> Al pittore, Giovanni da Fiesole, dedica uno studio poi confluito in *Pro e contro la bomba atomica*, con il titolo “Il Beato protagonista del paradiso.”

infatti, Dell'Aquila come nel corpus morantiano siano evidenti gli influssi del Beato, non solo nelle scelte espressive<sup>67</sup> ma nel “ricercato cromatismo”, nello “studio della luce”, “nell’atmosfera fiabesca”, nei “dettagli paesaggistici” (Dell'Aquila 753). In *Aracoeli*, tuttavia, i modelli a quali s’ispira sono altri e più tardi, come Giorgione e Velázquez.

Ritorna, ancora una volta, un artista spagnolo, protagonista indiscusso della scena europea barocca, apprezzato dai suoi contemporanei e dai pittori successivi, tanto da essere considerato da Manet il più grande artista di tutti e tempi e ribattezzato per questo “pittore dei pittori” (Calvo Seraller 131-33). Anche Morante, si può dire, non rimase estranea al fascino del sivigliano, tanto più se si pensa che la narrazione del *Chisciotte*, centrale in molte opere della scrittrice, trova il suo riflesso più immediato proprio nella pittura di Diego Velázquez.<sup>68</sup> Di quest’ultimo Morante eguaglia la grazia e i toni sfumati nel ritratto che fa della figlia di Aracoeli, Carina.<sup>69</sup> Agli occhi di Manuel la “niña” si mostra come un’*infanta*, non di sangue reale come in Velázquez, ma che ne incarna, per la madre e per Manuel, tutte le peculiarità:

Essa era sontuosamente abbigliata, nella sua lunga veste bianca da cerimonia, raccolta e ripresa attorno ai piedini; e la ornavano tutti i suoi gioielli. Pure con gli occhi chiusi, la sua faccia, nella rotondità ancor piena delle guance e nella minuta bocca semiaperta, esprimeva uno stupore; però senza più nessuna domanda, neppure inconsapevole. (*Aracoeli* 204)

---

<sup>67</sup> Dell'Aquila, Giulia. “Il Beato angelico di Elsa Morante.” *In un concerto di voci amiche: Studi di letteratura italiana dell’ Otto e Novecento*. Galatina: Congedo, 2008. 753.

<sup>68</sup> Come puntualmente osservato da Riley, Edward C. “Literature and Life in *Don Quixote*.” Echevarría, Roberto, ed. *Cervantes’ Don Quixote: A Casebook*. 125-140; e da Hatzfeld, Helmut. “Artistic parallels in Cervantes and Velázquez.” *Estudios dedicados a Menendez Pidal*. Madrid: Patronato Marcelino M. Pelayo, 1950, vol. 3, 265-297.

<sup>69</sup> La celebrazione della nascita di Carina e il significato che acquista per Aracoeli rappresentano per D’Angeli un “contrasto col dato di costume e col dato antropologico delle culture italiana e spagnola, che piuttosto celebrano la maternità in relazione al sesso maschile del figlio”. Sovvertimento questo che, a mio parere, può leggersi ancora una volta in chiave braidottiana. D’Angeli, Concetta. “Aracoeli: la morte madre di metafore”. Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*. Il Giannone X. n.19-20, (gennaio – dicembre 2012): 288-289.

Carina “occupa” inoltre uno spazio definito - “sembrava un bambola in una scatola” (204) – alla cui identificazione contribuisce la veste che la piccola indossa, elementi che ricordano le infante delle tele velazquiane e forse tra tutte “La infanta Margarita en Azul” (1659).<sup>70</sup>

L’allusione pittorica è colta per prima da Ortese, lettrice d’eccezione dell’ultimo romanzo di Morante, alla quale indirizza parole di stima e affetto:

Rapallo, 12 – 4 – 83

Cara Elsa Morante,

in *Aracoeli* la vita di Carina è una delle pagine più alte della letteratura italiana di ogni tempo. Dissi, ad amici, quanto questo libro, per me, fosse importante – coraggio e tristezza così rari in questi anni di nulla – ma dissi soprattutto di quel ritratto: che per sapienza ricorda – e non a me sola – l’oro di sogno di *Las Meninas*. La breve quiete – nel vivere – di Carina, la sua infinita preziosità e dolcezza – sono davvero cosa immortale.<sup>71</sup>

Delle protagoniste velazquiane, Carina ha dunque l’eleganza e la regalità, l’appartenenza quasi a un altro ordine, superiore a quello umano, a un altro mondo che presto la richiama a sé, ponendo fine alla venerazione di Aracoeli nei suoi confronti, e che la getta nel baratro più buio e profondo dello sconforto.

La lezione di Velázquez e soprattutto quella di *Las Meninas* (1656) credo compaia almeno in un’altra occasione nel testo morantiano, che al quadro spagnolo sembra – più o meno liberamente – ispirarsi. Il celebre dipinto, come spiega puntualmente Foucault, raffigura contemporaneamente l’artista in un momento di pausa dalla pittura del quadro, i protagonisti della rappresentazione (l’infanta Margarita, le damigelle, i due soggetti acondroplasici che appaiono sulla destra del quadro, le domestiche) il re e la regina riflessi nello specchio, spettatori dello “scatto” e soggetto della tela che l’artista sta dipingendo, lo

<sup>70</sup> Come sostiene Javier Portús in *The Infant Margarita in a Blue Dress*, “the figure has a notably volumetric presence and occupies a clearly defined space. This effect has been achieved through her dress.” Portús, Javier ed. *Velázquez - Las meninas and the Late Royal Portraits*. With texts by Miguel Morán, Javier Portús and Andrea Sommer-Mathis. London: Thames & Hudson, 2014.134.

<sup>71</sup> Lettera di Anna Maria Ortese a Elsa Morante. Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*. 24.

spettatore, che come ricorda Riley, “realizes with a shock that he is looking at the picture from the spot, close to the watchful monarch and his wife, from which the picture is taken in effect” (Riley 138), e che per Foucault è rappresentato, nel dipinto, dal maggiordomo sulla soglia della porta.<sup>72</sup> Una dinamica simile può essere ricostruita nell’episodio del ricordo, quell’istantanea reale o “apocrifa”, di Manuel bambino allattato dalla madre allo specchio:

Ci si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante. Essa appoggia al letto un piede nudo, e in terra, sul tappeto francese, c’è una babbuccia rovesciata. Non distinguo bene il suo vestito (una vestaglietta lunga, di un colore fucsia) ma riconosco il suo modo di scostarsene l’allacciatura dal petto, badando a sporgerne appena la punta della mammella, con un pudore addirittura comico: di una che si vergogni perfino davanti al suo proprio cucciolo. Siamo, difatti, soli noi due nella camera; e sono io quel lattante dalla testolina nera che ogni tanto leva gli occhi verso di lei. (*Aracoeli* 11)

Anche se per certi versi più attiguo al dipinto *Venere allo specchio*,<sup>73</sup> l’episodio morantiano può essere accostato alle tecniche che confluiscono in *Las Meninas*. Vi è infatti anche in Morante un “quadro”, l’immagine cioè preservata dalla memoria da Manuel; un autore del ricordo, Manuel, che è allo stesso tempo protagonista del quadro come in Velázquez; uno specchio – dalla cornice barocca – che riflette il soggetto del quadro, ovvero Manuel bambino allattato dalla madre; il lettore, che assiste come testimone a tutto questo. La dinamica proposta da Morante, sembra quindi a suo modo evocare la complessità del gioco velazquiano tra autore, opera d’arte, soggetti del quadro e spettatori. Ma soprattutto a Morante l’esperienza del pittore barocco ispira la rottura degli schemi della narrazione tradizionale, dell’equilibrio e dell’unità prospettica a favore di quegli elementi che nelle arti

---

<sup>72</sup> Foucault, Michel. *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*. Con un saggio critico di G. Canguilhem, traduzione di E. Penaitescu. Milano: Rizzoli-Bur, 1967. 18.

<sup>73</sup> Visto il soggetto femminile nudo o seminudo che si specchia in compagnia di Cupido, proprio come nel romanzo morantiano *Aracoeli* e Manuel.

sono definiti tardo-manieristici o propriamente barocchi. Ragion per cui Velázquez, insieme a Cervantes, risulta di cruciale importanza per l'autrice, come per gli artisti contemporanei:

Velázquez's *Las Meninas*, as Cervantes' *Don Quixote*, are of interest to contemporary artists and theorists not only for their content (the way they explore their themes) but also for the form they use to subvert the conventions of classical perspective. If classicism proposed works of art organized through criteria such as harmony, perfect combination of parts, and verosimilitude, this mannerist style claimed for excess, complexity in perspective and fragmentation of narratives.<sup>74</sup>

Sebbene non spagnolo, è necessario soffermarsi anche sull'altro dipinto al quale Morante fa riferimento in Aracoeli, *La Tempesta* di Giorgione (1505-1508), considerata dalla critica la trasposizione visiva del significato dell'intero romanzo. Come ricorda Bernabò, è la stessa autrice a far riferimento al pittore italiano in una nota autografa dei manoscritti di *Aracoeli*, alla cui fine compare: “5) Da ultimo il Perro (Perro! Perro! Perro!) – L'estrema attesa del passaggio del Samaritano. Ricordare La tempesta di Giorgione. (il soldato di guardia è il fratello Manolo, l'eroe).”<sup>75</sup> La nota, confermata dal ricordo di Carlo Cecchi di una visita alla Galleria dell'Accademia di Venezia in cui Morante rimase colpita dal dipinto,<sup>76</sup> testimonia la volontà dell'autrice di rendere esplicito il legame con il quadro, uno dei più emblematici e discussi della storia dell'arte. Nonostante non sia nota l'interpretazione di Morante del dipinto, è probabile che identificasse la protagonista femminile, piuttosto che con un personaggio biblico, con una gitana, “con una zingara, o comunque, con una donna in libero contatto con la natura [...] E che questo le dischiudesse la strada per assimilarla alla giovane Aracoeli” (Bernabò 263), mentre l'associazione del soldato con il fratello di Aracoeli, Manuel Muñoz Muñoz, è rivelata dalla stessa autrice. Il

<sup>74</sup> Acosta Bustamante condivide il pensiero di Silvio Gaggi, che individua ne *Las Meninas* e nel *Don Quijote* i due maggiori antecedenti della cultura postmoderna. Acosta Bustamante Leonor. “Don Quixote and the American imagination: the reappropriation of the icon in Auster's *City of Glass*.” Mercedes, Julia, ed. *Don Quijote y la narrativa posmoderna*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010. 105.

<sup>75</sup> La nota al manoscritto è riportata nella sua interezza da Bernabò, Graziella. *La fiaba estrema*. 262.

<sup>76</sup> Ibidem, 266.

soggetto della tela costituisce, prosegue la studiosa, la resa pittorica della scena iniziale del testo, l'allattamento di Manuel bambino, ma si pone anche come emblema del messaggio di tutto il romanzo, giacché "in fondo, la tela di Giorgione riguarda anch'essa la vita, la morte e il tempo, tutti ricompresi nel principio materno" (Bernabò 265). Da queste testimonianze si evincerebbe l'influenza degli artisti sulla scrittrice e la complessità del tessuto narrativo morantiano.

Per quanto riguarda Ramondino, Don Chisciotte è il protagonista indiscusso della stima della scrittrice e nutrimento per la sua fantasia. Tuttavia, soprattutto in *Guerra d'infanzia e di Spagna*, non mancano dei riferimenti alla letteratura maiorchina e soprattutto a Roman Lluïl e alla letteratura popolare. L'autrice menziona infatti le "Rondaies mallorquines" (*Guerra* 183), canzoni appartenenti al patrimonio orale dell'isola, che furono raccolte in volumi a partire dalla fine dell'Ottocento. Credo che il debito di Ramondino debba in parte essere ricondotto anche queste storie, vive nella comunità che accoglie la piccola Fabrizia alias Titita. Le avventure che vi si susseguono vedono protagoniste vicende simili a quelle raccontate dalla protagonista del romanzo, tra cui si distinguono animali parlanti o esseri superiori agli umani, specie vegetali magiche, e schiere di giganti e demoni. In *Althénopis*, invece, non manca il riferimento a Velázquez, al quale la scrittrice allude apertamente. Il pittore spagnolo è il modello privilegiato delle tele realizzate da Callista, una delle zie napoletane della protagonista, che in un quadro aveva rappresentato le sue sorelle:

La zia Callista le aveva ritratte in un dipinto a olio; parevano due domestiche al servizio di Filippo IV ritratte da Velázquez [...] seduta la più vecchia, con un abito color melanzana, e negli una maliziosa innocenza, mentre l'altra era in piedi, vestita da nero, con forme esuberanti e virginee; ambedue con i capelli raccolti a crocchia, al modo delle contadine meridionali. (*Althénopis* 176)

Non risulta difficile individuare il corrispettivo visivo della descrizione delle sorelle, nelle opere velazquiane, soprattutto se si pensa alle due governanti adulte che compaiono alle spalle dall'infanta Margherita ne *Las Meninas*, o alle protagoniste di *Cristo en casa de Marta y María* (1620), in cui risaltano, in primo piano, due figure femminili, che condividono con il ritratto di Callista molti aspetti, tra cui proprio la differenza d'età delle protagoniste, la posa, l'acconciatura dei capelli.

In secondo luogo, come si anticipava, l'*hispanidad* non può essere ricondotta esclusivamente né all'attaccamento delle scrittrici alla Spagna né ad ascendenze letterarie, ma si riflette a livello macroscopico anche sulla loro lingua, che mescola italiano, castigliano e dialetto maiorchino in modo singolare e senza assolver alcun intento parodico o grottesco.<sup>77</sup> L'originale impasto espressivo dei romanzi sembra rivelare, prima di tutto, una spia del loro esilio interiore che vivono e del loro sentirsi 'forestiere' pur rimanendo in patria, per poi differenziarsi in ciascun personaggio. In Ramondino per esempio, il trilinguismo di Titita appare problematico per la giovane, che non ha ben chiaro quale sia la sua lingua madre; Dasa, nel *Porto*, ripercorre invece le sue difficoltà per trovare una lingua idonea ad esprimersi e ricorda come, tra periodi di silenzi e mutismi, riesce a superare l'arbitrarietà delle parole; per Manuel, la personalità problematica e la comparsa della sua nevrosi si possono far risalire al rifiuto della lingua materna.

I primi anni di vita di Ramondino non potrebbero essere riassunti in modo più icastico del ritratto che ne fa Monica Farnetti, quando asserisce che "l'infanzia della Ramondino fu Spagna e fu, allo stesso tempo, guerra", dove quest'ultimo è termine

---

<sup>77</sup> Come suggeriscono Mazzocchi, Giuseppe. "Anna Maria Ortese e l'ispanità" 99; e per Ramondino, Farnetti in *Il centro della cattedrale. I Ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*. Mantova: Tre Lune, 2002. 81-82.

ambivalente che allude ora alla guerra civile spagnola del 1936-39, che colpì duramente Maiorca - come riporta la stessa autrice in calce al libro – ora alla lotta tutta personale di Titita con se stessa, con il suo corpo che subisce trasformazioni e che deve imparare a conoscere, con il mondo degli adulti governato da logiche incomprensibili, con la lingua con cui deve esprimersi (Farnetti 2002: 80-81). Le difficoltà che da un punto di vista linguistico Fabrizia affronta sono tipiche, secondo Sepe, di chi dispone, non di una patria, ma del “simulacro linguistico” del paese d’origine (Sepe 74), che si manifesta attraverso la lingua italiana con cui i genitori le si rivolgono, a cui però si alterna lo spagnolo, ed in particolare il dialetto maiorchino parlato dalla nutrice. La centralità di questa esperienza linguistica rivive nelle pagine di *Guerra*, in cui la protagonista, alter ego della scrittrice, sperimenta, come ricorda Farnetti, le “fratture socio-linguistiche” che intercorrono tra la lingua familiare o lingua dei ricchi – per niente intima o ‘materna’ (in quanto lingua della diplomazia e delle apparenze) – e quella dei poveri, dei servi e della balia Dida (Farnetti 2002: 74). Nel romanzo è la voce della stessa Titita a rivelarci la singolarità della sua posizione, a esprimere la problematicità e contemporaneamente la straordinaria ricchezza linguistica su cui può contare:

Oltre al castigliano e all’italiano, che avevo in comune con i miei genitori, c’era un’altra lingua segreta, che loro ignoravano, e che condividevo invece con i servi della casa, con il mio amico Paco, con la gente del cortile di Dida e a volte anche con i miei fratelli minori: il maiorchino. Ciò rappresentava la mia ricchezza e il mio potere nei confronti dei miei genitori, ma segnava anche, oltre un’incoltabile distanza da loro, una comunanza con il mondo dei poveri, che mi pareva i miei genitori ignorassero. (*Guerra* 50)

Ignorando i divieti dei genitori che le impediscono di frequentare quel mondo, Titita attinge per la lingua, per le avventure, per una forma di saggezza e conoscenza propria di

quella classe sociale. Avverte pertanto lo spagnolo come una lingua magica che conduce in un mondo fantastico, lontano da quello italiano:

Ma a tutti i malefizi e incantesimi della casa se ne aggiungeva un altro: il continuo trasformarsi delle parole, e con esse del mondo, nel passaggio da una lingua all'altra. Così la natura quasi meccanica propria di certi giocattoli che avvertivo in me quando mi sentivo chiamare «bambina», forse per la sua assonanza con la parola «bambola», si mutava quando mi sentivo definire una «niña», in una sostanza fiabesca, e quasi commestibile, per via di quel segno stregato che nella lingua castigliana è la tilde, presente anche nell'aggettivo «cariñosa» che spesso mi rivolgevano. (*Guerra* 49)

Come ha giustamente sottolineato Farnetti, il ricorso all'*hispanidad* di Ramondino assolve diverse esigenze, laddove comporta il recupero di una stagione antica, la possibilità di trasfigurare il reale sotto la veste ispanica e di rivivere l'esperienza linguistica dell'infanzia:

L'urgenza del suo operare si presume dettata da altre condizioni: dalla necessità, per esempio, di inseguire quel passato e quell'infanzia che sono l'oggetto della sua avventurosa «cerca» fino ai margini e oltre i confini stessi del testo; di riprodurre altresì, nella stessa topologia o interna «geografia» del libro dell'infanzia, l'alterità e la diffrazione del paesaggio originario, ricreando per rappresentazione le condizioni di quel primo viaggio; di ricercare infine quella «lingua materna» drammaticamente non univoca, quelle molte lingue madri-madri o lingue «della nutrice» disseminate nei luoghi di infanzia randagia, e dunque nei molti luoghi del testo diversamente parlanti. (Farnetti 2002: 76)

Dietro l'originale impasto linguistico di *Guerra* si celano quindi ragioni intime e strettamente autobiografiche, che contraddistinguono molti dei romanzi dell'autrice.

Anche Manuel si muove tra più lingue durante l'infanzia e anche per lui lo spagnolo è lingua materna, idioma dolce, di cure e attenzioni che Aracoeli rivolge per i primi anni al piccolo in modo esclusivo. Per Concetta D'Angeli lo spagnolo si configura come “lingua remotissima e quasi inconfondibile, [...] linguaggio dell'amore, quello che ha espresso per breve tempo il sogno della simbiosi affettiva

assoluta, realizzata davvero nel paradiso di Totetaco”; mentre per Mengaldo lo spagnolo, elemento insieme al lessico alto e a quello popolare del plurilinguismo dei romanzi, comporta un “continuo dissolvimento dell’oggettività nella soggettività, del reale nel fantastico e nell’acutamente affettivo.”<sup>78</sup> Come per Titina, la lingua di Manuel è contraddistinta da un’aurea misteriosa, “dove le parole possiedono una specie di [...] eco che ne modifica nel profondo il senso primo” (D’Angeli 2003: 45). Un censimento dettagliatissimo è offerto dallo studio di Bertucci sulla lingua di *Aracoeli*, a cui rimando, dove la studiosa annota tutte le occorrenze ispaniche distinguendole in varie categorie, dai semplici sintagmi alle canzoncine popolari e alle preghiere che costellano il testo morantiano.<sup>79</sup> Nello studio inoltre, Bertucci costata l’intensificarsi dell’elemento spagnolo con la comparsa di *Aracoeli* e soprattutto nel resoconto che il protagonista abbozza della sua infanzia, che lascia spazio ad alcune considerazioni della lingua di Manuel in rapporto alle teorie di Julia Kristeva. Fortuna e Gragnolati colgono nel segno quando leggono nell’infanzia di Manuel la “rottura della linearità della struttura narrativa” attraverso salti, interruzioni, pause, che interrompono il “monolinguisimo della lingua del padre a favore di un plurilinguismo” di italiano e spagnolo, lingua della madre e del figlio in quell’isola felice che è Totetaco. E ancora quando leggono nell’ingresso ai quartieri Alti, il progressivo distacco del bambino

---

<sup>78</sup> Mengaldo, Pier Vincenzo. “Spunti per un’analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante.” D’Angeli, Concetta e Giacomo Magrini, a cura di. *Vent’anni dopo “La Storia”. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa: Giardino Editore, 1995. 11-36.

<sup>79</sup> Come la stessa Bertucci chiarifica, la sua analisi non tiene conto dei nomi di località o delle festività spagnole, di prodotti spagnoli e di nomi propri, né le parole di personaggi spagnoli riportati da Manuel attraverso il discorso diretto, giacché per la studiosa rispondono a una funzione mimetica. Bertucci, Sara. “Note sul lessico di *Aracoeli* di Elsa Morante”. *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*. Volume LIX. Fascicolo II. (Maggio-Agosto 2006): 203-241.

dall'ordine semiotico del materno.<sup>80</sup> L'abbandono della lingua spagnola, delle canzoncine e delle ninna nanne, però, più che testimoniare l'entrata del protagonista nell'ordine simbolico del padre, riflette una scelta volontaria, quasi rancorosa, di Manuel di staccarsi e punire la madre per il suo allontanamento. Lo stesso Manuel tiene, infatti, a precisare che pur essendo predisposto e possedendo un gran potenziale per le lingue è “di fatto incapace [...] d'intendere a praticare con successo la lingua spagnola” (*Aracoeli* 23), quella lingua che come si è detto era per il Manuelito di Totetaco un “linguaggio divino” (*Aracoeli* 234). Una separazione linguistica quella dallo spagnolo, dal “volgare opposto alla grammatica” (Magrini 1993: 165), che ricalca quindi quella realmente avvenuta con la madre, che darà alla luce di lì a poco una bambina, e che è la diretta responsabile, come sostengono Fortuna e Gragnolati, dei disturbi della sua personalità.

Ne *Il Porto di Toledo*, come in *Aracoeli*, la presenza della lingua spagnola caratterizza il tessuto narrativo in maniera preponderante, prodotto di quella “asticcioia tremante e colorata” (*Porto* 364) a cui ricorre la protagonista. Come suggerisce Farnetti, l'idioma spagnolo risulta completamente assimilato all'impasto linguistico. Il fatto che i termini non appaiono molto spesso virgolettati o in corsivo, indica che non sono sentiti come forestierismi, prestiti, o vocaboli stranieri, ma parte integrante della lingua (Farnetti 1998: 30). In dettaglio, nel testo fanno la loro comparsa in spagnolo le forme appellative e di saluto, i nomi dei personaggi e della stessa protagonista, la toponomastica della città napoletana: la via Piliero diventa via del Pilar, l'edicola di Piazza del municipio diventa il quiosco, il quartiere dove vive Dasa il barrio, e Toledo – sia quella di El Greco sia l'antica

---

<sup>80</sup> Fortuna, Sara, and Manuele Gragnolati. “Between Affection and Discipline: Exploring Linguistic Tensions from Dante to *Aracoeli*.” Gragnolati, Manuele, and Sara Fortuna, eds. *The Power of Disturbance*. 11-13. Traduzione mia.

via che attraversa i quartieri spagnoli collegandoli al mare – si impone come immagine della capitale partenopea che appare del tutto trasfigurata. Che l’urbanistica di Napoli “sia riqualificata in senso ispanico” (Ghezzi 89) e che Ortese ricorra a epiteti spagnoli per definire se stessa, i personaggi che incontra o a lei cari, costituiscono aspetti largamente dibattuti. Di ragioni che spiegano la scelta della veste spagnola da parte dell’autrice ne sono state offerte molte e tutte plausibili: dall’esigenza di segretezza ricercata dalla scrittrice per parlare della sua città dopo le aperte accuse de *Il mare non bagna Napoli*, e della sua riservatezza in generale ogni qual volta debba parlare di sé (Farnetti 2002: 166); all’operazione di mimesi fantastica ed ekfrastica che la scrittrice vuole realizzare ispirandosi a El Greco (Clerici e Farnetti); alla lingua spagnola come intima espressione dell’io (Mazzocchi 99), al legame con le sue “origini involontarie”.<sup>81</sup>

Credo che per giustificare la cospicua presenza della lingua spagnola, si debbano considerare tutti i nodi che costituiscono l’esistenza e la poetica della scrittrice. Un approccio del genere, se seguito, anche per Morante e Ramondino, non solo rivela delle peculiarità che le autrici condividono ma permette di mettere in relazione l’*hispanidad* che le autrici privilegiano rispettivamente ai modelli letterari a cui s’ispirano, all’esilio interiore che esse vivono, nonché al pensiero filosofico che elaborano.

Le scrittrici guardano alla Spagna con ammirazione e riconoscenza, questa appare ai loro occhi non solo patria di grandi artisti e pensatori, ma ‘terra’ che ha gettato luce su altra ‘terra’, spingendosi oltre i confini e scoprendo il Nuovo mondo (Farnetti 2008: 170). Alla stregua quindi della nazione spagnola, la cultura ispanica diventa per Ortese, Morante e Ramondino modello supremo da cui trarre ispirazione per dare voce

---

<sup>81</sup> Come Ortese definisce le sue origini catalane in una lettera a Antonio Franchini del 18 marzo 1941 e riportata da Clerici, Luca. *Apparizione e visione*. 11.

all'espressione e schiudere così lo spazio della scrittura. Ed è soprattutto la Spagna del *Siglo de Oro* a tendergli un'ancora alla quale potersi aggrappare nonché a mostrarsi come vero e proprio *exemplum* letterario e di vita.

La relazione tra ispanismo e barocco è, in primo istanza, messa in evidenza dalle stesse autrici, che come si è detto, individuano nell'"ingenioso hidalgo de la Mancha", e soprattutto nel suo essere esiliato, errante, iconoclasta nonché figura liminale, una fonte di ispirazione per i personaggi. Ma non dimentichiamo che tema per eccellenza di tutta la letteratura spagnola del Seicento, nonché cifra distintiva della poetica delle scrittrici, è proprio l'intrecciarsi di illusione e disinganno, il cui senso Calderón de La Barca ha sapientemente scolpito con *La vida es sueño*. In secondo luogo, è noto come il barocco riaffiori nella letteratura novecentesca,<sup>82</sup> che trova negli stilemi dell'arte barocca i mezzi adeguati per esprimere la complessità del reale, il groviglio di relazioni, i nodi che costituiscono la barocaggine del mondo moderno. "Barocco è il mondo" dirà Gadda,<sup>83</sup> che non è stato l'unico interprete di tale tendenza, se si pensa allo sfondamento dello spazio e delle forme, alla rottura dell'equilibrio proprio della tradizione precedente, alla

---

<sup>82</sup> Anceschi ricorda il giudizio del Calcaterra, secondo il quale: "Nel Seicento hanno lontane e quasi impercettibili radici alcune tendenze dell'arte moderna che per vie profonde e quasi subcoscienti sono giunte a svolgersi con forme proprie e cangianti di stagione in stagione nel [...] Novecento. La nostra simpatia per il Seicento, che è in complesso più viva che non per l'Arcadia, è dovuta al senso arcano che avvertiamo in quel travaglio." Anceschi, Luciano. *L'idea del Barocco: studi su un problema estetico*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1984. 65. E non solo, se si pensa al giudizio del Weise, per il quale il Barocco riemerge in tutti i secoli dell'arte e della letteratura, o dello spagnolo D'Ors, che vede nel Barocco "una costante storica che si ritrova in epoche così lontane l'una dall'altra [...] e si è manifestato – tanto in Occidente quanto in Oriente – nelle regioni più diverse". D'Ors, Eugenio. *Del Barocco*. Traduzione italiana a cura di Luciano Anceschi. Milano: SE, 1999. 67. Posizioni quest'ultime riconducibili, come sostiene Spitzer, al giudizio dello storico dell'arte Worringer che individuò in campo artistico gli antecedenti dell'epoca barocca, nell'arte gotica, e i successori in quella romantica ed espressionistica: "Attraverso i secoli «l'uomo gotico» - espressione creata dal Worringer – dava la mano all'uomo barocco, all'*homo romanticus*, all'*homo expressionisticus* ecc. ecc. Viste insieme, la storia dell'arte e quella della letteratura apparivano sospinte da grandi flussi e riflussi: un classicismo e dietro di esso un altro barocco, e così di seguito." Spitzer, Leo. "Il barocco spagnolo." *Cinque saggi di Ispanistica*. Torino: Giappichelli, 1962. 112.

<sup>83</sup> "[...] il grido-parola d'ordine «barocco è il G.» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine»". Gadda, Carlo Emilio. *La cognizione del dolore*. 1963. Milano: Garzanti, 2008.198.

complessità, la sontuosità, i preziosismi, il chiaroscuro della scrittura delle nostre autrici. Non è un caso poi che *L'Iguana* sia passata alla storia come “favola barocca” secondo il celebre giudizio di Citati riportato nell'introduzione all'edizione Adelphi; de *Il Porto* rimangono icasticamente impresse nella mente del lettore le pagine manieriste à la El Greco; mentre per Morante si pensa spesso alla maestosità della sua scrittura, tale da innalzare vere e proprie cattedrali.<sup>84</sup>

In secondo luogo, alle scrittrici il mondo seicentesco appare più vicino di qualsiasi altro secolo, caso unico in cui un paese afflitto dalla povertà, dalla corruzione, dall'epidemia ha prodotto paradossalmente la più alta letteratura di tutti i tempi. È probabile quindi che a Ortese, Morante e Ramondino, che vivono e scrivono nel XX secolo – piegato da altri mali, tra cui le due guerre – quel mondo apparisse più vicino. Ma è soprattutto la letteratura barocca di quel periodo, con la moltiplicazione della metafora, dell'iperbato, dell'arguzia e l'artificio retorico, a fornire una soluzione al problema dell'ineffabilità del linguaggio. Lo stesso Góngora aveva affrontato tale argomento, non come *topos* letterario, ma come vera incapacità di esprimere in pieno il proprio sentire. Già intorno alla prima decade del XVII secolo si assiste a un repentino cambiamento del suo stile e della sua scrittura. Come nota Varanini, con le *Soledades* (1613) il poeta dà origine a un nuovo modo di poetare che rimarrà in voga per secoli, tanto da influenzare persino un'intera generazione di poeti del novecento (la nota *Generación del '27*). Il disegno prevede la rottura dell'equilibrio classico al fine di privilegiare uno stile nuovo,

---

<sup>84</sup> Berardinelli associa *Menzogna e sortilegio* a un romanzo-cattedrale su un giudizio della stessa Morante annotato nel suo diario in cui compara la costruzione di un racconto a una forma architettonica. Prosegue lo studioso: “Il romanzo è una vasta e solenne architettura, è il tempio nel quale si svolgono i riti del riconoscimento di sé e della conquista della coscienza. Berardinelli, Alfonso. “Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo.” Agamben, Giorgio et al. *Per Elsa Morante. Saggi e Testimonianze*. 17.

oscuro, contorto, dove ricorre l'amplificatio, proliferano le metafore, la lingua risulta un innesto di spagnolo, italiano e latino (Varanini 600). Inoltre, se si estende il giudizio che Mazzocchi esprime per Ortese, per il quale lo spagnolo è la lingua del sogno e della "vita irreal" (Mazzocchi, *Ortese ispanità* 99), anche a Morante e Ramondino, si giunge ad uno snodo cruciale, in cui è possibile leggere l'*hispanidad* come un riflesso peculiare della poetica delle autrici, rivolta come si è detto all'irrealtà e all'immaginazione. La lingua e la cultura spagnola rispondono, in prima istanza, a un bisogno delle scrittrici di collocarsi in uno spazio 'altro', reso in maniera anti-realistica e irriconoscibile: se l'ispanità risponde all'esigenza di immergere il reale in un'aura fantastica o di poterlo descrivere solo ricorrendo all'immaginazione, la lingua spagnola, in dettaglio, rappresenta un caso di *mise en abyme*, in cui la dialettica reale vs. irreal trova nel testo il suo corrispondente retorico.

In secondo luogo, si può riscontrare nella lingua utilizzata dalle scrittrici un indice della loro soggettività nomadica<sup>85</sup> e dell'esilio interiore che i personaggi e le autrici vivono. Dasa, Manuel e Titita, riferendosi in modo continuo ora allo spagnolo, ora all'italiano, alla lirica, al dialetto maiorchino, sembrano muoversi entro diverse aree linguistiche, diventando plurilingui all'interno della loro stessa lingua madre, incarnando il soggetto nomade poliglotta teorizzato da Rosi Braidotti in *Nomadic Subjects*:

The nomadic polyglot practices an aesthetic style based on compassion for the incongruities, the repetitions, the arbitrariness of the languages s/he deals with. [...] Writing in this mode is about disengaging the sedentary nature of words,

---

<sup>85</sup> Farnetti individua nella narratrice di *Toledo* un esempio di "nomadismo linguistico" caratterizzato dall'alternarsi, o in alcuni casi giustapporsi nella stessa pagina, di lingua matura – statica, vincolata agli istituti grammaticali, che accoglie il dolore che segue alla realizzazione del non ritorno della giovinezza – e lingua infantile, che si esprime per immagini e soprattutto libera dal rispettare la *consecutio temporum*, i nessi sintattici, gli articoli ed in generale la coesione tra le varie parti della frase, e di nomadismo "etnico-politico", considerato il continuo riferimento al lessico spagnolo. Farnetti, Monica. *Anna Maria Ortese*. 30. Queste due componenti si ritrovano anche nei protagonisti di *Aracoeli* e *Gurra* e hanno ispirato la riflessione sul poliglottismo dei personaggi e delle autrici.

destabilizing commonsensical meanings, deconstructing forms of consciousness. In this respect, writers can be polyglot within the same language. (Braidotti 1994:15)

Scrivere diventa pertanto sinonimo di poliglottismo e di una lingua che è azione e creazione insieme, non solo di una realtà seconda, ma anche di una lingua altra, che accoglie la contraddizione, l'illogicità, la frantumazione della sintassi, per superare o rendere l'arbitrarietà del segno linguistico. In questo senso anche le scrittrici si pongono come soggetti poliglotti nel senso braidottiano del termine:

[The polyglot] a person in transit between the languages, hither here nor there, is capable of some healthy skepticism about steady identities and mother tongues. In this respect, the polyglot is a variation on the theme of critical nomadic consciousness.<sup>86</sup>

Le autrici quindi lasciano nella lingua che scelgono per esprimersi una traccia sostanziale del loro esilio interiore e della condizione nomade che le caratterizza.

Un'ulteriore ipotesi legherebbe l'*hispanidad* al pensiero filosofico a cui le autrici alludono nei romanzi. Infatti, riconoscendo la centralità della metafora del "soccorso" e dell'aiuto all'altro, l'*hispanidad* stessa potrebbe essere considerata una forma di soccorso, sia linguistico che culturale, a cui le autrici si appellano per riuscire a comunicare quanto hanno caro e non riescono a dire. Emblematico il caso di Dasa nel *Porto* e la sua personale risposta all'ineffabilità, l'esperienza multi-linguistica di Titita in *Guerra*, mentre in Morante lo spagnolo potrebbe intendersi come il suo tentativo di forgiare una sua personalissima lingua e "riinventare un proprio lessico" per sfuggire a un linguaggio

---

<sup>86</sup> Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*. 12. Il concetto ha origine dai *Mille piani* di Deleuze e Guattari in cui si legge: "To be a foreigner, in one's own mother tongue, not only when speaking a language other than one's own. To be bilingual, multilingual, but in one and in the same language [...]. That is when language becomes intensive, a pure continuum of values and intensities." Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. 98.

“degradato”.<sup>87</sup> In ogni caso l’affidarsi a un’altra lingua si rivela uno strumento vitale per aggirare, o riproporre in alcuni casi, l’ostacolo dell’indicibilità della lingua.

L’*hispanidad* sarebbe, infine, il prodotto di una dinamica di “deterritorializzazione”, che per Deleuze e Guattari indicherebbe il momento di alienazione ed esilio nella lingua e nella letteratura. Da un lato, secondo i pensatori francesi, questa comporta l’allontanamento di significato e significante, dall’altro, è nello stesso tempo responsabile dell’attivazione dell’immaginazione e di una conseguente defamiliarizzazione (Kaplan 1987: 188). Attraverso il soccorso all’*hispanidad* i personaggi “ricreano una nuova comunità”,<sup>88</sup> un’architettura e uno spazio urbano ‘effettivamente’ ispanico o trasfigurato, che permette ai protagonisti di ricongiungersi con il mondo dell’infanzia e alle autrici di trovare in questo, un mondo in cui anche l’esilio diventa sopportabile o addirittura amato.

*Toledo, Almeria, Maiorca: da uno spazio nomade alla città dell’anima*

Il nomadismo che caratterizza l’individualità dei protagonisti del *Porto, Aracoeli* e *Guerra* rimanda, in ultima istanza, al cammino fisico che Dasa, Manuel e Titita privilegiano come pratica quotidiana. Il loro errare per luoghi noti, segreti o ancora inesplorati, per le strade della città o per le vie dell’isola, e ancora tanto in zone centrali quanto in quelle marginali e periferiche, da un lato conferma la loro essenza chisciottesca; e dall’altro permette sia un’analisi della città e di come i personaggi vi

---

<sup>87</sup> Morante, Elsa. “Il Beato protagonista del Paradiso”. *Pro e contro la bomba atomica*. 122-123.

<sup>88</sup> “To express another potential community, to force the means for another consciousness and another sensibility.” Deleuze, Gilles and Felix Guattari. “What is a Minor Literature.” *Kafka: Towards a Minor Literature*. Translated by Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 17.

interagiscono, sia l'ipotesi di considerare l'architettura ispanica – che contraddistingue le città-*setting* dei romanzi – indissolubilmente legata alla soggettività dei protagonisti.

Ciò lascia quindi supporre che le città siano percepite dai protagonisti come città nomadi, per svariate ragioni: perché spazi vissuti e attraversati da un individuo nomade, in continuo movimento (reale o solo immaginato); perché l'architettura urbana, esperita attraverso i sensi e il corpo, è talvolta modificata dall'immaginazione dei protagonisti, che intervengono così attivamente nello spazio urbano; e non ultima perché concepita come entità non fissa, ma piuttosto liquida<sup>89</sup> o come sostiene Deleuze, attraversata da flussi, pieghe e stratificazioni.<sup>90</sup> Un modello a cui si può far riferimento è quello che Francesco Careri presenta in *Walkscapes*, per il quale la città è essenzialmente la risultante di un equilibrio tra due territori di origine e natura diversa, uno nomade e uno sedentario.<sup>91</sup> Il primo costituito da spazi “lisci”, “vuoti” e “mobili”- risultato di tracce invisibili, “vettori che assomigliano più a connessioni contemporanee che a tratti” – il secondo da spazi “pieni”, “densi” o “sedentari”, che caratterizzano la struttura architettonica della città in senso stretto (Careri 24; 38; 44). L'architetto romano prende chiaramente in prestito tali concetti dal pensiero che Deleuze e Guattari elaborano sullo spazio e sull'arte nomade in *A Thousand Plateaus*, e sui quali occorre momentaneamente soffermarsi.

---

<sup>89</sup> “quella che viene scoperta dalle erranze degli artisti è una città liquida, un liquido amniotico dove si formano spontaneamente gli spazi dell'altrove [...]. Una città in cui gli spazi dello stare sono le isole del grande mare dello spazio dell'andare.” Careri, Francesco. *Walkscapes. Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gili, 2002. 20-21. Traduzione mia.

<sup>90</sup> Come i pensatori Francesi espongono nel “Trattato sulla nomadologia”. Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *A Thousand Plateaus*. 351-423.

<sup>91</sup> “La città nomade vive in osmosi con la città sedentaria, si nutre dei suoi rifiuti/negazioni e offre, in cambio la sua presenza come una nuova natura prodotta dell'entropia (caos, dispersione di energia)”. 188-89.

Traendo ispirazione dalle teorie sulla linea gotica pubblicate da Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1908) e il pensiero di Alois Riegl sull'arte tardo romana in *Spätrömische Kunstindustrie* (1964), Deleuze e Guattari giungono a formulare la propria concezione di “spazio liscio” e “spazio striato” che traslano dal campo artistico a quello filosofico per analizzare la struttura dell'apparato e dello spazio statale. Secondo i pensatori francesi le qualità che lo contraddistinguono, tra cui l'omogeneità, la geometria e la dimensionalità, la presenza di confini, di distanze, di un sistema metrico rigido, si oppongono alla spazialità eterogenea, vettoriale, in cui i collegamenti e i contorni sono in movimento, tipica di uno “spazio nomade”. I due filosofi traggono ispirazione dalle popolazioni nomadi, dalla loro percezione dello spazio come cammino, dal valore che attribuiscono non al punto d'arrivo ma al tragitto, e dalle modalità con cui questa esperienza influisce sulle loro identità e sulla memoria collettiva.<sup>92</sup>

Careri, rifacendosi a sua volta al pensiero nomadico di Deleuze e Guattari, individua la presenza di due tipologie di “distribuzioni”<sup>93</sup> che caratterizzano lo spazio urbano e che per l'architetto, come per Deleuze, convivono insieme. Alla città delimitata da una cinta muraria, da palazzi, cattedrali, case e ciò che rientra nei *landmarks*, si contrappone la città degli spazi vuoti, ineditati, liminali o periferici, prodotta da un movimento che varia nel tempo, in quanto soggetto ai percorsi scelti dal *walker* e al

---

<sup>92</sup> Fondamentale per questo discorso il capitolo “1440: The Smooth and the Striated” di *A Thousand Plateaus*. 474-500.

<sup>93</sup> Marcussen spiega chiaramente il concetto, quando osserva che Deleuze “makes a distinction between two types of division and distribution, which he calls ‘sedentary’ and ‘nomadic’. Sedentary distribution operates when things are allocated to pre-established classes, put in different boxes, one could say. Nomadic distribution does not presuppose such boxes but allows things to accumulate by their own ‘power’.” Marcussen, Lars. *The Architecture of the Space – The Space of Architecture*. 334.

cambiamento del territorio (Careri 42). La città nomade è quella in cui “si produce un movimento”, in cui ciò che conta, secondo Careri, non è né l’inizio o il luogo d’origine né quello di arrivo, ma lo spazio intermedio che permette al nomade di crearsi, “grazie all’assenza di punti di riferimento stabili,” una propria mappa o geografia personale, dove lo spazio così come la stessa architettura della città ha origine da uno *space-of-being* piuttosto che da una *space-of-staying* (Careri 36). Ne consegue che sebbene la città sia di per sé un territorio “striato” e “omogeneo” è possibile, come la lezione deleuziana insegna, “viverlo”, alla maniera del nomade, come spazio “liscio”, camminando tra gli spazi vuoti, ai margini del centro urbano, e dove tale postura nomadica diventa una modalità di “abitare il mondo” (Careri 66). Tale giudizio risulta fondamentale giacché permette di considerare tanto la percezione della città quanto la struttura o la veste ispanica di quest’ultima – nonché la stessa *hispanidad* – come espressione dello stare al mondo dei personaggi, come loro modo di “abitare” da nomadi la città, come loro tentativo di rendere “liscio” lo spazio urbano.

In Ortese, l’immagine di una città fluttuante, sfondo di una vita altrettanto instabile e naufraga, è evocata dalla stessa protagonista, quando riferendosi al bisogno di lasciare il paese toledano, ricorre a metafore marine che lasciano trasparire una relazione di Dasa con lo spazio urbano in termini di liquidità: “[...] avrei mutato rotta [...] Breve era ormai il tempo che avrei passato su questa barca, nel porto di Toledo” (*Porto* 558-59). Il mare, come si è detto, è un elemento fondamentale nella geografia di Napoli e in quella personale dell’io narrante, meta spesso delle sue peregrinazioni nei pressi dell’antiporto, la zona del “Mare interrado” (corrispondente alla zona di Portosalvo) e la chiesa che vi sorge nelle vicinanze (Chiesa del Mare Interrado alias Santa Maria). Inoltre per la sua

natura instabile e incorrotta diventa spesso termine di paragone privilegiato da contrapporre al reale – “Una minaccia che io, Toledana, sentivo nell’aria: di un mondo contrario al mare e all’America dei Padri, di un tempo contrario a tutto [...]” (*Porto* 520) o metafora di vita e di arte.

La Toledo ortesiana è una città nomade. Infatti, la trasfigurazione sotto veste ispanica di luoghi e abitanti del capoluogo partenopeo ben suggerita, come notano giustamente Ghezzi e Mazzocchi, dall’architettura barocca della città e dall’impronta che la dominazione spagnola ha visibilmente lasciato – risponde, come è già stato evidenziato dalla critica, alla predilezione dell’autrice per la Spagna e a quel complesso di legami e interessi di cui si è discusso e che fonda significativamente ciò che è definito *hispanidad*. Tuttavia la Napoli-toledana, riconfigurazione dello spazio come “territorio della sua libertà” (Ghezzi 96), potrebbe essere ritenuta come il prodotto di quella “nuova territorialità” di cui parlano Deleuze e Careri, dove gli “attraversamenti” e le passeggiate della Dasa iberica all’interno della rigida struttura urbana lasciano un’orma della propria soggettività, intervenendo così, quasi per uno scambio energetico, direttamente nel paesaggio architettonico.<sup>94</sup> Inoltre, il fatto che la città venga percepita dalla protagonista non come spazio lineare, bensì come entità rizomatica, fatta quindi di interconnessioni e di spazi dai contorni fluidi, non fa che avvalorare la nostra ipotesi:

Tra questa città e la nostra, del porto toledano, vi era – benché nessun preciso confine le dividesse, e anzi innumerevoli scalette e scalettine di pietra, l’una

---

<sup>94</sup> L’architetto romano, infatti, ricorda come la sopravvivenza dell’essere umano dipendesse, già dal paleolitico, dallo spostamento da un luogo a un altro e come sin dall’antichità tale movimento comportasse l’intervento del nomade sul paesaggio e sull’architettura del territorio: “L’azione di attraversamento dello spazio nasce dalla necessità naturale di muoversi al fine di procurarsi alimenti e informazioni indispensabili per la propria sopravvivenza. Senza dubbio, una volta soddisfatte le esigenze primarie, il cammino si convertì in un’azione simbolica che permise all’uomo di abitare il mondo. Modificando il senso dello spazio attraversato, il cammino si converte nella prima azione estetica che penetrò nei territori del caos, costituendo un nuovo ordine sulle cui basi si sviluppò l’architettura dei “situated objects”. Careri, Francesco. *Walkscapes*. 20.

all'altra, eternamente, come venuzze dorate, le congiungessero – vi era un divario immenso, tale che pareva una invisibile muraglia di sole separasse le sue città. E là vi era veramente, in genere, il sole, mentre qui nubi; là, rosee facciate e giardini settecenteschi, mentre da noi tuguri e, battuti dalla pioggia e il vento, viscide pescherie [...] esse erano separate, tuttavia, da un non so cosa, che avresti potuto chiamare: dolore dell'animo. (*Porto* 461)

Se da un lato gli elementi costitutivi del reticolato all'interno assumono una forma convoluta e s'intersecano senza sosta per forgiare una filigrana pietrosa e compatta all'occhio umano quasi indistinguibile, dall'altra la città appare tuttavia doppia o divisa. Ciò non rappresenta un caso isolato all'interno del romanzo, ma in esso, come si è appena visto, la protagonista avverte una netta divisione tra la zona del porto e il resto della città, come se la prima fosse staccata dall'ultima da mura luminose e invisibili, ma che sanciscono una profonda divisione tra due territori, di luce uno e di ombra l'altro, di giardini fioriti e ricchi palazzi ai quali si contrappongono ben più umili dimore, a volte fatiscanti, esposte alle intemperie e agli scarichi portuali. Quest'ultimo spazio è poi contrassegnato da un altro elemento, forse meno 'concreto', tanto che Dasa ha difficoltà a nominarlo ma non per questo meno profondo, che assume per la protagonista le fattezze di un dolore interiore, un "dolore dell'animo". Similmente in un'altra occasione scorge una realtà nuova come se si presentasse ai suoi occhi per la prima volta:

Me ne uscivo verso le dieci, e rifacevo il giro di Toledo, trovando in questa distesa di orti e chiese che abbracciavano la città un che di mai visto, allucinante, lercio, tristissimo, al di là, sempre più alto e calmo, si scopriva il mare, ed esso (ecco la novità) a me non diceva più nulla. (*Porto* 578)

Anche questi luoghi, sicuramente "lisci" se si vuole riprendere la terminologia deleuziana, nei quali Dasa si perde, cammina, passeggia, scorgendo a volte una parte riposta o vicoli reconditi, sono inevitabilmente collegati a spazi "striati", come quelli in cui sorgono i maestosi e imponenti palazzi o le piazze principesche:

Sul limitare della Toledo segreta di rue e strette, di orti, di terrose scalette, si apriva come rosa la Toledo mirabile dei notabili e principi, in una plaza che era detta del Monte Olivar (non molto distante dalla Tre Agonico).  
Qui giungevo, o poco distante, nelle mie grandiose passeggiate, o fughe [...].  
(*Porto* 609)

Il parere di Careri sulla compresenza simultanea di spazi, di consistenze e su cui agiscono forze dissimili, sembrerebbe confermato oltre che dalle istantanee restituite da Dasa nel *Porto* anche dall'istanza narrativa de *Il mare non bagna Napoli* (1953) – dove alle ordinate e linde strade del centro e ai Palazzi dei ricchi signori fa da controcanto l'orrore dei Granili – o de *Il cardillo addolorato* (1993), dove i colori tenui e pastello di quell'affresco vedutista della Napoli settecentesca, si mescolano alla densità e alle tinte scure dei quartieri più poveri e degradati. Nel *Porto*, poi, la percezione della città è totalmente in balia degli umori e degli eventi che scandiscono la vita della protagonista. Esemplari le sembianze con le quali la città si manifesta a Dasa, dopo l'entusiasmo – a seguito della pubblicazione di un suo rendiconto che celebrava Rassa sulla «Gazeta Literaria» – che aveva travolto il suo animo e quello di Apa. Solo il placarsi di quella felicità e l'allontanamento dei pensieri sul maestro D'Orgaz che la turbano per una mancata risposta, suscitano nell'animo di Dasa “una specie di sosta”, in cui il suo animo si predispone a cogliere “il volto delle cose”:

Toledo mi si presentava in un suo aspetto di pallida luce rosa. Vidi che tutto aveva questo tenue colore, prima sul grigio – da un fosco grigio che era stato – poi rosa, da certi gialli e verdi smunti che avevano imperato. La montagna – o Acklyns – divenne di un azzurro violetto, o lavico; il porto celeste cenere, le case riebbro i vecchi colori rosa e giallino che sempre avevano avuto, e io mai notato. (*Porto* 441)

L'esperienza di Dasa potrebbe rinviare a una percezione dello spazio simile a quella individuata da Piaget ricordata da Mazzoleni, per il quale è possibile appropriarsi di uno spazio per mezzo di un'azione cognitiva che ha luogo esclusivamente a livello mentale, in cui la mente riproduce delle vie che non è necessario percorrere al fine di

impossessarsi dello spazio (Mazzoleni 294). Dasa dunque sembra percepire gli spazi, gli elementi architettonici, il paesaggio e il particolare cromatismo, piuttosto che con l'occhio attraverso la mente.

Ma è anche camminando che Dasa conosce la città. Penetra nel tessuto urbano e non è interessata a osservare la città dall'alto o di ricercare una vista panoramica che la comprenda tutta, rifiutando così la posizione propria del moderno *voyeur* auspicato da De Certeau nelle sue riflessioni contenute in *The Practice of Everyday Life* (1988). Al contrario, per la protagonista ortesiana passeggiare per le strade napoletane rappresenta una modalità di “enunciazione dello spazio”, che comporta cioè la creazione e il riconoscimento di nuovi territori urbani (De Certeau 92). Ma sopra ogni cosa, Dasa è in grado di agire sullo spazio, di offrire unità di misura tutte sue, di ‘liberarlo’ dalla staticità che lo contraddistingue:

quando ebbi già tredici anni, correvo invece fino all'orizzonte: nel senso che, attraversata la città vecchia, ne aggiravo, a levante la collina, e poi con un giro sempre più largo, che mi svelava le strade, monasteri, giardini, scendevo a sud, verso il mare; di qui, traballando per la stanchezza, me ne tornavo per le banchine del porto. Ho calcolato che riuscivo a percorrere, in quel tempo che i tredici anni venivano, o erano per finire, dai dieci ai venti chilometri ogni mattina; a passo assai svelto, con le braccia appena un po' sollevate ai lati, per bilanciare la corsa. Camminavo lieve lieve, assai rapida, guardando tutto intorno, e respirando con misura. (*Porto* 368-369)

Il suo camminare richiama sia gli obiettivi della *transurbance* di Careri, dove il passeggiare è un valido strumento per conoscere la morfologia della città e per investigare il territorio, sia i presupposti deleuziani, il tentativo di ‘vivere’ come spazi lisci, territori per la natura striati e immobili. In questa prospettiva si deve leggere anche la trasposizione iberica del reticolato partenopeo, così rue e ruelle, Plaza Guzman, la Rua

Ahorcados, Rúa Compostela, il Quiosco, il Pilar, insomma la Toledo tutta, non sono che il prodotto del ‘sentire’ nomadicamente la città da parte di Dasa.

Come la Toledo di Ortese anche lo spazio urbano nel romanzo di Ramondino si potrebbe dire nomade, sia perché in *Guerra* il personaggio percepisce la città, e più in generale l’isola, come doppia, sia perché l’isola le appare sostanzialmente come un’entità fluida. Nel primo caso, la duplicità non interessa esclusivamente la percezione soggettiva della protagonista dei luoghi, visti ora come reali ora come fantastici, o come contrapposizione tra mondo dell’infanzia e mondo degli adulti, ma si rivela più profonda, tanto che l’intera Maiorca risulta rispondere, anche spazialmente, a precise stratificazioni e gerarchie di potere esemplificate dalla coppia oppositiva villa (spazio dei ricchi, degli adulti, del conformismo e della politica, del castigliano e dell’italiano ufficiale e riflesso microscopico della città striata) vs. patio (spazio dei servi, di adulti e bambini, di avventure e pericoli, del maiorchino, nonché spazio liscio e eterogeneo). La stessa distinzione deleuziana è riproposta dall’architettura della città:

Si ergevano, nella città dell’isola, cattedrali gotiche, prigioni, castelli, palazzi rinascimentali con interni barocchi. Merletti moreschi ornavano il municipio e archi catalani sostenevano le mura che cingevano il segreto dei *patios*. Colonie di stranieri, di artisti e di vecchie eccentriche preferivano invece la tranquillità delle ville. (*Guerra* 22)

Oltre all’isola maiorchina, luogo meraviglioso e nello stesso tempo teatro di eccidi, anche la Napoli dei genitori, a cui fa ritorno Titita in chiusura del romanzo, appare alla protagonista attraverso un’immagine duplice. Questa va a porsi agli antipodi di *Ciutat*, in cui nonostante si veda sfrecciare nei cieli qualche aereo di guerra, rimane per Titita un rifugio sicuro e un luogo incantato. Da un lato la capitale partenopea è avvertita come “settima meraviglia del mondo” (100), soprattutto perché luogo di provenienza degli

attesi regali della nonna (i confetti lunghi e stretti, i sillabari e il vestito di seta che questa ha fatto confezionare appositamente per lei.) Dall'altro, è il luogo del dolore e della distruzione, di cui Titita viene a conoscenza dai titoli dei giornali o dalle parole della nonna, l'unica a parlarle della guerra anche contro il volere della figlia.

Nel secondo caso, *Ciutat*, per la sua posizione e struttura di città-porto, risente fortemente dell'elemento acquatico e dell'urbanizzazione che attorno a essa si è sviluppata. Carta, rifacendosi alla metafora della liquidità elaborata da Bauman,<sup>95</sup> sostiene che i *waterfronts* non solo influiscono decisamente sul paesaggio e sull'economia della comunità, ma influenzano radicalmente la vita che ha origine nelle loro prossimità:

Il waterfront non è solo il tessuto urbano umidificato dal mare o da un fiume, ma è un nuovo atteggiamento della città che entra in contatto con la liquidità, potente categoria della contemporaneità. (Carta 30)

È da questa prospettiva che Titita osserva l'isola, nel cui immaginario è collegata alla terraferma attraverso vie d'acqua, piuttosto che da collegamenti stabili:

Ci sono isole che hanno forma di pesci, di delfino, ad esempio o di torpedine, altre che hanno forma di coralli, altre di sirena. Sono collegate oggi ai continenti da molteplici canali: i cavi dell'elettricità e del telefono, le tubazioni del gas, perfino le condutture dell'acqua. La mia isola, invece, secondo la leggenda – attraverso vene sotterranee profonde che scorrevano sotto il mare –, il Creatore l'aveva unita al continente con legami d'acqua, sicché essa invano tentava di navigare alla deriva. Come a consolarla, sgorgavano per ogni dove nelle sue piane sorgenti che la rendevano fertile e verde, ma l'isola si torceva su un lato, assumendo forma di un drago, quasi volesse liberarsi dalla fluida materia a cui era avvinta, per navigare alla volta dell'oceano attraverso le Colonne di Ercole. (*Guerra* 20)

---

<sup>95</sup> Secondo il quale la città da un momento di "solidità" giunge a una "fase liquida" propria della modernità, e dove la stabilità lascia il posto a movimenti e flussi di globalizzazione. Attraverso la metafora della liquidità, filo rosso di molte opere, il sociologo esprime il senso della precarietà e della mutevolezza della società contemporanea: "Our is [...] an individualized, privatized version of modernity, with the burden of pattern-weaving and the responsibility for failure falling primarily on the individual's shoulders. It is the patterns of dependency and interaction whose turn to be liquefied has now come. They are now malleable to an extent inexperienced, and unimaginable for past generations; but like all fluids they do not keep their shape for long." Bauman, Zygmunt. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity, 2000. 7-8.

Sebbene non sia totalmente libera, è però chiaro come l'isola non risulti imprigionata in una forma fissa, ma assecondi il movimento dei flutti, richiamando alla memoria il modello della città proposto da Guy Debord e la riformulazione della città-arcipelago di Careri, in cui per invitare il turista a perdersi nei meandri della città, la mappa urbana viene completamente frammentata e letteralmente “fatta a pezzi”, tanto che solo vi si “riconoscono i frammenti del centro storico che fluttuano in uno spazio vuoto” (Careri 105-06). L'esperimento del teorico francese non è soltanto evocato dalla concezione della città liquida (e dell'isola) di Titita, ma del sentimento di “deriva interiore” che la concezione di un tale spazio urbano e insulare produce sulla psiche e sull'identità della giovane. Come commenta Careri, l'intento ultimo di Debord mira essenzialmente a elaborare un “modo alternativo di abitare la città, uno stile di vita che si situa fuori e contro le regole della società borghese” (Careri 91-92), di cui si ritrova traccia nei tentativi di ‘sconfinamento’ di Titita in altri territori, ranghi e lingua – la frequentazione della finca nonostante i divieti materni, il privilegio del patio, l'amicizia con Paco, la scelta del dialetto maiorchino, o non ultima, l'incursione nello spazio dei marinai sulla nave che riporta la famiglia a Napoli.

La traversata per mare richiede molti giorni, cosicché è la nave su cui s'imbarcano a diventare casa e città galleggiante, un luogo abitato (occupato) sia dai passeggeri, famiglie di consoli e di impiegati italiani come quella di Titita, sia dai marinai. L'attitudine avventurosa e nomade della protagonista la porta a staccarsi dai primi e, contrariamente agli altri ragazzini presenti sulla nave, a privilegiare i secondi:

Io e Carlito scegliemmo subito il mondo dei marinai.

Prima di tutto, questi esseri magici, avevano la pelle di due colori: marrone scuro dalle dita delle mani fino a metà del braccio, dai piedi fino al ginocchio,

sul collo e in volto, e bianchissima nel resto del corpo. A indicare poi che appartenevano a un'altra razza e a un altro popolo, e quanto erano lontani dalle meschinità del nostro mondo, erano pieni di tatuaggi che li mettevano in sintonia con le potenze marine e celesti. (*Guerra* 409-410)

Scegliendo di collaborare con i marinai, ora come aiuto mozzo ora in cucina, sopra o sottocoperta, Titita preferisce, insieme al fratello, occupare uno spazio non suo, a lei non riservato in quanto ricca e in quanto donna, e “frequentare” ciò che nella totalità – dell'imbarcazione e della vita in essa (le famiglie, i giochi con gli altri ragazzi, le chiacchiere etc.) – sta al margine. In questa ennesima prova in cui sfida, per dirla con Braidotti, le distinzioni di classe sociale e genere, Titita dimostra l'essenza nomadica che la contraddistingue. A ciò si aggiunge la sua concezione ‘fantastica’ della geografia del Mediterraneo, dove lo spazio attraversato dalle rotte della navigazione non corrisponde, o differisce, da quello reale: “Passammo Scilla e Cariddi. Ma non le vedemmo. Non c'erano più neanche loro” (*Guerra* 398). Si contrappone a Titita e al suo nomadismo la figura materna, come dimostra un passo del romanzo in cui, facendo riferimento alla via Roma – ex Toledo – di Napoli, la madre ricorda di non essersi mai spinta oltre certi limiti o in certe zone napoletane:

Arrivammo a Toledo, dove un pittore levantino aveva dipinto quadri i cui cieli somigliano alle lame di acciaio che si fabbricavano nella città e che luccicavano... E mamita mi disse che a Napoli c'era una via che si chiamava «Toledo», alla quale avevano cambiato il nome, così che adesso si chiamava «via Roma». – Un nome orribile! – commentò. Ma lei, aggiunse, in quella via lì non ci andava, perché non oltrepassava mai il ponte di Chiaia. (*Guerra* 405)

Il muoversi e l'essere al mondo della madre differiscono allora da quelli della figlia sia perché avvengono in spazi sedentari e striati, sia perché ella non vive l'isola come Titita, ma al contrario rimane appartata dalla comunità locale, non parla il maiorchino e solo in poche occasioni il castigliano, mentre restringe la sua cerchia di amicizie solo ad altri

italiani presenti nell'isola. L'*hispanidad* per Titita parrebbe quindi funzionare allo stesso modo dei concetti di “spazio-tempo” e “spazio liscio” elaborati da Deleuze e Guattari che, come spiega lucidamente Tamsin Lorraine, interrompono i processi di territorialità, permettendo la configurazione di altri spazi e di nuove modalità per vivere:

The concepts of space-time and smooth space [...] foster sensitivity to the spaces that might disrupt processes of what Deleuze and Guattari calls 'territorialization' that homogenize heterogeneous blocks of space-time into the regulated units of social space, thus opening up new possibilities in living. The nomadic subject open to unconventional spatial orientations can make new connections in keeping with the movement of life as it unfolds. (Lorraine 160)

Per Titita quindi l'*hispanidad* rende possibile l'entrata e la vita in territori “non convenzionali”, decentrati e quindi spesso marginali, che trovano nel mondo dei *patios*, dei servi, della balia Dida, e del maiorchino i luoghi privilegiati dalla sua soggettività nomade.

Anche per il personaggio morantiano la città è avvertita come spazio instabile e nomade, dai confini non esattamente definiti e che oscilla continuamente tra reale e allucinato. Le origini della sua indole erratica si fanno risalire ancora una volta all'infanzia dei Quartieri Alti, quando Manuel è obbligato ad assecondare la concitazione che colpisce Aracoeli, spia di quel morbo inarrestabile che di lì a poco l'avrebbe travolta:

Aracoeli veniva saltuariamente assalita da una irrequietudine senza sfogo, fino all'ora della nostra passeggiata quotidiana. Questa, invero, più che una passeggiata, in quei giorni pareva una fuga stravagante, non si capiva da dove né per dove. Difatti, dopo molti giri disordinati senza nessuna stazione prefissa, mia madre cominciava a turbarsi fino a un panico abnorme, come un ladro inseguito dalla polizia, e a precipizio tornavamo a casa. (*Aracoeli* 236)

Il ricordo di quelle passeggiate, scolpito per molto tempo nella mente di Manuel, enfatizza il carattere nomadico del loro vagabondare, movimento senza una meta precisa, lo stesso a cui il protagonista si abbandona, molti anni dopo, nei luoghi andalusi. Anche il

viaggio in Almeria, seppure motivato da un obiettivo preciso quale l'incontro con Aracoeli e i suoi luoghi natii, non segue sentieri determinati e non ha chiare destinazioni, proprio come postulato da Careri, secondo cui è spostarsi ciò che conta. Inoltre, il fatto che l'orientamento di Manuel dipenda dal movimento piuttosto che da un "retrospectively created construct of space" (Lorraine 166) comprova ancora una volta la sua postura nomadica e la sua capacità di muoversi nello spazio e concepirlo come *haecceità*, che secondo Deleuze:

is a specific configuration of relations that is individuated not through an absolute location in a space-time experienced or thought as a totalized whole, but rather through the relations themselves. (Lorraine165)

Ad essere concepita come *haecceity* deleuziana risulta l'intera Almeria, giacché piuttosto che un luogo definito da coordinate geografiche, toponomastiche e temporali, appare invece determinata da un paradigma di elementi in cui confluiscono ricordi, legami, dialoghi, percezioni, tragitti avvertiti o ricostruiti dal protagonista:

El Almendral io non lo trovai su nessuna carta. Ma intanto quel minimo punto periferico, ignorato dalla geografia, da ultimo era diventato l'unica stazione terrestre che indicasse una direzione del mio corpo disorientate [...]. Io salpo verso El Almendral: estrema punta stellare della Genesi, che rompe l'orizzonte degli eventi, per inghiottire ogni mia trama nelle sue gole vertiginose. (*Aracoeli* 9; 20)

Il viaggio di Manuel richiama in parte la deambulazione surrealista, definita da Breton "un'esplorazione fino ai limiti tra la vita cosciente e la vita sognata" (Careri 80-81). Tuttavia, sebbene nel romanzo morantiano non vi sia una vera e propria intenzionalità di "superare il reale mediante l'onirico" – fondamentale, ricorda Careri, per la pratica surrealista – ciò spesso accade anche nel romanzo, unito al ritorno a spazi vuoti e disabitati, di cui poi sarebbe emblema l'immagine della pietraia finale cui giunge Manuel.

Il camminare, sia esso reale o immaginato, conduce Manuel non solo tra le strade e i quartieri andalusi, ma anche in uno stato di incoscienza, di cui avverte il lettore in molte occasioni. Si aggira sbandato per l'Almeria (20), talvolta perché rifiuta di indossare gli occhiali, talvolta per la stanchezza:

Questa strada si chiama Rambla de Gergal. È prevedibile, dunque, un pronto arrivo a Gergal, ultima stazione prevista verso la mia piccola meta. Ma sebbene Gergal, a quanto mi risulta, disti appena quaranta chilometri da Almeria, il viaggio mi pare interminabile. È un fatto – ormai provato – che il mio tempo di rado corrisponde al tempo «normale». Tirato o compresso dai miei nervi, si allunga e si contrae secondo i loro capricci. (*Aracoeli* 131)

Il disorientamento e la perdita di una qualsiasi cognizione del tempo che Manuel avverte, si avvicina allo scopo che i surrealisti ricercavano con la deambulazione, ricercando le sensazioni e le incertezze di un io che non si fosse ancora determinato (Careri 82-83). Il camminare per le vie della città di Manuel, come degli altri protagonisti, risulta centrale e si converte, come auspicato da Careri, in “pratica estetica”, giacché non solo grazie ad esso il soggetto ‘agisce sul paesaggio’, leggendo e ripercorrendo le tracce che caratterizzano gli spazi vuoti e periferici della città, ma anche perché solo il passeggiare sia in luoghi incontaminati che tra vie o aree edificate implica la formazione di una nuova territorialità (Careri 66). Nel viaggio di Manuel in Andalusia, di cui alcune tappe sono più note di altre, emerge che il protagonista del romanzo morantiano non segue “sentieri battuti”, tanto che più volte egli stesso avverte i lettori dell'inesattezza di alcune sue affermazioni, mettendo persino in discussione l'esistenza stessa del viaggio (“un trip finito male”). Una tale premessa si rivela densa di significato alla luce delle considerazioni di Careri e di Deleuze, secondo i quali non sono gli spazi sedentari, i luoghi e le strade che fanno la città, ma il viaggio in essa, il movimento, e se anche questo fosse solo immaginato, sarebbe sempre un movimento che comporta la definizione

di un nuovo spazio, quello in cui Manuel si ricongiunge con la madre Aracoeli. Nel cammino nei territori materni le dimensioni spaziali e temporali cadono, i luoghi sono sommariamente descritti, e presente e passato si mescolano insieme, tanto che per Manuel adulto il viaggio presente sembra intersecare quello immaginato in sogno del Manuel bambino, dove era una mongolfiera a condurlo da Aracoeli: “la mia traversata presente, e il mio voletto sulla mongolfiera, s’incrociano in questo punto” (*Aracoeli* 306). Inoltre, a incrociarsi non sono solo le coordinate temporali e i viaggi di Manuel, ma persino due mondi diversi, quello attuale andaluso e quello di Aracoeli:

Vado arrancando col mio corpo attratto dalla terra e ancora traballante un poco per la mia bevuta di Gergal. Sopra di me, lo spazio intoccabile assorbe dal cielo il brutto colore fangoso che mi accompagna fino dall’alba di Almeria. Altro era il colore di quel sogno antico, dove lo spazio d’aria celeste e il respiro beato di Aracoeli facevano tutt’uno. (*Aracoeli* 306)

È lo “spazio materno” che Manuel ricerca e che motiva le sue peregrinazioni, che non avvengono pertanto tra i luoghi convenzionali dell’urbanità, da cui Manuel rifugge, considerando gli edifici che vi sorgono, come distrazioni dalla sua vera meta:

Sul porto, probabilmente, si potrebbe incontrare qualche bar già pronto a darmi asilo. Ma una ripugnanza mentale mi scosta dal porto non meno che dai luoghi turistici, castelli, cattedrali, o Porte d’oro. Queste sono tutte larve incantatrici, che vogliono sviarmi dalla destinazione. Perché la promessa finale si adempia, io «non devo più voltarmi indietro». (*Aracoeli* 125)

E a testimonianza di quanto la fisicità e l’architettura della città non continuo per lui, si possono addurre le pratiche frequenti di Manuel di rimuovere gli occhiali: “E per difendermi da intrusioni esterne – come uso in certi casi – mi tolgo gli occhiali, così che i muri e i selciati mi diventano gli scavi confusi di una qualche contrada già da me percorsa in crepuscoli immemorabili” (*Aracoeli* 125), in cui il gesto può interpretarsi come desiderio del protagonista di rendere lisci, e quindi non chiaramente delineati e

nitidi, gli spazi fissi e striati della città, preferendo al paesaggio dei landmarks ‘reale’ quello evocato da quelle immagini sfocate.

Se per i protagonisti è comune vagabondare per la città e venire, in questo modo, a conoscenza di luoghi desueti, o di percezioni e pensieri che questi suscitano in chi li attraversa, come nella precedente pratica della *flânerie*, artisticamente consacrata da Baudelaire e teoricamente analizzata da Benjamin (e per i suoi effetti sulla psiche del viandante da Simmel),<sup>96</sup> l’esperienza di Dasa, Manuel e Titita può essere avvicinata anche ai tentativi artistici sperimentati dalle avanguardie nel primo ventennio del Novecento e a quelli surrealisti del secondo dopoguerra. Ma se accostate alla lezione contemporanea della *Transurbance* e dello “andare a zonzo”<sup>97</sup> di Careri, del camminare tanto in luoghi vuoti oltre che in quelli sedentari, le esperienze dei protagonisti provano ulteriormente come è grazie al movimento che è possibile ‘formare’ spazi di transito, in cui “sorgono nuovi comportamenti, nuove maniere di abitare, nuovi spazi di libertà” (Careri 87-89), di cui l’*hispanidad* e la città nomade sembrano essere i risultati più significativi.

In modo ulteriore, lo spostamento che conduce i protagonisti ad attraversare o vivere ciò che si è definito – secondo l’ontologia deleuziana – spazi nomadi, non solo comporta la percezione della città come complesso di relazioni che conducono alla conoscenza del “sense of place” dell’individuo, ma rinviano oltre al nomadismo braidottiano anche al pensiero di María Zambrano.

---

<sup>96</sup> Per uno studio approfondito di Ortese (e della voce narrante di molte sue opera) come *flâneuse* si consulti lo studio di Andrea Baldi.

<sup>97</sup> Espressione che per Careri sintetizza tanto l’esperienza dei flâneur, quanto quella delle avanguardie. “Oggi Zonzo si è trasformato profondamente, attorno a questo si è sviluppata una nuova città [...]. Tra le piaghe del Zonzo si sono formati spazi di transito, territori in continua trasformazione [...] nuove miniere da abitare, nuovi spazi di libertà.” Careri, Francesco. *Walkscapes*. 187-189. Traduzione mia.

L'idea della *polis* come luogo in cui si manifesta la condizione umana costituisce il fondamento delle riflessioni che Zambrano espone in una sezione dedicata a Segovia di *España. Pensamiento, poesía y una ciudad*, dove la città è concepita dalla filosofa come ciò che più si avvicina all'individuo<sup>98</sup> e dove questi nasce come soggetto morale, "come uomo libero e responsabile della sua storia, come unità costitutiva della società."<sup>99</sup> Anche Zambrano inizia la sua analisi della città individuando un'antinomia fondamentale tra lo spazio urbano e quello statale che ricorda il pensiero deleuziano, dove all'eterogeneità dello spazio dell'individuo si oppone l'omogeneità che lo Stato persegue:

la ciudad es [...] un espacio abierto e íntimo donde quien en él habita se siente al par fuera y dentro. Mientras que en el ámbito estatal el ciudadano se siente en un espacio homogéneo, como a la intemperie. La ciudad, frente al Estado, resulta ser un espacio cualitativo, sacralizado. (Zambrano 2008: 189-190)

L'immagine della città zambraliana sembra dialogare con la concezione che Ortese, Morante e Ramondino sviluppano nei romanzi; e in particolar modo nel *Porto*, in *Aracoeli* e *Guerra* la città appare come in Zambrano uno spazio eterogeneo e multidimensionale e contemporaneamente un luogo pubblico ma anche profondamente privato, in cui i protagonisti scoprono la propria interiorità e affrontano la propria solitudine. La concezione della *ciudad-camino* elaborata da Zambrano risulta altrettanto emblematica per l'analisi dei testi selezionati, giacché per la filosofa il muoversi nella città non è un semplice "attraversare", ma il movimento fisico è legato a quello filosofico, dove la destinazione ultima della città non è il raggiungimento di un luogo determinato ma la conoscenza. Come per Zambrano, la città per Dasa, Manuel e Titita risulta

---

<sup>98</sup> "La ciudad es lo que más se acerca a la persona, a ser a modo de una persona o al modo de la persona, en la vida histórica. Tiene figura, rostro, fisionomía, lo que el Estado se afana por tener." Zambrano, María. España. 189-90.

<sup>99</sup> Come spiega Gómez Blesa nel suo articolo sulla città zambraliana. Gómez Blesa, Mercedes. "Las grietas de la ciudad". 1.

contemporaneamente un luogo di approdo e una soglia iniziatica da cui affacciarsi per conoscere uno spazio e conoscere se stessi. Ecco che per Zambrano la città diventa emblematicamente uno spazio di arrivo e ingresso nello stesso tempo, “porto e porta”:

“Una especie de puerto que hay que pasar; puerto y puerta ante la cual hay que depositar una ofrenda” (Segovia 190); dove la città continua a influire profondamente sull’identità del soggetto e questi agisce inevitabilmente sullo spazio urbano.<sup>100</sup> Come sostengono Carter, Donald e Squires, curatori del volume *Space and Place. Theories of Identity and Location* (1993), ciò che rende uno spazio un vero e proprio luogo è l’attribuire ad esso un nome e un significato:

How then does space becomes place? By being named: as the flows of power and negotiations of social relations are rendered in the concrete form of architecture; and also, of course, by embodying the symbolic and imaginary investments of a population. Place is space to which meaning has been ascribed. (Carter et al xii)

Alla luce di tale considerazione, la Toledo-Napoli di Dasa, El Almendral-‘estero materno’ di Manuel e la Ciutat-Palma di Maiorca di Titita, non si mostrano esclusivamente come spazi tramutati in luoghi attraverso la “rinominazione” a cui li sottopongono i protagonisti, ma sembrano essere concepiti alla maniera di Doreen Massey: “Instead, then, of thinking of places as areas with boundaries around, they can be imagined as articulated movements in networks of social relations and understandings”.<sup>101</sup> Così come lo spazio, l’identità e la cultura non sono più resi attraverso forme fisse e unitarie, anche la città non può che essere trasfigurata o rivissuta nomadicamente. In questo modo tanto le città dei romanzi quanto la stessa *hispanidad* rispondono a una simile esigenza: “if the cities are to act as locations for identity once

<sup>100</sup> Ho discusso l’influenza della città sull’individuo per Zambrano e Ortese in Rossella, Di Rosa, “Anna Maria Ortese e María Zambrano: da ‘luoghi d’esilio’ per una filosofipoetica”. 67-68.

<sup>101</sup> Il giudizio di Doreen Massey é citato in Carter, Erica et al. *Space and Place*. xii.

again, they must be ‘reimagined’ as such” (Carter at al, viii). Ne risulta che Toledo, Almeria e Maiorca non solo sono città nomadi, ma assurgono a città dell’anima.

### *Capitolo Terzo*

#### *In divenire: oltre i confini del romanzo e dell'umanità*

Sì, mi ero rivolta a un'altra razza, o un popolo, oltre l'umano, avevo sentito la divinità della nostra Terra, e madre, tanto tenuta a distanza, e dei suoi incomprensibili figli, spesso terribili figli, ma anche creature di pace, di bene.  
Anna Maria Ortese

Quando ci si accosta alla scrittura di Ortese, Morante e Ramondino, si capisce quanto sia complesso e difficile cercare di definirla o costringerla in schemi predefiniti, giacché sfugge a correnti e categorie letterarie, spesso travalicandole. Gli studi critici dell'ultimo decennio hanno portato alla ribalta la *querelle*, superando la rigidità fedeli alla lezione, di matrice bontempelliana, del realismo magico (soprattutto per Ortese e Morante), ma riconoscendo la sensibilità plurima della poetica delle scrittrici, in continuo movimento tra realismo e fantastico, tra i toni della denuncia e le forme più intime dell'autobiografia. Difficilmente i tre romanzi a cui questo studio è dedicato possono essere avvicinati ad altri testi, per immagini, temi e tecniche distintivi del loro 'non-genere', si potrebbe dire. Magari potrebbero essere accostati alle *Operette Morali* (1835) di Leopardi,<sup>1</sup> per la polifonia e la varietà di stili e registri che caratterizzano la narrazione, ma soprattutto perché "libri di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici"<sup>2</sup> o in quanto "teatro filosofico che sfuma nella narrazione fantastica",<sup>3</sup> o ai *Cahiers* di Simone Weil, autrice e pensatrice amata da tutte e tre le scrittrici, per lo slancio etico e le riflessioni filosofiche condensate nelle

---

<sup>1</sup> Farnetti per prima ritiene che *Il porto di Toledo* condivide con le *Operette* leopardiane l'essenza di narrazione poetica e contemplazione filosofica. "Anna Maria Ortese". A cura di Monica Farnetti. *Romanzi*. Vol. 1. Milano: Adelphi. 2002. XVI.

<sup>2</sup> Il giudizio è dello stesso Leopardi. Leopardi, Giacomo. *Poesie e Prose I*. A cura di Francesco Flora. Milano: Mondadori, 1940-1973. 206. Questo ben si applica a una possibile definizione de *Il porto* ortesiano, proprio come suggerito da Anedda, Antonella. "Il grido del vero. Ortese e Leopardi." 257.

<sup>3</sup> Come sostiene Prete nell'edizione curata per Feltrinelli: Prete, Antonio. Introduzione. Leopardi, Giacomo. *Operette Morali*. Milano: Feltrinelli, 1992.

pagine dei loro libri. Tuttavia rimangono produzioni originali, dove le istanze narrative tradizionali appaiono smembrate, rielaborate, riconcepite alla luce dell'esperienza postmoderna e del loro credo, teso innegabilmente all'irrealtà. Pur se per molto tempo ignorati o non pienamente riconosciuti dalla critica, *Il porto di Toledo*, *Aracoeli* e *Guerra d'infanzia e di Spagna*, rappresentano punte espressive del panorama letterario novecentesco.

Tra le cifre distintive del tessuto narrativo affiorano la commistione di generi, stili e registri differenti e l'intreccio di prosa e poesia, sia questa pura espressione lirica, sia voce della saggezza e della cultura popolare. Gli inserti lirici del *Porto*, così come le canzoncine o le strofe dei ritornelli propri della cultura orale e folklorica di *Aracoeli* e *Guerra*, rendono i romanzi esempi di *prosimetrum* postmoderno.

Per ciò che concerne la struttura, questi romanzi presentano un'architettura simile: libri essenzialmente di memoria che trovano il loro nucleo centrale nel racconto compiuto dalla voce narrante, in quella particolarissima stagione della vita che è l'infanzia. In *Aracoeli* il narrato scorre senza interruzioni, come fosse un lungo monologo che il protagonista Manuel pronuncia tutto d'un fiato, ritmato dal respiro dello spazio bianco delle brevissime pause che separano i paragrafi. Non si avverte quasi nessuna differenza tra il flusso delle parole e quello legato al cammino intrapreso da Manuel in Almeria alla ricerca della madre Aracoeli, trentasei anni dopo la sua morte. Una sequenza indistinta di avvenimenti che hanno segnato indelebilmente la sua infanzia e giovinezza – tra cui l'abbandono di una prima casa a Monte Sacro e il successivo trasferimento ai 'Quartieri alti', le attenzioni esclusive ricevute dalla madre, l'affidamento al balio Daniele, il collegio, il trasferimento temporaneo al Nord dai nonni paterni durante la malattia di Aracoeli – tutti

intrecciati sapientemente al momento dell'enunciazione, cosicché i ricordi non seguono un ordine determinato o una linea temporale che cronologicamente ripercorre le vicende più significative, ma dove le categorie genettiane di “fabula” e “intreccio”, così come passato e presente, risultano fusi in un'unica dimensione narrativa. La narrazione de *Il porto* e di *Guerra*, invece, è attentamente suddivisa in blocchi e disposta in capitoli, ciascuno dei quali è introdotto da un titolo o, come nel *Porto*, da una nota riassuntiva dello snodo principale che ricorda la maniera scelta dal Boccaccio nel *Decameron*. Nel caso di Ortese, i trentacinque capitoli<sup>4</sup> alimentano le due dense sezioni che coprono più di mille pagine, e che oscillano tra le rievocazioni di episodi di vita quotidiana e vicende familiari – realmente accaduti – e gli echi dei ricordi che ispirano la fantasia di Dasa. Tali blocchi narrativi sembrano riflettere profondamente la poetica ortesiana, che oscilla come si è detto tra reale e irrealtà. Per cui ci si imbatte nella prima parte, intitolata significativamente “Primo mondo. Mura Apase o Marine”, dedicata all'infanzia della protagonista, trascorsa per la maggior parte nella casa di famiglia e per le vie toledane, segnata ben presto dal dolore per la scomparsa del fratello Rassa e dallo strazio che colpisce la madre Apa. Per giungere a una seconda sezione, “Secondi ricordi di Toledo. Spezzati dal rumore continuo del mare-tempo che si avvicina”, dove gli episodi reali sono spesso il pretesto o l'occasione per abbandonarsi alla finzione e dove Dasa, esperiti i limiti della lingua corrente, ha trovato una sua personalissima voce nell'espressività, con la quale raccontare dell'amato Lemano e della sua partenza, della sua collaborazione con la «Gazeta Literaria» che pubblica, sempre più frequentemente, i suoi rendiconti, dell'impaziente attesa per la venuta delle ‘ere successive’.

Per molti aspetti attigua alla figura ortesiana appare la protagonista di *Guerra*, il cui vissuto – oggetto del libro – è ordinatamente suddiviso in cinque momenti principali,

---

<sup>4</sup> Trentaquattro capitoli seguiti da una conclusione.

corrispondenti alle diverse tappe che segnano l'esistenza di Titita, e che vanno dal viaggio all'isola maiorchina, all'infanzia in luoghi incantati agli occhi della fanciulla, alle sue prime esperienze (della malattia e della guerra civile spagnola), all'ingresso al collegio, al ritorno all'isola e agli insegnamenti della nonna, fino all'abbandono definitivo dell'isola e al rientro della famiglia a Napoli. Sebbene suddivisa in capitoli, anche in Ramondino la narrazione non prosegue linearmente, ma procede per pause e salti temporali. Pochi sono i dialoghi tra i personaggi, mentre gran parte del racconto è prodotto dalla fervida immaginazione della protagonista. Inoltre, se si considerano come parte integrante del testo tanto l'Appendice al romanzo – sorta di approfondimento (fuori dal racconto) in cui Ramondino dà notizia della guerra civile spagnola a Maiorca – quanto la nota conclusiva dove si enumerano i personaggi, eroi e paladini che hanno abitato le letture della giovane autrice – allora si può notare che anche *Guerra* ripropone la stessa modalità ortesiana, quell'oscillare tra vero e immaginazione che è disseminato in molti altri episodi del testo.<sup>5</sup>

I romanzi, inoltre, ripercorrono temi e vicende già presenti in opere precedenti, e soprattutto celano, tra verità e immaginazione, episodi e vicende centrali nella biografia delle autrici,<sup>6</sup> risultando una sorta di 'taccuini intimi-trasfigurati' o di veri e propri zibaldoni, laddove insieme alla finzione ospitano una riflessione filosofica, nonché esempi di un'etica ecologica. Il rimando è ancora una volta al Leopardi poeta e filosofo dello *Zibaldone* e delle *Operette Morali*, in cui la satira contro l'assolutismo antropocentrico assume toni più sprezzanti, e della *Ginestra*, dove l'ideale di comunione di tutti gli esseri contro le asperità del mondo trova la sua consacrazione poetica. Al

---

<sup>5</sup> Si ricordino a questo proposito l'episodio delle fiabe e del "vissero felici e contenti" – di chiara matrice morantiana, gli *hobbies* preferiti dalla protagonista nel suo giardino fantastico e gli incantesimi che operano sulla sua casa e la sua stessa esistenza. Ramondino, Fabrizia. *Guerra di infanzia e di Spagna*. 45-47.

<sup>6</sup> Nel caso particolare di Morante addirittura alludendo profeticamente a episodi successivi, come la malattia e la morte della scrittrice.

modello leopardiano si affianca, poi, quello di Cervantes, esempio di narrazione postmoderna *ante litteram*, in quanto opera “associated with ruptures, transitions, and new departures (Williamson 4), in cui “forma e contenuto destabilizzano il mondo della narrazione”,<sup>7</sup> e dove lo sguardo al passato non esprime un ritorno nostalgico ma costituisce il mezzo per criticarlo, ironizzarvi e porsi in dialogo con esso (Acosta Bustamante 104), proprio come si verifica nei romanzi delle scrittrici. L’opera cervantina sembra poi fungere da prototipo per la scrittura di Ortese, Morante e Ramondino, anche per relazionarsi con l’alterità sia umana sia non umana: basti pensare al ruolo di Sancho, in tutta l’avventura controparte del cavaliere; e a quello dell’umile ronzino che diventa una componente inseparabile del famoso *hidalgo*. Queste caratteristiche dei romanzi e i rapporti con Cervantes e Leopardi non fanno che mettere in luce la complessità dell’ordito che contraddistingue *Il porto*, *Aracoeli* e *Guerra*, e la difficoltà di ascriverli a generi e categorie definite. Tuttavia, non è arduo considerare i romanzi come esempi di “scrittura di vita”, considerato sia l’impegno tutto rivolto alla scrittura che Ortese, Morante e Ramondino assolvono nel corso della loro esistenza, sia per l’occasione, che le stesse autrici scorgono, per restituirci nelle loro opere un’immagine complessiva di sé e della loro esperienza. *Il porto*, *Aracoeli* e *Guerra* occupano così un posto di rilievo all’interno del *corpus* nell’opera delle scrittrici, ponendosi come veri e propri testamenti poetici.

---

<sup>7</sup> Mia la traduzione. La posizione della studiosa offre inoltre una definizione di postmodernismo che condivido: “If we assume that Postmodernism is not a cultural movement chronologically limited [...] and we accept the conclusion that is rather a ‘moment’ of radical rupture in consciousness, a short-circuit that enables culture to stop believing in universal categories and start seeing things under a ‘deconstructive’ eye, then we can say that Cervantes’s novel was in its historical moment a piece of postmodern fiction.” Acosta Bustamante, Leonor. “Don Quixote and the American imagination: the reappropriation of the icon in Auster’s *City of Glass*.” Mercedes, Julia, ed. *Don Quijote y La Narrativa Posmoderna*. Cadiz: Publicaciones de la Universidad de Cadiz, 2010. 104.

*L'opera di una vita*

Il “travaglio creativo”<sup>8</sup> a cui sembra affannosamente dedicarsi Ortese risulta in lei evidente in misura maggiore rispetto alle altre due scrittrici, giacché sottopone i suoi testi a un lungo processo revisionistico, tanto tematico che stilistico. Sebbene sia l’*Iguana* il testo *in fieri* per eccellenza, soggetto a una continua azione variantistica documentata minuziosamente da Andrea Baldi<sup>9</sup>, è innegabile che, anche se in diversa misura, l’autrice intervenga in più occasioni in molte altre opere, tra cui *Il porto*. Il cammino redazionale dell’opera, ricordano Farnetti e Nardella, è complesso quanto la struttura stessa del romanzo. Alla prima edizione del ’75 l’autrice antepone una parte introduttiva, quasi da cornice ai successivi racconti (Farnetti 2002: 1027), in cui l’opera è calata nell’atmosfera rimemorativa del ricordo. Mentre solo nell’ultima ristampa del 1998 si esplicita l’identità e il destino della giovane inglese Anne Hurdle, alla cui memoria il romanzo è dedicato.<sup>10</sup> Le revisioni e le modifiche apportate all’opera non riflettono semplicisticamente un’insoddisfazione dell’autrice, ma fungono da alimento per la sua scrittura, come lei stessa rivela esplicitando lo slittamento subito dal progetto de *Il porto*, iniziato come commento ad alcune liriche giovanili e finito per essere un crogiuolo di ricordi e materia per un nuovo lavoro, dove temi noti e innovativi s’intrecciano in modo del tutto originale:

Questo libro, inizialmente voleva essere una libera e allegra introduzione ai miei primi racconti, quell’*Angelici dolori* che mi proponevo di offrire all’editore di Firenze. Rapidamente, però, la questione editore, non mi interessò più, e solo

<sup>8</sup> Nardella, Rosa. “Anna Maria Ortese: l’opera in fieri.” *Cuadernos de Filología Italiana*. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1998. 291.

<sup>9</sup> Baldi, Andrea. “L’Iguana.” Farnetti, Monica, Andrea Baldi, e Filippo Secchieri. *Anna Maria Ortese. Romanzi*. Vol. 2. Milano: Adelphi, 2005. 895-954.

<sup>10</sup> Un interessante parallelo è quello proposto da Fusini, che rinviene una cruciale corrispondenza tra Anne Hurdle e la scrittrice, la prima colpevole di aver falsificato del denaro e per questo condannata, la seconda per aver ‘falsificato’, si potrebbe dire, la sua autobiografia, rendendo il *Porto* un “reato di aggiunta e mutamento”. Fusini, Nadia. “Anna Maria Ortese, o della gioia.” *Nomi: undici scritture al femminile*. 26.

quell'esperimento narrativo – di commistione e proposta continua del vecchio, istantaneamente riveduto e commentato dal nuovo – fu il mio scopo.<sup>11</sup>

C'è dunque in Ortese un attaccamento quasi morboso al testo, alla parola scritta, sottoposta a varie alterazioni per dire il reale, che lascia trasparire quel carattere d'incertezza e corruttibilità proprio dell'espressività.

Anche *Aracoeli* di Morante può considerarsi l'opera di una vita, laddove esso – come ci ricorda Bertucci – ha impegnato la scrittrice, più in che distinte redazioni, in una lunga gestazione che si è protratta per molti anni (Bertucci 203). Iniziato, infatti, nel 1976 fu pubblicato solo nel 1982 e vede elevata a rango di co-protagonista un personaggio femminile, Aracoeli, già presente nella copia autografa di *Senza i conforti della religione* (mai pubblicato), ma la cui stesura impegnava l'autrice negli anni '70. In *Aracoeli* confluiscono temi cari alla scrittrice, uno su tutti il rapporto madre-figlio che appare però qui rovesciato, tanto da condurre Garboli a considerare il romanzo una continuazione dell'*Isola di Arturo* e, nello stesso tempo, la “palinodia de *La Storia*, e anche la parodia, derisoria e impietosa, dello schema madre/figlio [...] che non può più costituire né rappresentare il mondo” (Garboli 1995: 217). Il romanzo intreccia il percorso individuale dei protagonisti al corso inarrestabile degli eventi storici, in particolare del fascismo e della guerra civile spagnola - conclusasi con l'ascesa del generale Francisco Franco - ed è contraddistinto da un carattere ‘testamentario’: “Aracoeli possiede la grazia degli ultimi libri e tutta la verità di un testamento. È un viatico, un libro dei morti, un libro sulla cecità e sull'accecamento. La luce di tutte le sue pagine è incerta” (Anedda 201: 279). Ultima fatica, vede la pubblicazione qualche anno prima della morte dell'autrice, e suggella l'intero

---

<sup>11</sup> Ortese, Anna Maria. “Dove il tempo è un altro”. *Miromega*. N. 5/90 (dicembre-gennaio 1990):142. Oggi in *Corpo celeste*, 83.

progetto poetico morantiano volto a indagare il destino e il dolore dell'essere umano in relazione alla sorte e alle atrocità vissute dall'umanità.

Similmente al *Porto* e ad *Aracoeli*, *Guerra d'infanzia e di Spagna* è un romanzo che in molte occasioni restituisce interi episodi dell'esistenza della protagonista, e che risulta fondamentale nel suo disegno narrativo dell'autrice, laddove riprende in parte i primi libri che segnano il suo esordio, *Althénopis* (1981) e *Storie di patio* (1983), dialoga con testi a questi successivi come *In viaggio* (1995) e *L'isola riflessa* (1998), per preannunciare poi alcuni motivi dell'ultimo romanzo, *La via* (2008) uscito il giorno dopo la morte della scrittrice. Cruciale risulta l'ipotesi di Alfonzetti, che individua una sorta di 'sdoppiamento' dell'autrice che coprirebbe l'intero arco della sua vita, presentandosi ora nelle protagoniste-bambine di *Althénopis* e *Guerra*, ora adulta nella figura di Costanza di *Un giorno e mezzo*, così come nella protagonista contrapposta alla madre in *Terremoto con madre e figlia*,<sup>12</sup> solo per citare alcuni esempi. Tuttavia, è *Guerra di infanzia e di Spagna* che vorrei annoverare tra le 'opere di una vita', non solo perché fa da spartiacque o snodo tra la produzione degli anni novanta e quella del nuovo secolo, ma perché presenta il momento della nascita e delle dinamiche coinvolte nello sviluppo dell'identità della protagonista e il racconto della sua formazione, che come si vedrà – coincidendo in larga misura con il cammino vissuto da Ramondino, contribuisce a far sì che il romanzo restituisca un preciso ritratto della stessa autrice.

Tanto *Guerra* quanto *Aracoeli* e *Il porto* combinano alla finzione del racconto la trasfigurazione di episodi reali, l'esperienza della scrittura e la loro personale teorizzazione di un pensiero filosoficopoetico, spingendosi oltre la struttura del romanzo tradizionale e

---

<sup>12</sup> Alfonzetti, Beatrice. "Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio." *Il turbamento e la scrittura*. A cura di Giulio Ferroni e della fondazione Mario Tobino. Donzelli: Roma, 2010. 119-138.

portando la loro narrazione, parafrasando un giudizio di Ferroni su Morante, continuamente al di là.<sup>13</sup> Oltre, cioè gli statuti tradizionali e le categorie a cui si vorrebbe ricondurre la narrazione, prima tra tutte quella autobiografica.

Sebbene questa sia stata rinvenuta dalla critica, credo tuttavia che un approfondimento possa essere utile non solo per analizzare le forme che assume o a cui si approssima, per chiarire aspetti strettamente narratologici e per rivelare un ulteriore punto di contatto nelle esperienze di Ortese, Morante e Ramondino, bensì anche per leggere in tale genere un riflesso profondo della poetica delle scrittrici. Infatti, che la tensione reale-irreale sia la cifra distintiva dello stile delle tre autrici è cosa ormai appurata. Se tuttavia si insiste su tale aspetto è perché si ritiene che questo, oltre ad operare come si è notato a più livelli (filosofico, linguistico e tematico), agisca allo stesso tempo sull'intreccio autobiografico dei romanzi, complicandone i termini e spingendo la narrazione su un terreno assimilabile, ancora una volta, alla soglia deleuziana, in cui confluiscono finzione e vita.

*Dall'autofiction al life writing: una autobiografia in continuo 'divenire'*

L'elemento autobiografico ha sempre preoccupato, sebbene secondo modalità diverse, tutte e tre le scrittrici. Basti pensare all'insistenza con cui Ortese nega di scrivere con *Il Porto* la sua autobiografia,<sup>14</sup> al celebre giudizio di Morante ("Io sono tutta nei miei libri" [Schifano 1993: 6]) e ancora, alla centralità che a questo attribuisce Ramondino, che in molte delle sue opere – da *Storie di Patio*, ad *Althénopis*, *In viaggio*, *Star di casa* – non

<sup>13</sup> Ferroni, Giulio. "Alla ricerca dell'ultimo libro". Agamben, Giorgio et al. *Per Elsa Morante*. 45.

<sup>14</sup> "Toledo non è dunque una storia vera, non è un'autobiografia, è rivolta e «reato» davanti alla pianificazione umana; alla sola dimensione umana che ci è stata lasciata." Ortese, Anna Maria. "Anne, le aggiunte e il mutamento." *Il porto di Toledo*. 355.

manca di includere nel racconto immagini ed episodi della sua vita.<sup>15</sup> Tuttavia affrontare la ‘questione autobiografica’ rimanda a una complessità di fondo, tanto se si pensa al sottotitolo del Porto, “Ricordi della vita irreali”, quanto alla problematicità di definire *Aracoeli* in termini di autobiografia, e alla peculiarità che assumono per le scrittrici i termini ‘verità’, ‘ricordo’, ‘rimembranza’, ‘memoria’, che, caricandosi di significati molteplici e spesso contraddittori, rimandano ora all’immaginazione ora alla realtà e rendono quindi complesso il racconto biografico dei protagonisti e, per il lettore, il processo di individuazione dell’identità dell’io narrante che soggiace al genere autobiografico.<sup>16</sup>

La critica degli ultimi decenni, che ha ampiamente dibattuto il tema, è giunta a conclusioni simili, che prevedono l’allargamento e la deformazione, in alcuni casi la deflagrazione, della categoria autobiografia, problematica nel Novecento e negli esiti della scrittura femminile. *Il porto* va idealmente a completare il trittico autoreferenziale iniziato con *Poveri e semplici* (1967) e con *Il cappello piumato* (1979), restituendo in filigrana alcuni episodi della giovinezza di Ortese che colmano il vuoto lasciato dalle altre due opere, che rimandano invece alla maturità dell’autrice. *Il Porto* infatti custodisce numerose istantanee dell’infanzia di Ortese, in cui giocano certamente un ruolo centrale la casa vicina al mare e gli anni trascorsi in quella dimora affollata ed intima insieme, la scomparsa del fratello Manuele e il dolore materno, le condizioni economiche sempre precarie, l’abbandono degli studi e la sua particolare educazione attraverso i classici, l’incontro con Pavolini-maestro d’armi, la pubblicazione dei suoi rendiconti. Ovviamente la realtà è

---

<sup>15</sup> Anche se, come nota Lucamante, il “dato personale” rimane visibile anche in altre opere, come *Terremoto con madre e figlia* e persino nella sceneggiatura di *Morte di un matematico napoletano*. Lucamante, Stefania. “Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino.” MLN, Vol. 112, No.1, Italian Issue (Jan. 1997):105-113.

<sup>16</sup> Si veda a questo proposito il volume sull’autobiografia. *Il Segno dell’io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*. A cura di Elena Agazzi e Angelo Canavesi. Udine: Campanotto, 1992.

sapientemente intrecciata alla finzione, e sin dalla premessa Ortese fa leva su questo aspetto, definendo il romanzo “un reato di aggiunta e mutamento” (Ortese: *Romanzi* I 354). Realtà e immaginazione si contaminano a vicenda, convergendo in ciò che Seno definisce significativamente un’“autobiografia fantastica”, individuando in essa l’unica possibilità per l’autrice di “parlarci autenticamente della sua vita” e di presentarci le modalità con cui supera “la barriera che ogni vita reale [...] impone rispetto alle infinite possibilità dell’esperienza.” (Seno 2007: 164) *Il porto*, da questa prospettiva, si pone quindi più che come resoconto autobiografico vero e proprio, come un’autobiografia possibile. Mentre De Gasperin, propone di leggere il romanzo ortesiano non solo come racconto fittizio di un sé (dietro cui si cela spesso un io autentico), ma anche come un singolare caso di “autobiografia poetica”, giacché nella scrittura dell’io giocano un ruolo fondamentale la deformazione o reinvenzione di testi lirici giovanili, che vengono inseriti nel romanzo, alcuni dei quali custodiscono poi allusioni a poeti e romanzieri da lei amati, e contribuiscono a creare un complesso ordito intertestuale (De Gasperin 2014: 105).

Una tensione simile a quella ortesiana si riscontra anche in *Guerra*, dove Sepe rintraccia il mescolarsi di una “dimensione privata e fantastica” unita, a sua volta, agli eventi storici e politici del tempo. La dittatura franchista e la fine della guerra civile nelle isole Baleari fanno da sfondo all’approdo dell’autrice sull’isola maiorchina, sulla quale trascorrerà gran parte dell’infanzia prima del rientro a Napoli, come testimoniano i reperti testuali e le dichiarazioni rilasciate in più occasioni dalla stessa Ramondino. Sebbene anche nel suo caso l’intento autobiografico sia forte ed innegabile, la componente immaginativa lo è altrettanto. L’autrice, infatti, attinge costantemente alla sua vita, tanto che Lucamante guarda al *corpus* di Ramondino nel tentativo di costituire un paradigma della narrativa

«autoginografica», individuando ora dei punti di contatto ora di divergenza con le definizioni elaborate da Philippe Lejune.<sup>17</sup>

Le posizioni su Morante, che inizialmente miravano a identificare piuttosto che un'ascendenza autobiografica la presenza di un certo autobiografismo<sup>18</sup> – costantemente superato come ricorda Cecchi dalla “prodigiosa immaginazione visionaria, accompagnata da un fermissimo controllo razionale”<sup>19</sup> – sono ulteriormente messe in discussione per quanto riguarda *Aracoeli*. Anche per quest'ultimo romanzo appaiono appropriate le parole di Moravia, quando ravvisa la presenza della vita di Morante in molte delle opere della scrittrice: “nei romanzi di Elsa, neppure tanto trasfigurate, ci sono lei e le persone della sua vita e le situazioni tra lei e queste persone”,<sup>20</sup> o come ricorda Enzo Siciliano, il giudizio della stessa scrittrice intervistata nel 1972: “Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé [...] Perché nei romanzi avviene come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse anche più significativa della vita stessa, perché arricchita dalla forza dell'immaginazione. La mia vita sta in *Menzogna e sortilegio*, nell'*Isola di Arturo* [...]”<sup>21</sup> Aspetto approfondito da alcune studiose che rintracciano una “proiezione” di Morante anche in *Aracoeli* e in più personaggi all'interno dello stesso romanzo, vale a dire tanto in Manuel quanto in sua madre. Con il protagonista Morante condivide l'esilio, la delusione nei confronti della vita, l'infanzia movimentata, il desiderio di essere amato (Bernabò 239), la lontananza della figura materna. Mentre è significativo che sia la scrittrice sia *Aracoeli* siano nate entrambe sotto gli auspici del segno del Leone, si

<sup>17</sup> Lucamante, Stefania. “Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino.” 105-113.

<sup>18</sup> La presenza del soggetto nel proprio corpus narrativo. Per un'analisi di più ampio respiro di autobiografia e autobiografismo, rimando allo studio di Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo*. Bologna: Il mulino, 1990.

<sup>19</sup> Le parole di Carlo Cecchi sono riportate da Bernabò, Graziella. *La fiaba estrema*. 88.

<sup>20</sup> Elkann, Alais e Alberto Moravia. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 1990. 159.

<sup>21</sup> Siciliano, Enzo. “La guerra di Elsa.” *Il mondo*. 17 agosto 1972. 21. In Zagra, Giuliana e Simonetta Buttò, eds. *Le stanze di Elsa*. 6.

somigliano fisicamente, disprezzino i “quartieri alti”, siano colpiti da una malattia incurabile.<sup>22</sup> Quest’ultimo elemento, ricorda Rosetta Loy, aggiunge al romanzo un carattere profetico (Loy 109), cruciale, a mio avviso, nel far sì che l’autobiografia, oltretutto verso il passato del protagonista, nel quale in parte si rispecchia, sia protesa verso il futuro della scrittrice.

I tre romanzi presentano dunque la trasfigurazione di episodi dell’esistenza delle scrittrici e si caratterizzano per una narrazione condotta in prima persona da un narratore interno (eccetto primo capitolo in Ramondino<sup>23</sup>), il cui implicito intento è quello di ripercorrere e mettere per iscritto le vicende, i ricordi che hanno segnato parte della sua esistenza. Fondamentale per dar vita al processo mnemonico e azionare il ricordo è la memoria, attivata ora attraverso i sensi ora per mezzo di ‘occasioni’ che riportano l’io narrante a raccontare, secondo alcuni *topoi* classici del racconto autobiografico individuati da Battistini,<sup>24</sup> della propria nascita, dei luoghi in cui questa avvenne, delle persone care che vi assisterono, facendo riferimento alla lingua idonea ad esprimere tutto questo. Inoltre, nei romanzi si avverte l’inquietudine e il nervosismo di un io che ha lottato la propria

---

<sup>22</sup> Gli studi critici a cui faccio riferimento sono di Loy e Bernabò, le quali danno spazio a riflessioni significative nel ravvisare la presenza della stessa Morante nelle proprie opere. Loy, Rosetta. “Aracoeli: autoritratto e presagio.” Orengo Nico et al. eds. *Cahiers Elsa Morante*, Vol. 2. Salerno: Sottotraccia, 1995. Vol. 2. 104-109. Bernabò, Graziella. *La fiaba estrema*. 275-76.

<sup>23</sup> In questo capitolo il narratore onnisciente riporta la partenza da Napoli del console e della sua famiglia, intramezzando il racconto con digressioni su vicende e discorsi susseguitesi nella nave, a cui difficilmente ha assistito, tanto da sottolineare di esserne venuto a conoscenza solo molto più tardi. Dalla sua stessa voce si apprende che il console è diretto a Ciutat, nell’isola di Maiorca, seguito dalla famiglia, tra cui una bambina al suo primo viaggio. Con la conclusione del primo capitolo, nonché del racconto della signora sulla nave e la sua decisione di non sbarcare sull’isola – visti gli eccidi compiuti dal governo fascista – il testimone è lasciato a un narratore interno, che sapremo essere il protagonista del romanzo. È significativo che il secondo capitolo si apra con un “noi”, quasi a sottolineare l’arrivo comune della famiglia e non solo della piccola neonata: “Quando giungemmo nell’isola, alla fine di febbraio, i mandorli erano già in fiore e il bianco delle corolle si mescolava a quello delle ossa nude nelle campagne. In previsione del nostro arrivo, infatti, avevano ucciso tutti i nostri nemici.” Ramondino, Fabrizia. *Guerra d’infanzia e di Spagna*. 21.

<sup>24</sup> [...] “le avversità procurate dalla natura o dalla società, dal caso, dagli avversari; la fatica sopportata per riuscire; l’isolamento e quindi l’originalità del lavoro intellettuale [...] la modestia del protagonista. [...] I *topoi* fungono allora da catalogo delle situazioni in cui viene a trovarsi l’intellettuale”. Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo*. 83.

personalissima “guerra”, usando l’espressione cara a Ramondino, passando da un’infanzia luminosa, dorata, “cascabalera”<sup>25</sup> alle soglie, o quasi, della maturità.

Se l’atmosfera che si respira è quella di un racconto di una “vita individuale”, i romanzi però si allontanano per svariati motivi dalle autobiografie “tradizionali”, intese nella definizione ormai celebre di Lejeune come “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réel fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.”<sup>26</sup> In primo luogo perché l’uguaglianza tra autore e narratore, seppur appurabile (il caso più evidente è quello di Ramondino), non è esplicitata dai cosiddetti “marcatori di finzione” (come il titolo o l’esplicitazione, nella copertina dei romanzi o nel paratesto, che si tratta di un’autobiografia etc.), né può essere dedotta implicitamente, mancando la stipulazione del patto autobiografico, sia perché la narrazione non avviene solo in prosa, ma è arricchita da inserti lirici, poesie e filastrocche della cultura popolare. Né si può dire che le parti convengono nel riconoscimento di un patto romanzesco – opposto da Lejeune a quello autobiografico. Questo, pur accettando la non identità tra autore e personaggio,<sup>27</sup> richiede che il lettore si abbandoni all’immaginazione per perseguire la veridicità del racconto. Ed è noto, invece, come questa sia continuamente elusa o disattesa dai protagonisti delle tre opere con il riferimento da un lato a fatti realmente accaduti, dall’altro alla seconda realtà, alla memoria apocrifa, alle finzioni, che abbondano nei testi. Manuel infatti chiosa spesso i suoi racconti mettendone in dubbio l’autenticità (“e so già che la mia presente analisi e i suoi pretesi risultati sono immaginari, come immaginaria è del resto la mia storia” [*Aracoeli* 327]), o facendo riferimento al “codice favoloso” (5) e alle “larve immaginarie” (63) che affollano la sua mente; Ortese sottolinea in più occasioni la

<sup>25</sup> Così viene definita l’infanzia da Manuel, in ricordo delle filastrocche ispaniche cantate dalla madre.

<sup>26</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed du Seuil, 1975. 13-14.

<sup>27</sup> A partire dalla nozione in copertina di “romanzo”.

natura illusoria della sua narrazione e la fede nel non vero, mentre Ramondino celebra l'atmosfera incantata e i poteri quasi soprannaturali dell'isola e delle specie che la abitano; allusioni queste che rendono i protagonisti dei narratori inaffidabili. Né tantomeno è possibile far rientrare i testi nelle forme affini all'autobiografia enumerate dal critico francese: i romanzi infatti non sono un diario, né un memoriale, né una confessione, genere che a questa ha dato i natali.<sup>28</sup> I giudizi di Lejune non aiutano a chiarire il genere di appartenenza dei romanzi, e lui stesso dubita degli esiti della ricerca, tanto da ritornare su i suoi passi, nel 1982, con *Le Pact Autobiographique Bis*, per rivendicare due risultati incontrovertibili dell'analisi strutturalista del genere autobiografico: il legame innegabile dell'autobiografia con la *fiction* e il riconoscimento del ruolo giocato dal lettore nella ricezione del racconto autobiografico (Prosser 249). C'è sempre, dunque, un aspetto, una premessa, una scelta (quella della irrealtà) - che comporta il "tradimento" dei presupposti che distinguono il genere autobiografico, e che fa parlare i critici di "unusual autobiographies" (Marotti 1994: 80) o di pseudo autobiografie.

Un possibile spiraglio proviene dall'ambito dell'"autofiction", termine affermatosi nel linguaggio critico dopo i dibattiti susseguitisi in Francia tra pensatori e teorici del romanzo, tra cui Barthes, Lejune, Doubrovski, Genette, Lecarme, solo per citarne alcuni, a partire dalle fine degli anni Settanta. Come ricorda Martemucci, l'*impasse* cui era giunto Lejune - dove individuava l'impossibilità per un autore, che nello stesso tempo fosse narratore e personaggio, di dare vita a un racconto autobiografico fittizio, viene superata dall'esperimento di Serge Doubrovski, il quale, con il suo romanzo *Fils* (1977), non solo

---

<sup>28</sup> I romanzi semmai si avvicinano al genere della confessione intesa da Zambrano come autobiografia che affronta in "forma radicale il senso della vita", spiega Maillard, dove la scrittura rappresenta un modo per giungere alla conoscenza dell'io. Maillard, María Luisa. *María Zambrano. La literatura como conocimiento y como participación*. Lleida: Universitat de Lleida. 1997,182.

supplisce alla mancanza lejeuniana presentando un'autobiografia di eventi possibili ma di fatto non accaduti nella realtà, ma provvede anche a dare una precisa definizione del genere:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements strictement réels; si l'on veut *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.<sup>29</sup>

Le reazioni suscitate dalla pubblicazione del romanzo innescano una serie di riflessioni su questo genere, le cui peculiarità secondo Lecarme sono rintracciabili nell'alto grado di finzione e nella presenza di un 'patto autofinzionale' che colmi le discrepanze del patto autobiografico e di quello romanzesco.<sup>30</sup> Questi conflitti sfociano nella contraddittorietà insita nel genere che oscilla tra biografia e romanzo. Tale intreccio trova la sua straordinaria sintesi nelle parole ortesiane apposte al romanzo nella nota introduttiva: “non tutto è sogno” (*Porto* 356). Se la scrittrice avverte l'esigenza di tale esplicitazione, ribadendo quindi che seppure nel suo carattere di finzione il testo racchiude pur sempre qualcosa di vero, questo non può essere sottovalutato. Così come, nel processo interpretativo dei romanzi, non bisogna fermarsi alle apparenze o ai giudizi forniti dagli stessi autori. Ancora, il caso di Ortese è esemplare: è chiaro come di vero nel *Porto* non ci sia solo “La sfida e la fraternità” a cui si riferisce nella nota. Allo stesso modo, si è consapevoli che non tutto il racconto di Manuel scaturisce dalla sua “flora immaginaria” (“a volte le memorie siano prodotte dalla fantasia, ma in realtà sempre la fantasia è prodotta dalla memoria” [*Aracoeli* 118]); così come le avventure di Titita non sono tutte fantastiche, al contrario i romanzi intrecciano

---

<sup>29</sup> Serge Doubrovsky in Martemucci, Valentina. “L'Autofiction nella narrative italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori.” *Contemporanea* N.6 (2008): 159-188.

<sup>30</sup> Prossimo al “patto fantasmatico” individuato da Cortellessa nel “momento autobiografico” di certa letteratura vociana. Cortellessa, Andrea. “Il ‘momento’ autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei ‘vociani’.” Caputo, Rino, e Matteo Monaco, eds. *Scrivere la propria vita: L'autobiografia come problema critico e teorico*. Roma, Bulzoni, 1997. 191-224.

reale e visione e si approssimano al giudizio di Eakin, secondo il quale il resoconto autobiografico non può restituire

a faithful and unmediated reconstruction of a historically verifiable past; instead, it expresses the play of the autobiography act itself, in which the materials of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of a present consciousness. (Eakin 5)

L'appello all'immaginazione diventa dunque una prerogativa fondamentale di questi testi nei quali l'io narrante, tanto nei casi di autobiografia esplicita quanto nelle autofinzioni, è sempre un'istanza fittiva: “the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure” (Eakin 3). E fittizi sono i narratori dei romanzi delle autrici, soprattutto quella del *Porto* che afferma esplicitamente di aver fatto ricorso ad una maschera, un personaggio inventato, o un alibi in termini morantiani.<sup>31</sup>

I romanzi condividono alcune peculiarità delle autofinzioni e potrebbero rientrare quindi nella definizione di “autofiction in senso largo” fornita da Lecarme, in cui vi è una forte corrispondenza tra il vissuto delle scrittrici e quello del narratore, e dove la finzione non agisce sull'atto enunciativo e sulle modalità comunicative del racconto (autofiction *stricto sensu*), ma sul piano del contenuto dei ricordi. I protagonisti infatti in alcune occasioni ‘continuano’ attraverso la fantasia degli episodi realmente accaduti, mentre, in altre, restituiscono eventi interamente immaginati. Inoltre, il *Porto*, *Aracoeli* e *Guerra* condividono ulteriori peculiarità con le componenti delle autofinzioni individuate da Isabelle Grell<sup>32</sup> e Mazza Galanti, presentando il racconto di una ‘sezione’ o parte della vita

<sup>31</sup> Ortese nelle pagine introduttive al romanzo sostiene di aver dato vita a un io fittizio per dare vita al suo racconto: “Inventai dunque una me stessa che voleva un'aggiunta al mondo, che gridava contro la pianificazione ottimale della vita. Che vedeva, nella normalità, solo menzogna”; “Ero talmente terrorizzata da tutto che mi ero fatta una maschera. Con un sorriso ironico sulla faccia, vivevo, riuscivo a vivere”. Ortese, Anna Maria. *Il porto di Toledo*. 354; 366.

<sup>32</sup> In un'intervista rilasciata a Giusi Alessandra Falco, Grell afferma: “Se dovessi formulare una definizione semplice, molto semplice dell'autofiction, direi che è un racconto connotato da uno stile, socialmente riconoscibile e impegnato, interamente riconosciuto da un IO che è l'autore. Racconto, per evitare il termine

del protagonista e dei sentimenti da essa suscitati; il carattere di “indecidibilità”, per cui il lettore è disorientato o non può stabilire con certezza quali elementi della narrazione siano reali e quali no; l’intervento del soggetto sulla propria identità (Mazza Galanti parla di vere e proprie “manipolazioni”) o il concepimento di “identità malleabili”.<sup>33</sup> Aspetti questi che si ritrovano nei romanzi di Ortese, Morante e Ramondino e che analizzerò nelle pagine successive.

In primo luogo, il racconto cui si affidano i personaggi copre una parte della loro esistenza. Titita in *Guerra* riferisce di un breve arco temporale, gli anni vissuti a Maiorca prima del rientro nella patria dei genitori. Mentre per Dasa e Manuel questo appare di più ampio respiro, coprendo un lasso di tempo più esteso. Tuttavia la testimonianza resa dai personaggi segue tappe obbligate del racconto autobiografico: le origini, la discendenza, i luoghi dell’infanzia, i giochi e i passatempi, le difficoltà legate alla crescita, le problematiche dell’adolescenza, *topoi* distintivi di tale genere.

Nel *Porto*, il rendiconto – per usare un’espressione cara alla protagonista – ripercorre i momenti salienti della sua giovinezza. Quando si trasferisce nella Napoli toledana, Dasa riferisce di aver compiuto dodici anni e di dedicarsi alla scrittura l’anno seguente. In uno stile spezzato, le sue descrizioni/visioni hanno come oggetto la casa in cui abita con i genitori, a cui si rivolge con gli appellativi di “Apo” e “Apa”, e i numerosi

---

del romanzo o di autobiografia, connotato da uno stile, perché è proprio lo stile, la sottile musica poetica che ogni autore percepisce quando scrive, che distingue l’autofiction dall’autobiografia classica, che si iscrive piuttosto nella cronaca di una vita. Socialmente riconoscibile e impegnata, perché in una autofiction non viene riportato il racconto di tutta la vita del protagonista, ma solo di una parte, che è ‘in situazione’, se si vuole riprendere l’espressione di Sartre. Infine, ‘interamente riconosciuta da un IO’, poiché lo scrittore porta lo stesso nome del narratore e ne assume la responsabilità [...]” Falco, Giusi Alessandra. “Sull’autofiction - Intervista a Isabelle Grell”. Grec – Groupe de recherche sur l’exètreme contemporain. 15 gennaio 2014. [www.grecaert.it](http://www.grecaert.it). Consultato il 13 Marzo 2014.

<sup>33</sup> Mazza Galanti, Carlo. “Autofinzioni”. *Minima&moralia*. 8 luglio 2010. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>. Consultato il 30 marzo 2014.

fratelli; l'abbandono della scuola, la sua passione per i disegni e l'amore per gli indiani d'America, la morte del fratello Rassa in marina e la dedizione alla scrittura come mezzo per esprimere e alleviare il suo dolore. Gran parte dei suoi anni li trascorre tra casa e città, scrivendo e frequentando pochi amici. Mentre con la giovinezza arriva anche il primo amore - quell'A. Lemano con il quale passeggia per le vie di Toledo - e con esso anche le disillusioni e lo sconforto per un sentimento col tempo non più corrisposto.

La narrazione di Manuel in *Aracoeli* si estende per un periodo più lungo rispetto agli altri due romanzi, documentando con salti cronologici e sfasamenti di ordine temporale il suo vissuto sino al momento in cui – alle soglie dei quarant'anni – intraprende un viaggio in Almeria per ricongiungersi idealmente con la madre. Sono i suoi ricordi dell'infanzia a innescare il racconto, e soprattutto l'infanzia trascorsa a Monte Sacro, il quartiere che rimarrà per sempre nella mente del protagonista con il nome con cui l'ha conosciuto nell'infanzia: "Totetaco". Totetaco acquista caratteristiche mitiche, diventando sinonimo di pienezza, felicità, simbiosi con Aracoeli - delle sue filastrocche o dei racconti dello zio Manuel diventato suo eroe, del tempo delle favole, dei baci e delle attenzioni esclusive che riceve dalla madre, di un "linguaggio divino", esotico e segreto, quale gli appariva la lingua parlata da Aracoeli. Questa 'età dell'oro' per Manuel è destinata ad esaurirsi, lasciando dietro di sé sentimenti contrastanti, non solo di dolcezza, ma anche di rammarico e di dura condanna degli atteggiamenti della madre che l'ha abbandonato.

In *Guerra*, le parole della protagonista confermano inizialmente quanto si è appreso dal narratore esterno, per poi restituire personalmente le coordinate spaziali e temporali del suo racconto, in maniera simile a Manuel e a Dasa. Infatti Titita descrive minuziosamente l'isola che la accoglie, riferendosi alle sorgenti e alle specie vegetali presenti, alla città, le

spiagge, e la fauna che la abitano, per dare notizia di se stessa - “I miei genitori mi deposero in una culla nel fresco di una stanza”(23) - solo dopo l’accurato affresco di un luogo che possiede in sé tutti i tratti di un posto esotico. Anche nel racconto di Titita si trovano accenni ai genitori, e soprattutto alla consuetudine della madre di dare ricevimenti e ingraziarsi le famiglie dell’isola; una casa paragonata non a una catapecchia come in Ortese, ma ora ad una chiesa ora ad un convento, con le stanze che danno sul patio, con un’accurata descrizione del giardino e delle specie viventi in esso. Alle stesso modo di Dasa nel *Porto* e alla scelta di Manuel di omettere il suo patronimico - “Taccio il nostro cognome” (*Aracoeli* 37), la protagonista ramondiniana ricorre ad eteronimi di matrice spagnola, “mamita” e “papito”, per designare i genitori, optando di recidere qualsiasi legame con il reale e rimandando così a un mondo leggendario.

In secondo luogo, i romanzi raccontano le vicende di un io in continuo mutamento, caratterizzato da un alto grado di indistinzione di genere, spia questa di una concezione della loro identità come non fissa, ma fluttuante e nomadica, che sarà analizzata in questi termini in seguito. Nel *Porto* colpisce il senso di profonda indeterminatezza che coglie la protagonista e che interessa tanto il genere sessuale quanto il nome, prima traccia dell’identità di un soggetto:

Ero all’aspetto un ragazzino, e un ragazzino di nessun rilievo [...]. Dasa era il mio nome. Volentieri, all’inizio, parlavo di me in terza persona [...]. Il mio nome fu qualche volta Dasa, tal altra Damasa, ma io mi sentivo Toledana, cioè cittadina di Toledo, e così assai spesso, nella mia mente mi chiamai. [...] ero tuttavia, sempre, il povero ragazzo (non oso dire ragazza) che era sbarcato qui, nel porto della Nuova Toledo, anni addietro, e da terre ormai troppo lontane per ricordarle. (*Porto* 367; 370; 381; 382).

La percezione che la protagonista ha di sé oscilla tra femminile e maschile, tra io e lei; tra gli appellativi che usa per definirsi compaiono nomi di fantasia e nazionalità. Similmente il

personaggio morantiano ricorda di aver vissuto una fase di incertezza, tra l'altro comune allo stato dei fanciulli nella fase pre-edipica. A questa si aggiunge l'inadeguatezza di Manuel nel sentirsi un adulto mancato: un "perenne fanciullo [...]. Per tutto il tempo di Totetaco, io non ebbi nozione di essere maschio, ossia uno che mai poteva diventare donna come Aracoeli" (*Aracoeli* 106; 119). Come Manuel anche Titita mostra in più occasioni il suo rifiuto a gettarsi l'infanzia alle spalle. Cruciale l'episodio del libro in cui viene a conoscenza della musica di Giuseppe Verdi, e dove, per paura di eguagliare il destino della protagonista, decide di non voler crescere e rimanere sempre fanciulla: "Fu così che per evitare il rischio di diventar traviata decisi di non diventare donna".<sup>34</sup>

L'ambiguità che contraddistingue le personalità dei protagonisti trova inoltre un riflesso nella lingua, altrettanto instabile e fluttuante. I narratori avvertono una vera preoccupazione linguistica, una sorta di disagio espressivo scaturito dalla problematicità con cui percepiscono se stessi, dall'indicibilità del loro sentire e dalla mancanza di strumenti linguistici appropriati per farlo. La lingua di Dasa non può che riflettere l'instabilità della sua identità, presentando quindi un ampio ventaglio di peculiarità tra cui anche usi impropri dell'italiano, inesattezze, scelte arbitrarie, neologismi, similitudini non usuali.<sup>35</sup>

E inoltre la lingua mancava [...] Mi feci coraggio, tuttavia; e di quella lingua raccogliettrice 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. (*Porto* 364)

---

<sup>34</sup> Ramondino, Fabrizia. *Guerra di infanzia e di Spagna*, 344. Si può leggere in questo brano una cruciale polemica di genere, con particolare riferimento al fatto che la cultura maschile nei libretti dell'opera presenta sempre modelli di donne il cui percorso è fallimentare o che finiscono per essere trucidate.

<sup>35</sup> È con questo idioma che la protagonista ha scelto di raccontare e raccontarsi, con una lingua che coglie rapporti tra cose disparate, trova o propone similitudini e metafore inusuali ("montagna come lavagna violetta", "i leoni degli alberi"), ricorre spesso a diminutivi ("casuccia", "popoluccio", "animuccia", "porticina", "asticciola"), crea neologismi, come avviene nel caso "di male-bene", "marine" o dell'attributo coniato per la sua casa ("apasa") e dei nomi, come si è detto, assegnati ai genitori.

Questo giudizio, oltre a offrire una probabile giustificazione dell'autrice per un eventuale uso sgrammaticato o scorretto della lingua (Riccio 28), esprime a mio parere, una possibile soluzione trovata da Dasa per sopperire alla sua difficoltà di comunicare. Per Titita il processo di appropriazione della lingua, con cui poter dire l'esperienza di sé, passa per altri canali ed è un fenomeno contemporaneamente triste e meraviglioso, di cui prende coscienza grazie all'ascolto della *Traviata*, caro regalo mandatogli da Napoli dalla nonna:

Come fossi stata una bestia che si fosse fino ad allora espressa con grida inarticolate e scoprisse all'improvviso la parola, così, ascoltando le arie della *Traviata* e seguendole sul libretto, scoprii la forma dei miei inarticolati sentimenti. Tutto quello che io provavo, dunque, non era un affanno confuso, poteva essere espresso e raccontato. «Come ha fatto Verdi – pensavo – a sapere quel che sento io?» E come fossi stata una bestia che, avendo scoperto il meraviglioso della parola, non riuscisse però ad articolare suoni e, nonostante i suoi sforzi emettesse solo grida gutturali e gemiti, mi struggevo di tristezza. (*Guerra* 338)

L'angoscia che anche Titita prova è significativamente comparata a quella avvertita da una creatura non umana che, pur avendo ricevuto il dono della parola, non ne può far uso. La protagonista si sente pertanto, come l'animale, sprovvista dell'apparato fonatorio responsabile della produzione dei suoni e quindi del mancato atto di comunicazione. Tuttavia, anche da una difficoltà Titita impara qualcosa e la lezione risulta ancora una volta affine a quella ortesiana, richiamando quella di Dasa, nel *Porto*, in cui si rende conto che in fondo "tutto si esprime" (*Porto* 473). Diversamente, invece, Manuel non sembra trovare ostacoli che impediscano il suo racconto, né scogli che minaccino l'esternazione dei suoi sentimenti. Tuttavia, come si è detto in precedenza, se si vuole ravvisare nella sua esperienza la traccia di un'incapacità linguistica, questa è da ricercare nell'ambito della lingua materna. Contrariamente ai casi di Titita e Dasa, in *Aracoeli* è lo stesso Manuel che

volontariamente rifiuta di esprimersi in una lingua, lo spagnolo, non perché non sia capace di farlo, ma per volgere definitivamente le spalle all'abbandono della madre:

In realtà- da quando Aracoeli ha stroncato fino alle radici la mia fanciullezza – potrebbe essere stata una mia volontà (pure a me stesso inconfessata) che mi ha portato a scansare come una voce di sirena il nostro primo idioma d'amore. Questa mia inettitudine idiota per lo spagnolo non sarebbe che un espediente della mia guerra disperata contro Aracoeli. (*Aracoeli* 23)

Nel carattere di ambiguità e indimostrabilità della memoria e dei ricordi restituiti dai personaggi si ravvisa un'ulteriore caratteristica che i romanzi condividono con l'*autofiction*. I lettori possono lasciarsi disorientare dai depistaggi e dalle scelte visionarie dei protagonisti nel loro racconto, tuttavia dietro i costanti sforzi di questi è possibile ravvisare echi o rimandi del vissuto biografico delle autrici. A questo proposito ricordiamo l'insistenza di Ortese sulla “seconda realtà” - “Mi perdoni il Lettore. Mentre la mia mente parla, una seconda mente ricorda cose più sottili” (nota 1 *Il porto* 385) - e nello stesso tempo il suo riconoscimento dell'autenticità sia del dato reale sia di quello irreali, nella singolare unione di “vero accaduto e vero sognato” (*Porto* 413). Analogamente in *Aracoeli* appare emblematico il giudizio di Manuel, che ricorre all'intreccio di reale e irreali:

la macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive , al punto che io m'incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero. (*Aracoeli* 11)

Sebbene i testi condividano con le autofinzioni moltissime peculiarità, alla luce delle definizioni di Lecarme e Grell, non si può parlare in termini esaustivi di *autofiction*. Nel *Porto*, in *Aracoeli* e in *Guerra*, infatti, il narratore autodiegetico non porta lo stesso nome dell'autrice, né si indica che il ricorso a maschere o un personaggio fittizio sia in realtà una strategia per parlare di sé e del proprio intento poetico. Le opere, piuttosto, rientrerebbero in quella soglia che Scarparo e Wilson considerano cifra cruciale del “life writing”:

The term life writing [...] is currently used to account for narratives that cross the line between fact and fiction, and to describe writing that is located on the cusp of autobiography and fiction. Such writing presents different strategies for negotiating hybrid (and therefore more fluid) identity/identities. These writers shape a place in-between, a space with elusive borders that fluctuate between the real and the imaginary, and which is produced as much by the interstices as the conjunction of the selves inscribed in the conventions of different genres. (Wilson-Scarparo 2)

Le “scritture di vita” non si caratterizzano per la compresenza di vero biografico e *fiction*, ma per le dinamiche attraverso le quali le autrici affrontano i limiti e le peculiarità di questo genere.<sup>36</sup> È questo, a mio parere, il tratto distintivo delle narrazioni di Ortese, Morante e Ramondino e sotto questa lente devono leggersi *Il porto*, *Aracoeli* e *Guerra*. Infatti, la definizione suggerita da Wilson e Scarparo è quella che più si avvicina alla loro poetica e alla visione che i romanzi presentano. Il resoconto ‘autobiografico-fantastico’, infatti, va a porsi in quella zona di indiscernibilità che si è detta essere lo spazio d’azione privilegiato delle autrici e che metaforicamente è rappresentata dalla soglia. In continua tensione tra vero e finzione, tra detto e non detto (o negato), tra l’io e l’altro da sé, tra ricordo e invenzione, le semi-autobiografie non possono che essere anch’esse soggetto del divenire, il cui carattere transitorio ne è cifra distintiva, come ricordano le parole di Adams: “Autobiography is the story of an attempt to reconcile one’s life with one’s self”.<sup>37</sup> È possibile individuare nelle ‘scritture di vita’ di Ortese, Morante e Ramondino l’influenza delle stesse forze deleuziane che agiscono sullo spazio e sull’individuo, che le rendono soggette a dinamiche molecolari che interessano quindi anche la scrittura. È ovvio che in tale processo di continua trasformazione anche il lettore è chiamato in causa, anzi, “lo spazio autobiografico

---

<sup>36</sup> Come sostiene Gunnthórunn, “Life-writing can be said always to contain both autobiographical and fictional aspects, but an awareness of the problematics involved means the writer has constantly to negotiate the way in which the autobiographical and the fictional aspects of the writing process interact in text.” Gunnthórunn Gudmundsdóttir. *Borderlines. Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2003. 4-5.

<sup>37</sup> Timothy Dow Adams cfr. Brosman Savage, Catharine. “Autobiography and the Complications of Postmodernism and Feminism.” *The Sewanee Review*. Vol. 113, No. 1 (Winter 2005). 105.

necessita, per essere definito, di una serie di interrogazioni da parte del lettore” (Agazzi 13), al quale spetta così un ruolo attivo nel processo interpretativo del “life writing”. Queste opere sono caratterizzate da non poche tensioni, contraddizioni, omissioni, giudizi delle autrici, che “se individuate rivelano la visione e le intenzioni dell’autore, se inosservate costituiscono una parte dell’esistenza immaginata dell’io.”<sup>38</sup>

I romanzi sono, pertanto, proprio come i protagonisti e le stesse autrici, in qualche modo degli *outsider*, ponendosi anch’essi ai margini dell’autobiografia tradizionale, esempio di quel “out-law genre” di cui parla Caren Kaplan.<sup>39</sup> Non è difficile riscontrare un riflesso dell’esistenza nomadica delle autrici nella loro scrittura: i romanzi assumono una forma nomade, mobile, variabile, che il lettore può cogliere forse più nitidamente osservandoli con lo stesso cannocchiale dell’anima (*Porto* 478), dal microscopio fantastico (*Aracoeli* 327) e del caleidoscopio ramondiniano (*Guerra* 265), con cui Dasa, Manuel e Titina guardano la loro esistenza.

#### *Alla ricerca dell’io: l’altro animale e vegetale*

Siano i romanzi ascritti al genere delle autobiografie fittizie, delle *autofiction* o del *life writing*, ciò che emerge con certezza dalla loro analisi è l’argomento focale della loro narrazione: tutti e tre infatti raccontano la faticosa *quest*, talvolta inenarrabile, di un io e del suo perdersi nei tortuosi meandri che conducono all’individuazione della soggettività.

Disseminati nel testo, si scorgono molti casi esemplari che testimoniano, secondo le teorie psicanalitiche, il momento di formazione dell’identità dell’individuo. Inoltre, non è un caso

<sup>38</sup> Brosman Savage, Catharine. “Autobiography and the Complications of Postmodernism and Feminism.” 105. Traduzione mia.

<sup>39</sup> “As counterlaw, or *out-law*, such productions often break most obvious rules of genre. Locating out-law genre enables a deconstruction of the “master” genres revealing the power dynamics embedded in literary production, distribution and reception.” Kaplan, Caren. “Resisting Autobiography: Out-law Genres and Transnational Feminist Subjects”. Smith, Sidonie, and Julia Watson, eds. *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998. 208.

che in Morante e Ramondino i protagonisti riferiscano della loro ‘fase dello specchio,’ centrale, come è noto, negli studi lacaniani. Per il filosofo francese il processo di riconoscimento in atto nella fase dello specchio è sempre portatore in realtà di una “misrecognition,” giacché la superficie non riflette mai un’immagine autentica del bambino, ma un’immagine che accoglie i desideri, le aspirazioni, le speranze dei genitori, così che ciò che il soggetto vede riflesso non gli appartiene: quell’io è in realtà altro da sé.<sup>40</sup> Qualcosa di simile si riscontra anche in *Guerra*, anche se il pensiero di Lacan viene in qualche modo superato, giacché in Ramondino al riflesso falsato segue la probabile riproduzione di un io autentico. L’immagine di sé, ordinata e composta, che Titita vede riflessa in un primo momento nella superficie (in altre parole come la madre la vorrebbe), in linea con il giudizio di Lacan, non è l’immagine veritiera dell’io e infatti svanisce quando la madre co-appare insieme nello specchio. È allora che una diversa Titita, la vera, forse, riaffiora e scorrono allo stesso modo velocemente anche le stranezze e le smorfie a cui Titita si era abbandonata inizialmente:

Conoscevo bene il potere che esercitava su di me lo specchio. Mi guardai dentro con sorpresa, come quando si incontra un conoscente dopo lungo tempo. Mi sentii, come spesso mi accadeva, obbligata a essere qualcuno o qualcosa. Mi feci smorfie, sorrisi, camminai, mi fermai, impalata, finché lo specchio, sazio, non finì di inghiottire tutte quelle immagini e non rimase davanti ai miei occhi una bambina composta: io. Ero pronta per recarmi in salotto. Ma nello specchio vidi entrare mamita. Appena la sua immagine vi si rifletté, non fui più quella bambina composta, ero come un’altra io; mi tornarono indietro tutti gli umori, le smorfie, i capricci di poco prima. Fu un attimo. (*Guerra* 78)

Se per la psicanalisi è attraverso lo specchio che l’individuo è in grado di ottenere una prima ‘testimonianza’ della sua unità psicofisica, per Titita questo momento non solo è posticipato,

---

<sup>40</sup> Johnston, Adrian. “Jacques Lacan”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2014 Edition), Edward N. Zalta ed. <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/lacan/>>. Consultato il 15 settembre 2014.

manifestandosi nell'infanzia inoltrata,<sup>41</sup> ma avviene attraverso canali diversi, che non passano per la vista bensì per il tatto:

Mi alzavo allora la gonna e la sottoveste, e mi mettevo le mani sulla pancia. Quando le mani erano calde come la pancia, ero diventata veramente io. Solo le mani sul ventre mi davano infatti la percezione del mio corpo intero [...].  
(*Guerra* 124)

Titita, infatti, prende coscienza di sé attraverso il calore emanato dalla percezione delle sue parti del corpo, ottenendo in questo modo non solo l'immagine, ma la 'forma' e la sostanza concreta del suo essere.

Altrettanto complesso appare il discorso per Manuel; la memoria non solo gli restituisce l'immagine di sé nel momento in cui si vide riflesso nello specchio con la madre, ma lo riporta indietro nel tempo a quell'evento:

Ora, la primissima visione postuma di me stesso, che fa da sfondo a tutti i miei anni, si presenta alla mia memoria (o magari pseudo-memoria?) non direttamente ma riflessa dentro quella specchiera, e inquadrata nella nota cornice. È possibile che sia rimasta fissata là, nei mondi subacquei dello specchio [...] Dicono infatti che i nostri ricordi non possono risalire più indietro del secondo o terzo anno di età; ma quella scena intatta, e quasi immobile, risale a me da più indietro. (*Aracoeli* 11)

Anche in questo caso, il pensiero lacaniano è in qualche maniera confutato. Manuel non solo riconosce la veridicità dell'immagine dell'io riflesso nello specchio, anche qualora si trattasse di un ricordo apocrifo, ma riconduce la sua figura attuale all'immagine di quello stadio: "Come se il me stesso di oggi riavesse le medesime pupille di quella creaturina estatica appesa alla mammella" (*Aracoeli* 11). Inoltre Manuel non ha una soggettività forte e definita, ma al contrario, frammentata, labile, secondo alcuni dovuta all'irrisolto complesso edipico (Giorgio 229). Come ulteriore prova dei 'weak ego boundaries' di Manuel risalta la

---

<sup>41</sup> Come in Ramondino, anche in *Menzogna e sortilegio*, la fase dello specchio di Elisa è più tarda. Ed è in questa occasione che la protagonista offre ai lettori una dettagliata descrizione fisica di sé. Morante, Elsa. *Menzogna e sortilegio*. 11-12.

somiglianza fisica e onomastica del protagonista con lo zio spagnolo, acclamata con orgoglio dalla madre:

Da piccolo, essa attestava, il suo hermanito aveva un viso gemello al mio, da confonderci l'uno con l'altro; e davvero io finivo, a momenti, per confondere l'altro in me stesso, tanto più che il caso ci accoppiava anche nel nome.  
(*Aracoeli* 121)

Non è un caso, infatti, che Manuel scelga lo zio come suo eroe e giunga ad avvertirlo come una parte di sé, in un gioco di riflessi continui, cui rimanda anche il viaggio del protagonista in Almeria, toponimo che equivale, come lui stesso chiarisce, al termine 'specchio' italiano.

Al pari di Manuel, Dasa lascia trasparire una soggettività frammentata, evidente negli innumerevoli appellativi ai quali fa ricorso per nominarsi, e che fungono da "Maschere-talismano [...] i molti nomi di Dasa sfruttano nella finzione lo splendido alibi della pluralità dell'io, mentre per converso, grazie alla finzione, concorrono a individuare quell'io forse altrimenti irraggiungibile" (Farnetti 1998: 30). Anche in Ramondino, la protagonista avverte uno scollamento tra l'io e il nome datole dai genitori, decidendo di autonominarsi con l'appellativo con cui era solita chiamarla affettuosamente la balia Dida, Titita:

Tra tutti i vezzeggiativi e i diminutivi con i quali gli adulti usavano deformare il mio nome avevo scelto quello con cui Dida mi chiamava più di frequente [...] Mi trovai invece a evocare con quel nome un che di aguzzo, di determinato, di emergente, inserendomi inconsapevolmente in quel filone filosofico che così concepisce la coscienza. (*Guerra* 48)

Il brano rivela dunque una forma di *empowerment* della protagonista, che sceglie liberamente un nome per definirsi, e il cui senso appuntito e tagliente è confermato, da un punto di vista sonoro, dalle vocali chiuse. Inoltre, un'ipotesi che si potrebbe avanzare vede nella problematicità del soggetto, di cui i nomi sono solo ciò che appare in superficie, il risultato di dinamiche complesse che agiscono in profondità e che soggiacciono alla costituzione dell'identità individuale. In questo modo, si potrebbe sostenere che Dasa,

Manuel e Titita concepiscono la loro soggettività alla maniera deleuziana, sperando in prima persona come questa non sia più riconducibile all'identità dell'essere umano con se stesso.<sup>42</sup> La proposta che Deleuze e Guattari presentano in *A Thousand Plateaus* (1987), dove elaborano un'alternativa alla definizione classica dell'individuo, vede principalmente l'individualità non più definita dal linguaggio e intrappolata in forme chiuse e fisse (definite “molari”), ma determinata dalla concatenazione di forze, da correnti energetiche, da linee “molecolari” che spingono l'individuo a forzare i propri limiti e ad accogliere e confrontarsi con l'Altro. Così il soggetto deleuziano, ricorda Lorraine, si trova in uno stato di apparente equilibrio, in cui il tessuto vettoriale e gli elementi responsabili della sua individualità, coinvolti in tale stabilità, si trovano sempre sul punto di assumere un altro stato.<sup>43</sup> La lezione di Deleuze e Guattari, che mira a ripensare l'identità a partire dal “divenire” è ripresa da Rosi Braidotti come punto di partenza per le riflessioni sul “soggetto in divenire” esposte in *Metamorphoses* (2002). La pensatrice non solo avverte, come Deleuze, che l'identità non può più essere identificata con la coscienza, ma enfatizza ulteriormente come nella sua definizione il vecchio ‘cogito’ cartesiano risulti totalmente inefficace, dal momento in cui la soggettività risponde ad altre dinamiche, tra cui il desiderio e l'istinto:

The embodied subject is thus the process of intersecting forces (affects) and spatio-temporal variables (connections). [...] The subject is a process, made of constant shifts and negotiations between different levels of power and desire, that is to say willful choice and unconscious drives. Whatever semblance of unity there may be, is

---

<sup>42</sup> “Thinking is for Deleuze about changing and transformations [...] Deleuze stressed the importance of affectivity as a force that structures identity. [...] This move is intended to disengage the subject from the traditional framework of reference to which the phallogocentric regime had confined it. It thus stresses the non-coincidence of the subject with his or her consciousness.” Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, UK: Polity; Oxford; Malden, MA: In association with Blackwell Publishers, 2002. 124-125.

<sup>43</sup> “Deleuze’s conception of individuality suggests that the self as a kind of thing with certain attributes is no more than a state of relative equilibrium, comprising a convergence of multiple lines of force of myriad and heterogeneous elements that is always about to move into another state.” Lorraine, Tamsin. “Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space”. Buchanan, Ian, and Gregg Lambert, eds. *Deleuze and Space*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2005. 170.

no God-given essence, but rather the fictional choreography of many levels into one socially operational self. It implies that what sustains the entire process of becoming-subject is the will to know, the desire to say, the desire to speak; it is a founding, primary, vital, necessary and therefore original desire to become. (Braidotti 2002: 21-22)

In questa prospettiva, che comporta la concezione di un soggetto come entità stratificata e in continuo movimento, sembrano rientrare le individualità dei protagonisti del *Porto*, *Aracoeli* e *Guerra*, che intuiscono e fanno propria la lezione braidottiana secondo cui “The body is an interface, a threshold, a field of intersecting material and symbolic forces; it is a surface where multiple codes (race, sex, class, age etc) are inscribed” (Braidotti 2002: 25).<sup>44</sup> Il ritratto di sé che Dasa restituisce nel romanzo è emblematico: “Io, insomma, ero a tanti strati, ora ragazzo serio e attivo, ora fanciullina piangente, ora animale strambo, ora adulto freddo ed esperto; e ora di questi strati prevaleva l’uno, ora l’altro” (*Porto* 478). Il personaggio ortesiano infatti riconosce i differenti livelli che costituiscono l’io, percepisce il corpo non come teatro in cui agiscono distinzioni di genere, ma dove semmai si innescano relazioni di diversa natura. Allo stesso modo, Manuel sente di non poter conoscersi fino a fondo paragonandosi a entità che risultano misteriose: “Il nostro proprio corpo, difatti, è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici (*Aracoeli* 249). La protagonista di *Althénopis* sostiene che “ognuno di noi ha un altro se stesso sepolto, che attende, con coperte faville, il suo giorno” (*Althénopis* 261), mentre Titita, in *Guerra*, incarna perfettamente il divenire braidottiano, quando sente il suo corpo dilatarsi quasi ad abbracciare quello di altri esseri, anche non umani:

Quando ero vestita, perfino quando ero solo vestita d’acqua o di talco, il mio corpo mi sembrava continuasse in quello degli altri, in quello di Dida, di mamita, nelle piante, perfino. (*Guerra* 153)

---

<sup>44</sup> La definizione di Braidotti ha origine dal pensiero di Deleuze e Guattari, per i quali “The self is only a threshold, a door, a becoming between two multiplicities.” Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*. 249.

Come suggeriscono Braidotti e Deleuze il divenire, come movimento verso l'altro del dualismo della filosofia tradizionale, è sempre minoritario<sup>45</sup> e coinvolge una de-territorializzazione del soggetto, un aprirsi dell'individuo verso una territorialità condivisa. La soggettività dell'individuo si origina proprio in quegli interstizi nelle parole di Deleuze, o in uno spazio sotteso sempre "tra" qualcosa come ricorda Braidotti: "The definition of a person's identity takes places in between nature-technology, male-female, black-white, in the spaces that flow and connect in between" (Braidotti 2002: 2). In questo "tra" ritroviamo quella soglia in cui si pongono i protagonisti dei romanzi e che le stesse autrici prediligono, ed in cui il soggetto interagisce con l'altro da sé, fenomeno essenziale per la definizione della soggettività dell'individuo. D'altronde è noto che la definizione dell'identità richieda sempre la presenza di un altro 'sguardo', come ricorda Adriana Cavarero, essendo questa imprescindibilmente in dialogo "con altre vite e con reciproche esposizioni". L'esistenza umana non può dunque ignorare chi "occupa lo stesso territorio" (Cavarero 1997: 114). È nella dinamica io-tu-altro da me che giace lo scarto del pensiero novecentesco rispetto alla scuola classica, e su cui si fonda in particolare la filosofia nomade di Deleuze e Braidotti, sull'assunto che l'altro, "matrice di divenire", genera sempre nuove relazioni che l'individuo deve tenere in considerazione per definirsi, che l'essere umano "condivide" il mondo con altri, e nel momento in cui esiste intrattiene, inevitabilmente, rapporti che non

---

<sup>45</sup> "All becomings are minoritarian, that is to say they inevitably and necessarily move into the direction of the 'others' of classical dualism – displacing them and re-territorializing them in the process [...]. Becoming is a persistent challenge and an opposition to Molar, steady identities." Braidotti, Rosi. *Metamorphoses*. 119.

sono solo umani. L'animale, come ricorda Leopardi, abita la terra, proprio come l'uomo e la poesia, ed in quanto "sintomo dell'altro" diventa il luogo della critica per eccellenza.<sup>46</sup>

Premesse, queste, che ritroviamo nei romanzi e nelle riflessioni di Ortese, Morante e Ramondino, accanto a temi di natura filosofica quali la prossimità dell'umano al non umano, l'animalità, l'equità dei diritti di tutti gli esseri, l'inclusione dei soggetti morali passivi nel circolo etico, alla stregua di altri pensatori novecenteschi. Ad esempio, nel celebre saggio "Il paradiso terrestre", incluso in *Pro e Contro la bomba atomica* (1987), gli animali diventano per Morante oggetto di riflessioni teoriche. Qui l'autrice espone e sviluppa la sua personale teoria, in cui distingue l'animale dall'uomo per la sua mancata capacità di giudicare e di discernere il giusto dall'errore:

Nel gustare il frutto della scienza, l'uomo acquistò la conoscenza del bene e del male, vale a dire la capacità di giudizio. Ma gli altri animali rimasero immuni da simile capacità: è questo il carattere più amabile che distingue gli altri animali dall'uomo; ed è qui che risiede soprattutto la grazia della loro compagnia. (*Pro e contro* 19)

Abitanti di una realtà edenica, gli animali si fanno portatori presso gli uomini di una traccia 'celeste' del mondo cui appartengono, mentre la compagnia e amicizia che concedono hanno il merito di consolare gli umani, alleviarne le sofferenze, rendere il loro confinamento in terra meno duro. Certezza, quest'ultima, che conduce la scrittrice a esprimere, quasi con tono profetico, la propria sentenza: "Infelice l'uomo che ignora tale consolazione di questa simile amicizia! Per lui la terra è davvero un esilio sconsolato" (*Pro e Contro* 20). Sempre in *Pro e contro la bomba*

---

<sup>46</sup> "Il mondo animale è il sintomo dell'altro. Dunque il luogo della critica. Come il selvaggio, il fanciullo, l'antico. Esso abita la terra. Come la poesia." Prete, Antonio. "La traccia animale". *Il Pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Milano: Feltrinelli, 1997.165.

*atomica*, Morante passa, in seguito, a decretare la superiorità dei gatti all'interno del "circo angelico",<sup>47</sup> conferendo al felino il titolo di "re degli animali":

il primato assoluto lo decretiamo al gatto siamese [...] più bello della stella del mattino, più sapiente dell'elefante, più fiero del leone, più spiritoso della scimmia, più fedele del cane, più prezioso della perla, e che la voce della sua sposa è più dolce di quella della tortora [...]. Siamo certi che questo titolo (di re degli animali) non gli farà perdere la sua nativa discrezione e affabilità. Infatti, non avendo mangiato il frutto della scienza del bene e del male, egli fa minor conto del titolo di re che d'un pesciolino, e non potrà mai montarsi la testa. (*Pro e contro* 21)

Attraverso argomentazioni originali, solo in apparenza naïve, Morante si stacca dai giudizi dei filosofi che si sono susseguiti al fine di decretare cosa distingue l'animale, partecipando a suo modo al dibattito che da Cartesio si protrae sino a oggi. Tra le posizioni più note ricordiamo la visione cartesiana, esposta nella "Quinta parte del discorso sul metodo", portatrice massima di differenza, secondo la quale gli animali sono veri automi, non dotati di parola e incapaci di "rispondere" alla domanda dell'uomo (Derrida 122). Quella di Heidegger, per il quale l'animale è "povero di mondo", è incapace cioè di relazionarsi all'esistenza come essere vivente, prerogativa invece del *Dasein* dell'uomo. Per tale ragione, secondo Heidegger, l'animale non vede l'aperto, non è aperto al mondo, non "esiste", ma semplicemente "vive" nel mondo (Calarco 25). La posizione è condivisa da Lacan, il quale sostiene che l'animale non possiede inconscio né linguaggio, se non "per effetto dell'ordine umano, per contagio, appropriazione" (Derrida 175), e differisce dall'uomo per la sua incapacità di fingere e mentire. Le riflessioni di Morante si inseriscono in questo contesto: se inizialmente l'autrice mira a distinguere l'animale dall'uomo per la mancanza di "giudizio", passa poi addirittura a decretarne la superiorità rispetto agli umani. Il suo giudizio sull'animalità la avvicina, ancora una volta, a Zambrano, per la quale le bestie non

---

<sup>47</sup> Così definisce Morante l'intera comunità animale, nel saggio "Il vero re degli animali" in *Pro e contro la bomba atomica*. 21.

solo possiedono una propria forma di saggezza ma anche di superiorità rispetto al mondo umano, tanto che in “Camino recibido”, la filosofa spagnola oppone gli animali, “abitanti” e “padroni” della terra, all’uomo, “ospite straniero dominatore” al quale è concesso solo di abitarvi.<sup>48</sup> Gli animali, secondo Zambrano, seppur considerati “preistorici” dall’uomo e non degni della sua considerazione, gli regalano tuttavia qualcosa del loro ambiente naturale, che non potendo essere la sua patria diventa per l’uomo almeno un luogo “accessibile”.<sup>49</sup> Le bestie risultano quindi delle creature superiori all’uomo giacché “trasmettono all’essere umano messaggi, segnali di un sapere” di cui altrimenti non verrebbero a conoscenza (Zambrano 2004: 195).

Ortese suggerisce che l’animale sia un essere inferiore (“Un arbitrio inaudito – favorito finora dalle chiese e da ogni cultura dell’inganno: che l’uomo sia centrale, e superiore in quanto infinitamente astuto e forte” [*Corpo celeste* 150]) e condanna non solo la supremazia dell’uomo rispetto alla bestia, ma anche la sua superiorità su altri umani (deboli, bambini, vecchi) prodotta dal potere coercitivo esercitato dalla ragione nell’epoca moderna:

Ciò che sembra mettere in pericolo, oggi non la sola centralità, ma la stessa necessità dell’uomo sul nostro pianeta, è la perdita di visione e giustizia. La visione è essenzialmente la poesia [...]. La Giustizia, poi, è essenzialmente la pietà del più giovane e del più antico, dell’assolutamente innocente e dell’incomparabilmente

---

<sup>48</sup> “[...] Sabiduría secreta de la bestia, que corresponde a su saber y a sus posibilidades corporales, a su poderosa levedad, a la finura de su sentidos, de sus pezuñas, y que pone de relieve su calidad de habitantes propios de la tierra; como si ellas, las bestias, fuesen su habitantes, su dueños, mientras que el hombre, llegado después, siempre después, es sólo su residente y, por fin, su extraño huésped dominador. Como si el hombre hubiera llegado, desvalido invasor, un día, para desplegar en seguida su ineluctable necesidad, elevada a voluntad de imperio.” Zambrano, María. “Camino recibido.” Zambrano, María. *La razón en la sombra. Antología crítica*. 1993. Edición de Jesus Moreno Sanz. Madrid: Siruela, 2004.192.

<sup>49</sup> “A través de ellos el hombre ha conservado o restaurado una relación con esos medios naturales que no son su patria habitable, mas de la que parece guardar la nostalgia, como sien un tiempo [...] hubiera sido si no propiamente su patria, al menos un lugar accesible, frecuentable para él.” Zambrano, María. “Camino recibido.” 195.

puro; è la reverenza per l'Antenato e il Bambino. Questo Antenato è la Terra, questo Bambino è la Bestia, il minore per età e famiglia. Tutto lo scopo (criminale ovviamente dell'Intelligenza), durante il suo lungo percorso, e che ora va raggiungendo il traguardo, era invece questo: dichiarare e dimostrare – con carte false – la inferiorità, quando non la insensibilità assoluta, di queste famiglie. (*Corpo celeste* 150)

Mentre suggerisce, come soluzione possibile ai mali del mondo, tra cui principalmente la sofferenza e la violenza inflitta all'altro, un ritorno da parte dell'uomo all'umiltà: “La verità sulla condizione reale dell'uomo, e quindi l'umiltà davanti al luogo dove si trova confinato, o perduto, sarebbero la sua salvezza” (*Corpo celeste* 153). In Ramondino non vi è alcuna testimonianza dell'inferiorità degli animali, tanto che la protagonista di *Guerra* in più occasioni esprime il desiderio di unirsi a loro e vivere alla loro maniera. Cruciale, in questo proposito, risulta l'abitudine di Titita, acquisita nel tempo, di starsene senza vestiti: “Altre volte invece di trasformarmi in una qualche bestia, mi spogliavo. Rimanevo nuda. Mi lasciavano sola, credevano, con la mia vergogna. Ma erano loro invece che provavano vergogna, dell'inutilità loro e delle loro cose” (*Guerra* 146-47). Nella sua singolare scelta Titita tenta, in questo modo, di eguagliare l'animale, e, non provando nessuna vergogna per tale atto, vi riesce. Sembra infatti che Titita non abbia coscienza di essere nuda, proprio come l'animale secondo Derrida, contrariamente all'essere umano che ne è consapevole e per questo ha deciso di vestirsi.<sup>50</sup>

Appare chiaro che le scrittrici affrontano anch'esse la ‘questione animale’ nella sua ampiezza e mirano, piuttosto che a indagare in cosa umanità e animalità differiscono, in cosa o come invece, si approssimano l'una all'altra, anticipando forse il parere di Agamben sull'inutilità, per la filosofia contemporanea e postmoderna, della distinzione e divisione tra

---

<sup>50</sup> “La nudità di sé” costituisce uno dei concetti fondanti del pensiero derridiano, che non è volto a indagare la ragione per cui l'animale non sia dotato di parola o di pensiero, bensì si sofferma sullo sguardo animale e sul fatto che “la nudità implica lo sguardo su di me e di me”. Derrida, Jacques. *L'animale che dunque sono*. A cura di Marie-Louise Mallet. Milano: Jaca Book, 2006. 8-9.

umano e non umano.<sup>51</sup> La figura di Aracoeli, emblematica per D'Angeli della “sostituzione della bestia all'identità umana” (D'Angeli 2012: 289-90), può leggersi come esempio di ritorno all'animalità dell'essere umano.<sup>52</sup> La madre-ragazza-amante di Manuel, oltre a rappresentare un amalgama indistinto per il figlio, dopo la morte della figlia Carina patisce un declino fisico e spirituale che la obbliga a vivere una profonda metamorfosi che la allontana radicalmente dall'umanità. Il protagonista allude alla sua “misera voce bestiale” (266) - in contrapposizione alla lingua esotica e inaudita dell'infanzia, con la quale Aracoeli si rivolgeva al marito (238) - che ricorda la voce di Ida nella *Storia*, e la sua decisione di non appartenere più alla specie umana, dopo la morte di Useppe. Per Manuel il corpo della madre è costituito non da tessuti umani, bensì da “fibre animali”, che sembrano poi prevalere sulla sua umanità, in special modo dopo la morte della figlia:

Tornava l'estate; e intanto, s'era introdotta nella nostra casa una presenza animalesca, invisibile, che di giorno in giorno se ne impadroniva. Specie alla mattina, nell'aria greve delle camere, se ne accusava l'odore, come un fiato dolciastro e fermentante [...] E io, sebbene inetto a percepirla, pure in qualche modo – forse attraverso i pori – ne avvertivo la specie indistinta, quale un'intrusione ferina, innominata, che magicamente (a intervalli sempre meno radi) s'incorporava in Aracoeli. (*Aracoeli* 235)

Più che di metamorfosi vera e propria, si tratta di una presenza simultanea di umano e non umano, caso estremo di quella compresenza che secondo Agamben caratterizza tutti gli esseri viventi, e che contraddistingue oltre Aracoeli anche Manuel. Non solo perché questi si

---

<sup>51</sup> Come chiarisce Calarco, chiedersi cosa è umano è una falsa questione. L'affidarsi alla distinzione animale-umano è, per Agamben, “un ostacolo per un concetto post metafisico di relazione e comunità.” Calarco, Matthew. *Zoographies: The question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008. 79.

<sup>52</sup> L'approssimarsi di Aracoeli all'animalità avviene con un movimento simile a quello della miniatura contenuta in un manoscritto della Bibbia ebraica del XIII secolo, conservata alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, che ispira le riflessioni di Giorgio Agamben nell'*Aperto*. Riferendosi a tale opera, raffigurante il banchetto messianico nell'ultimo giorno, Agamben introduce il suo importante saggio interrogandosi sul motivo per cui i giusti e i tre musicisti vengono raffigurati con teste animali e fornisce la sua ipotesi, secondo cui “The artist of the manuscript in the Ambrosian intended to suggest that on the last day, the relations between animals and men will take on a new form, and that man himself will be reconciled with his animal nature”. Agamben, Giorgio. *The Open. Man and Animal*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2004. 3.

considera “una sorta di animaluccio vulnerabile e senza colpa” (*Aracoeli* 95), ma perché anche lui perde progressivamente la sua umanità, assumendo atteggiamenti propri del mondo animale, come quello di segnare il proprio il territorio come le bestie:

Fra i miei passi incerti, mi son trovato coi piedi immersi in un’acqua bassa [...] qui ho urinato, spiegandomi fortuitamente, all’atto stesso, la occulta intenzione di questo mio “rito comandato” [...]. Una dichiarazione virile di possesso: questo voleva essere. È uno dei segnali usuali di certi animali nomadi: «Avviso. Da qui si estende il mio». (*Aracoeli* 53)

Gli animali inoltre risultano strettamente legati ai personaggi, ponendosi quasi come componente fondamentale della loro individualità. Il pensiero corre a Manuel ragazzo che, anziché portare nel suo bagaglio di fortuna dei vestiti di cui potrebbe avere bisogno, sceglie tra gli effetti personali dei ciuffetti di peli del cane della sua infanzia. Similmente, ne *L’isola di Arturo* Immacolatella è una presenza da cui il protagonista non può separarsi. Non solo compagna di giochi e di avventure, ma interlocutrice prescelta da Arturo per interessere dialoghi e scambiare opinioni, un linguaggio corporeo che prelude alla lingua vera e propria parlata da Bella ne *La Storia*:

Si dirà: parlare tanto di una cagna! Ma io, quand’ero un ragazzino, non avevo altri compagni che lei, e non si può negare che era straordinaria. Per conversare con me, aveva inventato una specie di linguaggio dei muti: con la coda, con gli occhi, con le sue pose, e molte note diverse della sua voce, sapeva dirmi ogni suo pensiero; e io la capivo. (*L’isola di Arturo* 47)

Il linguaggio, in questi casi, cessa di essere portatore, come per Lacan, della differenza uomo-animale; al contrario in Morante gli animali parlano e agiscono su un piano distinto e totalmente indipendente da quello umano.

Ortese si misura con il tema dell’animalità in molti dei suoi romanzi nonché nella narrativa breve. Nella sua visione anche l’animale è dotato di una capacità rimemorativa, seppur ovviamente questa si mostri di altra natura rispetto a quella umana. In *Alonso e i*

*visionari*, è direttamente il puma a ricordare momenti felici e distanti, sia perché avvenuti in Arizona, sia perché rimandano al piccolo Decio e al tempo trascorso in simbiosi con lui:

Julio venne con bontà vicino al cucciolo. Una bontà che, s'intenda, in lui è rara. [...] S'inginocchiò, gli parlò all'orecchio. Il puma continuava a guardare lontano, e fu allora [...] che compresi qual era il centro dei suoi ricordi – di povera bestia, non umani, ma pur sempre ricordi: era il suo amichetto dell'Arizona, incontrato nel deserto o da quelle parti. Tuttavia, non resistette molto alla gioia, o consolazione di avere un nuovo amichetto (e secondo me si sbagliava) e, senza esagerare, ma timidamente, appoggiò il muso sempre più brutto e rettangolare sulla mano o il polso di Julio. (*Alonso* 54)

Pertanto per Ortese anche gli animali hanno una loro specifica forma di memoria. In questo modo viene a decadere un'altra differenza tra le due specie, mentre si allarga il ventaglio di peculiarità che condividono con gli esseri viventi: la sofferenza, constatazione a cui era giunto Bentham,<sup>53</sup> e la finitudine, individuata da Derrida.<sup>54</sup> Ortese ribadisce, inoltre, l'insensatezza di una distinzione tra umano e animale, quando, sempre in Alonso, sostiene: “suppongo sia sbagliato parlare di «animali» la vita è una” (*Alonso* 21). Parole che suonano come una ‘correzione’ rispetto le posizioni della filosofia morale che, come sostiene Cavalieri, riconosce diritti privilegiati esclusivamente agli umani. Anticipando la nozione di “specismo” della pensatrice – neologismo a cui ricorre per designare il “pregiudizio intraumano” che ha sancito la superiorità dell'individuo e l'inclusione dell'animale in una categoria morale separata, oltre che inferiore, Ortese condanna qualsiasi “forma di discriminazione basata sulla specie.”<sup>55</sup> Il tema della differenza tra umano e inumano sembra

---

<sup>53</sup> La posizione di Jeremy Bentham, due secoli fa, rivoluziona la riflessione sull'animalità che sino ad allora aveva imperato. Come commenta Derrida, l'importanza del pensiero del filosofo inglese fu quella di chiedersi non se gli animali fossero in grado di pensare, ragionare o parlare, ma diversamente se potessero soffrire. La ormai celebre domanda benthamiana “can they suffer?” apre la strada ad una innegabile verità, quella che anche gli animali come gli umani possono avvertire il dolore, “la sofferenza, il panico, il terrore, lo spavento”. Derrida, Jacques. *L'animale che dunque sono*. 67.

<sup>54</sup> “La natura dell'animalità dell'animale e la natura dell'umanità dell'uomo hanno in comune «la possibilità di morire». Ibidem, 213.

<sup>55</sup> Cavalieri, Paola. *The Animal Question: Why nonhuman animals deserve human rights*. Oxford (England): Oxford University Press, 2001. 70. Traduzione mia.

inoltre essere trattato da Ortese anche su un piano filosofico. In *Alonso* la scrittrice rinviene infatti la presenza di una forma di meraviglia simile a quella umana anche nel puma: “è innamorato (è la parola giusta) del mondo intero, ma soprattutto dell’umano. Per lui noi siamo una fonte di meraviglia continua” (*Alonso* 61). Lo “stupore metafisico”, che per Agamben è proprio dell’uomo - che poi il filosofo accosta allo “stordimento animale” - è come si è detto già presente in Alonso, che in molte occasioni si approssima all’umanità, si apre all’umano attraverso la meraviglia, come suggerito da Agamben nel suo studio. E qualcosa di simile dovrebbe fare per il filosofo italiano l’uomo, aprirsi allo “stordimento animale” per scoprirsi umano.<sup>56</sup>

Anche le posizioni che affiorano nei romanzi di Ramondino sembrano chiamare in causa le riflessioni sullo “specismo” di Cavalieri. Sebbene Titita sia consapevole dell’esistenza di due ‘nature’ diverse, nell’ottica della protagonista queste non sono né contrassegnate dalla differenza né rispondono a un ordine gerarchico. I due regni, quello animale e quello umano, esistono su uno stesso piano e gli esseri umani appartengono significativamente a entrambi. Caso emblematico è quello della signora Chotxco in *Guerra*, che decide di allontanarsi dal marito, del quale era pur sempre innamorata, per dedicarsi completamente ad alleviare le sofferenze delle bestie insieme alla sua balia-domestica

Milagros:

Tutta l’organizzazione di quella casa era in funzione degli animali. Le portavano i gatti randagi, i cani storpiati e le vacche ammalate. Si era diffusa la fama delle doti veterinarie della signora Chotxco e soprattutto di Milagros. La signora Chotxco ci appariva come un’infermiera, una maga, una strega, una fata, una profetessa, una balia, una medichessa. A volte compariva così all’improvviso e così leggera che sembrava un fantasma. Era, inoltre, una nonna delle bestie,

---

<sup>56</sup> Secondo Agamben il Dasein “is simply an animal that has learned to become bored; it has awakened from its own captivation to its own captivation. This awakening of the living being to its own being-captivated, this anxious and resolute opening to a not open, is the human.” Agamben, Giorgio. *The Open*. 70.

mentre mia nonna di Napoli era una nonna degli uomini. E io, mi chiedevo, a quale specie appartenevo? (*Guerra* 347-48)

Milagros, che vive in simbiosi con le bestie, abbandona definitivamente il mondo terreno quando la scimmietta Fuhí viene trovata morta, mentre la signora Chotxco perde via via di umanità tanto che a prevalere sono le sue doti soprannaturali, che motivano la sua inclusione alla specie animale. Titita ha dunque a disposizione due esempi cruciali su cui poter contare, la signora Chotxco-nonna delle bestie e la nonna di Napoli, ed è proprio in relazione a loro che si chiede a quale ‘genere’ appartiene. Sempre in *Guerra* Ramondino sembra abbracciare una visione ecologica, che ha proprio tra i primi intenti, secondo Iovino e Buell,<sup>57</sup> una ridisposizione dell’umano e dell’animale su un piano di immanenza comune: “Pensai: «Siamo tutti eguali, grandi e piccoli, uomini e donne». E mi pareva fossimo una specie diversa dalla normale specie degli uomini; simili piuttosto a saltimbanchi o a scimmie” (*Guerra* 122). Mentre, in un altro episodio del libro, l’incontro con la presenza animale permette alla giovane di interrogarsi, forse per la prima volta in maniera così profonda, sulla sua identità e sul rapporto con l’animalità:

Trovammo la casa dei pavoni [...] Ma quelli ci ignoravano solenni [...] Con una fitta al cuore pensai: «Hanno tanti beni preziosi, e sembrano non saperlo. Cosa sono io che ho un solo bene prezioso, e so di averlo?» (*Guerra* 79)

La presenza dei pavoni non solo suscita in Titita considerazioni sulla loro bellezza e sulle qualità che li contraddistinguono, ma induce la giovane a confrontare tale immagine a sé e riflettere sulla sua stessa condizione. Questo slittamento sembra incarnare emblematicamente un caso di “ecological identity” secondo la definizione di Mitchell

---

<sup>57</sup> Secondo Iovino il fine educativo dell’ecologia letteraria consiste nello sviluppare una coscienza critica dell’interazione tra essere umano e ambiente, attaccando sia le strutture sociali e linguistiche sia la cultura verticalistica e fortemente gerarchizzata del XX secolo. Iovino, Serenella. *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*. Milano: Ambiente, 2006. 30. Per Buell, l’ecocritica, invitando a riconoscere l’interdipendenza tra umano e non umano, può fornire un’azione correttiva della cultura moderna. Buell, Lawrence. *The Future of environmental criticism: environmental crisis and literary imagination*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005. 102-103.

Thomashow, che indica il modo in cui i soggetti “interpretano loro stessi, la loro personalità, i valori e le loro azioni”, tenendo in considerazione anche l’ambiente circostante e le relazioni che intrattengono con il mondo umano.<sup>58</sup> Infatti, è grazie ai pavoni che la giovane tenta di definire la propria soggettività e di differenziarsi dal mondo, non ritenendosi superiore a essi perché dotata di razionalità, ma ponendosi sul loro stesso piano: si chiede “cosa sono” e non “chi sono io”, se ne distacca semmai in termini di consapevolezza: sa che al contrario di quegli animali lei è conoscenza di “possedere un unico bene”. Titita non stabilisce dunque un ordine gerarchico che vede l’animalità sottomessa e inferiore all’uomo, ma sceglie di rapportarsi con l’animale non ‘verticalmente’, ma come suo pari.

Tuttavia, l’alterità con la quale i protagonisti si confrontano e che accolgono in sé non è soltanto di natura animale, ma abbraccia anche il mondo vegetale. Quando Titita si trova in giardino, infatti, ne riconosce l’esistenza, il ruolo e la funzione indipendente dalla vita umana e può diventarne parte integrante. Una tale postura le permette di entrare in contatto con gli elementi naturali e allo stesso tempo di separarsene:

Quando tornavo dal giardino, mi rimproveravano per via delle macchie sugli abiti. – Ma non sono macchie, – rispondevo. Ed ero segretamente felice di averle addosso. Poco prima ero stata acqua, frutta erba, terra. E acqua, frutta, terra, erba, una volta separatami da loro, erano diventate macchie. (*Guerra* 124)

Dunque ciò che per i genitori, e per la cultura borghese, è una semplice macchia, per la protagonista è qualcosa di positivo: un contatto con tracce dell’esistenza altrui che diventano parte del suo corpo. Titita è l’unica in grado di accogliere anche l’altro

---

<sup>58</sup> “Ecological identity refers to all the different ways people construe themselves in relationship to the earth as manifested in personality, values, actions, and sense of the self. Nature becomes an object of identification. [...] The interpretation of life experience transcends social and cultural interactions. It also includes a person’s connection to the earth, perception of the ecosystem, and direct experience of nature.” Tomashow, Mitchell. “Ecological Voices”. *Ecological Identity – becoming a reflective environmentalist*. Cambridge Mass: MIT Press, 1995. 3.

vegetale e la sua riflessione incorpora uno dei principi ecologi che secondo Buell giace nel percepire “the centrality of physical environment as a ground of personal and social identity” (Buell 2001: 18). Come sostiene lo studioso americano, l’incontro con l’elemento naturale influisce peculiarmente sul modo in cui Titita concepisce la sua identità. Anzi, grazie al duplice movimento, di identità e di separazione, che instaura con l’alterità, Titita giunge a fare la luce sulla sua natura e sulla propria condizione:

Pure tante cose mi distinguevano da vegetali e animali. Prima di tutto, vedere le piante e gli insetti nascere, mentre non sapevo da dove io venissi. Mamita mi aveva mostrato come, piantando talee di gerani e di fucsie, queste invece di seccare, crescevano e si sviluppavano diventando nuove piante, sicché immaginavo che la mamma avesse piantato un pezzo di se stessa per farmi crescere in un bel giardino di Napoli [...]. (*Guerra* 34)

La lezione della madre sul ciclo della vita delle piante diventa quindi il modello da applicare a se stessa per conoscere come sia venuta al mondo, e la sua vivida immaginazione la riporta a una possibile identificazione con il mondo vegetale.

Anche in Ortese si trovano casi in cui l’umano si approssima al vegetale. La protagonista di *Mistero doloroso* ne offre una testimonianza esemplare. Florì è connotata, nel testo, come creatura “superiore”, più vicina agli animali<sup>59</sup> e alle piante che agli esseri umani; nelle sue vene scorrono tristezza e dolcezza “come una linfa in tutte le sue membra” (*Mistero* 37), mentre in un altro passaggio si dice di lei:

[...] freme di gioia davanti a piccole cose, così partecipe di non so che segreto con gli esseri vegetali e naturali, che bastava un soffio di vento che entrasse nel tugurio, o l’odore di un po’ di cedrina, a renderla tutta frastornata, come se avesse avuto misteriose visioni. (*Mistero* 21-22)

Florì racchiude nel suo soprannome l’essenza vegetale e insieme la caducità che la caratterizza, a dispetto del suo nome, Florida, che non riflette affatto la sua natura. Anche *Il*

<sup>59</sup> Aveva una “andatura di capretto”; “se ne stava come un uccello fuggito dalla gabbia in un angolo”; “sembrava un umile passero”; era “cresciuta come un filo d’erba”. Ortese, Anna Maria. *Mistero doloroso*. A cura di Monica Farnetti. Milano: Adelphi, 2010. 25; 27; 37.

*Porto* presenta circostanze in cui la protagonista interagisce con oggetti non umani, e questi sono in grado di provare sensazioni e sentimenti analoghi a quelli del soggetto con cui interagiscono. Tra gli esempi più significativi ricordiamo il rendiconto “Fhela e il lume doloroso”, dove la narratrice racconta della sua pianta e del suo straziante amore per un pezzo di vetro. Tanto Fhela quanto il Lume appaiono umanizzati, possiedono nomi propri e talvolta sono designati con appellativi, “Silenziosa” o “Diletto” per esempio, che ne indicano la personificazione. Nella pianta convivono processi naturali uniti ad azioni che invece non le sono proprie, cosicché l’immagine che emerge è quella di una presenza femminile timida, triste e spesso non curante di ciò che la circonda.<sup>60</sup> La voce narrante, inizialmente per gioco, sembra importunarla, ma proprio quando mette la testa tra le sue foglie, comprende la sua natura di essere vivente:

Io venni vicino a Fhela, e appoggiai alle sue foglie (per ridere!) la testa. Sentii un rametto sul mento, una foglia nel collo, e Fhela si ritirava in se stessa impercettibilmente. Mi prese turbamento segreto, perché l’odore che sentivo qui era acre e dolce e, tra le foglie, passavano sussulti, accenni di una parola grande e inaudita. Mi scostai, Fhela tremò muta e vidi il mio amico di fronte farmi cenno tristemente abbassandosi, a rimproverarmi tale durezza. (*Porto* 492)

Fhela ansima, si esprime e risponde alle ‘incursioni’ della protagonista con un suo linguaggio fatto di fremiti e sobbalzi. Non si può dire ci sia in Dasa un intento malvagio o una cattiveria nell’infastidire questa creatura vegetale, né questa viene considerata un essere inferiore, ma al contrario Dasa ha bisogno di interagire con la sua pianta – “Stretta alla mia pianta ero felice” (492) – tanto da ripiombare nella tristezza alla sua scomparsa. Lo scarto

---

<sup>60</sup> “Passò un brivido nella mia pianta, ma null’altro, ed ella era sempre quietissima e malinconica, come indifferente. [...] La bella Fhela era chiusa in se stessa, e non badava. [...] Intanto la mia Pianta, giovane Fhela, aveva messo un fiore, tutto rosa con stami d’oro, il quale prometteva di andare nel rosso. Mai avevo visto una cosa tanto bella, e la guardavo sempre [...]. Quella sera che trovai il fiore, corsi a dirlo a Diletto, ed egli cominciò ad interessarsi, benché con la solita gravità, questa silenziosa.” Ortese, Anna Maria. *Il Porto di Toledo*. 486; 489; 490.

compiuto da Ortese sembra consistere nel presentare la centralità che per il soggetto umano acquisisce l'essere inanimato. La "lucecita" proveniente dalle barche nel mare e che si riflette sulla superficie di vetro delle finestre, quel misterioso Lume che scorge la protagonista dalla sua torre, le fa perdere la testa, suscitando in lei tutti i sintomi dell'innamoramento: battito accelerato del cuore, difficoltà a dormire, sconvolgimenti dell'anima. Sebbene l'amore per il Lume, così come il rapporto con Fhela, siano frutto della fantasia della narratrice, il rendiconto ha come intento quello di confermare le parole e le riflessioni che Dasa antepone allo stesso rendiconto. Infatti è sua premura non presentare una metamorfosi e la conseguente umanizzazione di essere viventi e non viventi, quanto ribadire la sua inclinazione ad aprirsi all'altro:

Allora per salvarmi, non vi era nulla, salvo il guardare gli altri, la pietà degli altri.

Questi altri, oltre Apa e i suoi figli, erano spesso anche creature del mondo oggettivo, vegetale o animale, oppure veri e propri oggetti (dell'inanimato), una casa, un muro, un fanale, che, per non so quale stranezza, dopo un po' che li avevo guardati, si animavano, mi parlavano e io gli rispondevo, e insomma si stabiliva fra noi un'intimità tutta familiare e piacevole. (*Porto* 478)

Dasa, pertanto, come Titita, mostra di possedere una "identità ecologica" laddove, permettendo ad altri esseri di relazionarsi con lei, realizza l'auspicio di Tomashow, per il quale la "Ecological identity broadens the concept of community so that it stretches beyond the limited sphere of human relations" (Tomashow 94). L'esperienza del reale e l'interazione con tutto ciò che la circonda non può che arricchire la sua esistenza. Quanto sino ora analizzato dimostra, dunque, che il pensiero che soggiace ai romanzi è di natura 'ecologica,' sia perché le opere danno testimonianza della interdipendenza tra mondo umano e non umano, sia perché offrono un esempio di come, secondo Buell, tale "incontro" influisca nel forgiare la soggettività dei personaggi, e contemporaneamente perché alludono

a una visione di umanesimo “evoluto” (Iovino 21), pronto a riconoscere e accogliere tutte le forme dell’alterità. Ciò che è opportuno indagare ulteriormente rinvia alle diverse modalità in cui la relazione tra i protagonisti e l’altro animale e vegetale si dispiega e articola; come tale interazione assuma spesso le forme del “divenire animale” deleuziano; e come le autrici ripercorrano il nucleo centrale della riflessione che Agamben affida alle pagine de *L’Aperto*.

*Selvaggio, Alvaro, Alonso e Don Felipe: da una schiera di gatti al ‘divenire animale’*

È noto l’attaccamento e la considerazione che le autrici avevano per gli animali e in particolare per i felini, che giocano un ruolo cruciale prima ancora che per i protagonisti dei romanzi, nella vita delle stesse autrici. Morante, ad esempio, instaura con i gatti un legame strettissimo, un sentimento così forte non solo da condurre la scrittrice a riversare il suo affetto su diversi gatti, di cui è stata inseparabile compagna nel corso della sua vita (tra cui il gatto Caruso, Filippo e la gatta Rossella), ma da alimentare in lei un senso di cura verso l’intera specie, che la incoraggia a intraprendere passeggiate notturne per le vie di Roma, munita di cibo a sufficienza, per nutrire il maggior numero possibile di gatti della capitale. Come riporta Luca Fontana, Morante prende parte a queste ‘missioni’ insieme a altre donne, con le quali condivide la stessa devozione per tali animali, trasformandosi in vera “gattara.”<sup>61</sup>

In Anna Maria Ortese si riscontra un attaccamento simile ai felini, che come ricorda Clerici, è riconducibile a una tradizione di famiglia, dato che “in casa sua, finché è stato possibile, i gatti hanno sempre abitato” e che la madre di Ortese, Beatrice, era

---

<sup>61</sup> “She wasn't alone in these expeditions - she used to meet dozens of other ladies adept in the same cult, which is still quite widespread in Rome among old, lonely women with a meagre pension; they are popularly known as *le gattare*, the cat-ladies. During these nights she underwent a metamorphosis; even in appearance she became one of them, speaking the same brand of Roman dialect, turning a perfect *gattara*.” Fontana, Luca. “Elsa Morante: A personal Remembrance.” *PN review*. a. 14, n.6 (1988): 18-21.

affezionatissima a un gatto, che compare trasfigurato in *Angelici Dolori* con il nome di Anima. Alcune testimonianze, continua Clerici, attestano la presenza di questi animali in casa Ortese sino agli ultimi giorni della sua vita; mentre Orengo, che la intervista nel 1979, osserva che la scrittrice «se ne sta sprofondata in una delle sue poltrone lasciate libere dai suoi gatti»; ad Aurelio Andreoli nel 1993 Ortese confida: «si dorme, si lavora in casa, mia sorella ed io, in compagnia di questi gatti» (Clerici 14). Mentre l'esperienza di Ramondino con i felini, che differisce della devozione incondizionata che Morante e Ortese gli rivolgono, rivive in alcune delle pagine di *Taccuino tedesco*. In un'occasione, l'autrice appunta le sensazioni seguite alla convivenza con due “soriani tracagnotti”, quando era ospite a casa della figlia Livia. Lì diventa un'osservatrice attenta, può scrutarli e studiare le loro abitudini, da cui emerge che quelle due creature vivevano in quella casa autonomamente, senza dipendere dall'essere umano; semmai è la stessa scrittrice che da loro impara qualcosa.<sup>62</sup> In un altro passo racconta invece il tentativo di uno dei due gatti di affezionarsi a lei:

La mattina mi svegliavo prima di tutti e coperta di pullover e plaid, mi accoccolavo sul divano della cosiddetta camera da pranzo, bevendo caffè e fumavo, davanti al balcone socchiuso e all'arco di finestra [...]. Il gattino tentava di salire sulla mia testa, di accucciarsi fra i miei capelli o più giù sul seno. Ma io non potevo permetterglielo a causa del mio bisogno, che è sempre lo stesso da molti anni e ovunque, di starmene sola e tranquilla al risveglio, a bere caffè e a fumare, senza

<sup>62</sup> “La compagna di lavoro che ospitava Livia era andata temporaneamente nella sua Irlanda e noi dovevamo badare ai suoi *gatti*, due soriani tracagnotti, un maschio e una femmina, dai difficili nomi irlandesi; per niente casalinghi, stavano sempre fuori, simili a quegli adolescenti di cui si lamentano le madri, che si presentano a casa solo per mangiare e dormire. Bussavano alla finestra, io aprivo, li accudivo, loro ispezionavano un po' la casa, si appisolavano accanto alla stufa o sul letto, e dopo un'oretta erano di nuovo alla finestra, gli occhi rivolti verso di me perché aprissi. Nell'aspetto tozzo, non privo di una tenera grazia, nei movimenti, nel carattere, erano completamente diversi tanto dai gatti ieratici egizi quanto da quelli di Giacometti, allungati verso l'estremo della felinità [...]. A loro devo la scoperta della mia bella foglia. C'era in un angolo del davanzale un mucchio di vecchi giornali e, siccome ogni volta che i gatti entravano dal giardino erano tutti bagnati e lasciavano impronte di terra sul davanzale, pensai di ricoprirlo di giornali invece di pulirlo ogni volta. A metà del mucchio vidi la foglia, volata lì in autunno, e preservatisi dalla corruzione. Un dono di quei gatti, come se avessero voluto dirmi: «Ma perché non esci anche tu? Non credere che non ci siano ancora foglie fresche sugli alberi! Noi abbiamo il pelo, ma tu hai l'ombrello, stivali caldi, guanti e berretto.»” Ramondino, Fabrizia. *Taccuino tedesco 1954-2004*. Roma: Nottetempo, 2010. 210-211.

pensare a niente. Ora, io questo gattino zoppo e senza nome, che chiedeva, fra i miei capelli, sul petto, fra le mani, affetto, attenzione, gioco, non lo sopportavo e lo trattavo male finché non si accontentava di stare accucciato ai miei piedi, sul plaid, riscaldandomeli; e perfino gli ho fatto delle cattiverie, come gettargli sul muso il fumo della sigaretta, che lui all'inizio non gradiva, ma che poi sopportava, pur di avere il mio affetto incondizionato. (*Taccuino* 242)

Il ricordo della scrittrice sul suo rapporto con i gatti in età matura si contrappone a quello vissuto con questo e altri animali durante l'infanzia, di cui troviamo traccia in alcuni episodi dei suoi romanzi.

Tuttavia, al di là della personale predilezione per i gatti, e per gli animali in generale, risulta significativo che le scrittrici concedano a queste figure dignità letteraria e li consacrino, in più occasioni, a protagonisti sia di romanzi che di liriche. Di Ortese, oltre ad alcuni testi brevi che ospitano tali presenze, come “La scimmia di Mindanao”, o alcuni inserti lirici di *Angelici dolori*, sono noti i romanzi che compongono la “trilogia animale”, come è stata definita da Farnetti, costituita da *L'Iguana*, *Alonso e i visionari* e *Il cardillo addolorato*. Nel primo, e forse più celebre, co-protagonista è un'ambigua figura umana-animale, “una iguanuccia verdissima” che fa da servetta ai fratelli Guzman, e che solo a metà romanzo si scopre essere una ragazzina, che lo sfruttamento dei suoi oppressori ha mutato in forma animale. Nel semi-fantastico *Alonso* il protagonista è un puma americano, dolce, amabile, e amico dei bambini, che si stacca dal mondo degli uomini, gli unici al mondo capaci di una ferocia inaudita. Mentre nel *Cardillo* l'uccello canterino è figura molteplice, essenza animale, spirituale, angelicata che viene trovato morto nella sua gabbietta a seguito di qualche gioco infantile delle sue padroncine, e che continua anche dopo la morte a far sentire la sua voce “Oò! Oò! E vola lu Cardillo!”, e a esercitare su tutti, città compresa, il suo potere.

In *Guerra*, Ramondino dà vita a un ricco bestiario, dove ricorda le specie esotiche conosciute durante il periodo maiorchino, tra cui spiccano gli uccelli e i gatti frequentatori del cortile di Dida, e che ricorda anche agli esemplari presenti nelle tassonomie dell'enciclopedia o dei volumi regalatole dal padre. Questi ultimi però non trovano la simpatia di Titita e di Carlito, che preferiscono alle specie di carta quelle in carne ed ossa. Per Morante, basta pensare alle poesie contenute in *Alibi* (1958) “Minna la siamese,” “Il gatto all’uccellino” e “Canto per il Gatto Alvaro,” scelto come epilogo per il romanzo d’esordio dell’autrice, o al rapporto vitale che alcuni personaggi instaurano con i propri cani, formando coppie indimenticabili: Usepe-Bella ne *La Storia* e Arturo-Immacolatella ne *L’isola di Arturo*.

La presenza animale caratterizza molte pagine di Cervantes, di cui è certamente epitome il “Colloquio de los perros” (Dialogo dei cani)<sup>63</sup> delle *Novelas Ejemplares* (1590 - 1612). Nel *Don Quijote* l’autore sceglie di far affiancare il cavaliere e lo scudiero rispettivamente da un ronzino e da un asino, i quali costituiscono la controparte dei loro padroni. Il cavallo di Don Chisciotte, Ronzinante, è reso con tratti umani e viene addirittura dotato di parola: (“Soy Roncinante” XXII)<sup>64</sup>, mentre l’asino è per Sancho un membro della sua famiglia, a cui rivolgere affetto e attenzioni<sup>65</sup>. Durante la narrazione i due animali sono elevati al rango di personaggi, dotati di una loro individualità e una loro indipendenza, tanto

<sup>63</sup> Racconto originariamente intitolato *Novela, y coloquio, que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del Campo, a quien comúnmente llaman “Los perros de Mahudes.”*

<sup>64</sup> Ronzinante subisce una vera e propria evoluzione nel testo. Se inizialmente è presentato negativamente, come essere buono non per indole ma perché sottomesso (“melancolico, triste, con las orejas caídas” (I, 43: 464), finisce poi per incarnare le qualità che in lui vi scorgeva il folle Don Quijote, “famoso, leale e compagno di vita.” Monserrat Ordoñez, Vila. “Roncinante y el asno. Personajes cervantinos.” *Razón y fábula*. Vol. 2. (1968). 62.

<sup>65</sup> Così si rivolge Sancho al suo asino: “hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mi vecinos, alivio de mi cargos, y finalmente, sustentador de la mitad de mi persona [...]” (I, 23). Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 1605;1615. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993. 166.

che con le loro azioni influenzano il corso degli eventi. Ma, come sostengono Auerbach e Monserrat Ordoñez, gli animali, pur condividendo il destino dei loro padroni, vengono idealizzati per esprimere qualità, come l'umanità, la fedeltà, il rispetto, l'amicizia, che gli umani sembrano aver perso, come si legge in un celebre passaggio del testo:

así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Roncinante el pescuezo sobre el cuello del rucio [...] firme amistad de estos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tal mal saben guardarse amistad los unos a los otros. (*Don Quijote* II, 12: 646)

In Cervantes, quindi, appare chiara la differenza tra gli esseri viventi: anzi, la funzione degli animali è proprio quella di rendere più profonda la frattura tra uomo e animale. Similmente in Leopardi, l'altro animale rappresenta un "fecondo paradigma" per indagare la "pochezza" degli uomini (Ditadi 7). Una forte critica all'antropocentrismo pervade moltissime delle sue opere, dai testi giovanili a quelli della maturità; un'attenzione che prova quanto questo tema fosse caro al poeta lungo tutto l'arco della sua vita. Tra i risultati più celebri ricordiamo ad esempio la favola "I filosofi e il cane", in cui il poeta ironizza sulla filosofia coeva, che pretende di spiegare cosa sia l'anima delle bestie senza conoscere cosa questa è nell'uomo; la *Dissertazione sopra l'anima delle bestie* (1811), in cui si affrontano la presenza dell'anima nella vita dell'uomo, il rapporto ragione-istinto, il linguaggio, le modalità con cui l'uomo si relaziona all'ambiente; la *Dissertazione sopra le doti dell'anima umana* (1812), dove l'autore nega la presenza dell'anima agli animali, che non per questo vengono sminuiti o considerati inferiori; sino alle *Operette Morali*, summa per eccellenza del pensiero critico nei confronti dell'antropocentrismo.<sup>66</sup> Tanto ne "Il Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo", quanto in "Il Copernico" o ne "Il Dialogo della Natura e di un Islandese", per citarne solo

---

<sup>66</sup> Prezioso si è rivelato lo studio di Ditadi che ripercorre le riflessioni di Leopardi dalle opere giovanili a quelle della maturità, concedendo spazio sia alle liriche sia alla prosa. Ditadi, Gino, ed. *Giacomo Leopardi. Dissertazione sopra l'anima delle Bestie e altri scritti selvaggi*. Padova: Isonomie, 1999. 10-13.

alcuni, l'umanità è messa fortemente in discussione, se non aspramente criticata, per il suo ritenersi superiore agli altri viventi, per credere che debba rispondere ai suoi bisogni, nonché per l'inclinazione alla lotta e alla guerra, che conduce gli uomini a combattersi tra loro.

Come sostiene Prete nel capitolo "La traccia animale" del suo saggio sul poeta recanatese,

l'antiumanesimo di Leopardi sposta lo sguardo sull'animalità negata, su questa *immensa rimozione umana* che è il mondo animale: lì cerca i segni d'una libertà vigorosa, di una società non "stretta" dalle forme vincolanti del potere, d'una differenza che racconta non ciò che si è perduto né ciò che potrebbe essere, ma le forme corporali d'una società senza lo "spirito" e senza la spada dell'infelicità. (Prete 1997:164)

In Leopardi la bestia non differisce dall'uomo per l'assenza di alcune peculiarità umane – l'anima, la ragione, la pietà, del linguaggio etc. – ma per le "gradazioni" o le forme con cui queste appaiono nell'animale; il pensatore ritiene perciò, citando direttamente da Voltaire, che "la mente delle bestie differisca da quella umana solo per grado di perfezioni e non per natura" (Ditadi 40). Infatti le bestie hanno una (loro) forma di ragione, quel principio di conoscenza proprio di tutti gli esseri viventi, di cui il poeta riferisce nello *Zibaldone*: hanno una forma di organizzazione (di cui è esemplare il viaggio in stormodelle gru o le comunità di scimmie), un'idea di ordine sociale (come quello che rivelano le formiche o le api), ricercano il piacere ed evitano il dolore come l'uomo; hanno persino un loro modo di compatire e provare pietà per il loro simile.<sup>67</sup> Non a caso, Leopardi individua la presenza di una "compassione spontanea" che si manifesta in tutti i viventi, e di cui il poeta ha avuto prova riscontrandola nel cane che frequentava la sua casa di Recanati: "in casa mia v'era un cane che dal balcone gettava del pane a un altro cane nella strada" (*Zibaldone* [209]: 82).

---

<sup>67</sup> Ditadi, Gino, ed. *Giacomo Leopardi*. 50-51. Inoltre lo studioso, ripercorrendo le carte e le lettere del poeta all'amico Giordani, prova l'influenza sul pensiero del recanatese della filosofia di Condillac. Leopardi pare essere a conoscenza del *Traité de Animoux*, nel quale il pensatore francese "riconosceva intelligenza, conoscenza, linguaggio, anima [...] e passioni agli animali", un'intelligenza più "limitata", un "linguaggio d'azione, preparatorio all'emissioni di suoni articolati, un'anima "mortale", una "mente struttura sui sensi". 39-41.

Nonostante il poeta dimostri in più occasioni che l'essere umano e la bestia sono simili, in molti testi, e in maggior misura nelle *Operette*, l'animale è volutamente privilegiato a scapito degli umani, per enfatizzare la differenza e l'abisso, che per gli umani, esiste tra loro.

Nei romanzi di Ortese, Morante e Ramondino, al contrario, il ricorso all'animalità vuole mostrare l'inesistenza di tale differenza e l'approssimarsi, semmai, delle due specie. Le autrici, come sostiene Farnetti a proposito di Ortese, non negano l'altro, ma “gli aprono uno spazio e lo accolgono presso di sé, vi si rapportano mettendo in gioco la propria alterità [...] stabiliscono con essa una relazione che non è antropocentrica e nemmeno antropomorfa.”<sup>68</sup> Il privilegio del gatto tra tutti gli animali rappresenta un ulteriore *trait d'union* che lega tanto l'esistenza delle autrici quanto le loro opere. Piuttosto che un *topos* letterario, che vedrebbe Ortese, Morante e Ramondino inserirsi in una precisa tradizione letteraria, che da Baudelaire in poi immortalava l'effigie del felino elevandolo ad emblema della poesia, la relazione che le scrittrici instaurano con la più elegante e sorniona delle creature sarebbe il riflesso della trasposizione nei romanzi del loro amato e fidato compagno di infanzia o di vita, fonte d'ispirazione per presentare quell'interazione tra mondo umano e mondo non umano che le scrittrici auspicano e che contraddistingue molti dei loro romanzi. Per Anna Maria Ortese paradigmatico è il caso di Selvaggio, protagonista del racconto “La casa del gatto” apparso nel 1942, trasfigurazione – come ricorda Clerici – dell'animale amato da Beatrice, madre della scrittrice, e intimo frequentatore e membro della famiglia

---

<sup>68</sup> Farnetti, in un suo intervento si sofferma su come alcune scrittrici del Novecento, tra cui Ortese, Linspector, Colette, Ocampo, danno testimonianza della presenza del non umano e delle reazioni – “di corpo, di pensiero e di linguaggio” – che suscitano nelle protagoniste di alcune opere, la vicinanza dell'Altro, sia esso animale, vegetale, minerale o oggetto. Farnetti, Monica. “La vita che non siamo noi”. IV Laboratorio Raccontar(si), 2004. Atti in corso di pubblicazione. Ora in *Carte Sensibili*: <http://cartesensibili.wordpress.com/2012/10/16/la-vita-che-non-siamo-noi-monica-farnetti/>. Consultato il 21 gennaio 2014.

Ortese. Il racconto sarebbe per Clerici di fondamentale importanza nell'offrire alla scrittrice la possibilità di elaborare la perdita del suo gatto, sgusciato fuori dal cestino mentre le sorelle Ortese si accingevano a partire dalla stazione napoletana, e che pare abbia segnato profondamente la vita della scrittrice (Clerici 16-17). Ciò che più colpisce del racconto, il cui episodio centrale è senz'altro riconducibile all'incontro dell'essere umano con l'animale, è il suo porsi in una zona liminale; è emblematico che stia seduto sul davanzale di una finestra, sospeso tra umanità e animalità:

Seduto su quel davanzale, accanto all'ombrellino di fiamma [...] stava un gatto nero. Una bestia assai bella, davvero, forte e grande, immobile in una strana espressione di accoramento e pensiero. La coda, di un intenso nero, teneva gelosamente raccolta vicino a sé. Ma di lui, del gatto, ciò che mi impressionò vivamente, e che subito mi incantò, fu la testa rotonda, furono i bellissimi occhi di un verde azzurro, simili in tutto al cielo della sera. (*La Casa del Gatto* I-III)

A distinguere la sua straordinaria natura, infatti, concorrono attributi 'umani' volutamente utilizzati per designare le caratteristiche feline, tra cui l'espressività, lo stato di affanno in cui versa, la bellezza, la perfezione della rotondità della testa e il colore degli occhi, che rimandano inevitabilmente a una forte dose di ambiguità, resa manifesta, dopo qualche passaggio, quando il gatto non solo raggiunge l'io narrante strusciandosi sulle sue gambe, ma vi si rivolge con lingua umana:

-Oh, quanto – mi disse – quanto tu le somigli!  
 A chi, gattino mio, signore? – trovai modo di balbettare, immediatamente convinta di trovarmi alla presenza di uno stregone, se non di un diavolo malinconico.  
 -Alla Bice, la mia adorata signora!  
 Lo fissai, colpita da una rassomiglianza e da un improvviso felice pensiero.  
 -Selvaggio, il suo amico, il suo povero fedele Selvaggio! – ripeteva il gatto.  
 Così fiatando, appuntò la testina sul petto. Altre lacrime, fiume, scendevano ora dai suoi occhi, che sono come il cielo della sera. (*La casa del gatto* I-III)

L'animale risulta qui elevato a personaggio, agisce in modo del tutto autonomo rispetto al mondo degli umani e può contare sulla facoltà di linguaggio, allo stesso modo di Bella ne

*La Storia* e degli uccelli, che rivelano al piccolo Useppe il segreto del mondo: “è uno scherzo, è tutto uno scherzo!”. Tra le doti del gatto ortesiano spicca inoltre la commozione che scaturisce in lui dal pensiero e dall’immagine della sua padroncina, dalle parole di conforto, affetto e speranza che le rivolge:

«Addio Selvaggio [...] porto per te tanti baci alla Bice e queste cimette.» Ma che debbo dirle da parte tua? «Che il mio umile pensiero è con lei... che la compiangio per trovarsi ancora laggiù. Ma che Iddio è buono, che gli angeli prendono forma di fiori, che gli uccelli non sono solamente uccelli... e che abbia speranza, è necessario avere speranza! »

Le qualità di Selvaggio lo avvicinano più alla natura umana che a quella animale. Nella chiara allusione a Bice/ Beatrice Ortese, il lettore trova conferma della trasfigurazione, nel protagonista del racconto, del gatto amato dagli Ortese, la cui sensibilità e intelligenza gli erano valse in vita il nomignolo di “poeta”, a cui si oppone il ricordo della morte inflittagli da una mano incivile e violenta: “Selvaggio era stato barbaramente ucciso da uno dei tanti bruti che, sotto veste di uomo, passeggiano indisturbati sulla nostra terra: con una sassata nella nobile testina, e gettato nel fiume”.<sup>69</sup> Se si considerano gli episodi reali come sotto testo al racconto, appare più profondo lo scarto tra umano e non umano, in cui l’uomo, per la sua brutalità e rozzezza, risulta inferiore all’animale. Qualcosa di simile ritorna anche nell’ultima Ortese, a testimonianza di quanto fosse caro per la scrittrice questo tema, a cui dedica ampio spazio sino agli ultimi anni della vita. In *Alonso e i visionari*, infatti, il gatto “è trasfigurato in un più nobile felino, il puma Alonso” (Clerici 17), il quale, in un racconto tutto teso all’irrealità, allo stesso modo di Selvaggio permette di abbattere le barriere che separano l’uomo dall’animalità. Il puma, incontrato durante una vacanza in Arizona dalla famiglia Decimo, diviene inseparabile amico di Decio prima e di Julio poi, entrambi figli del professor Antonio Decimo, “disprezzatore” al contrario dei figli, di “ tutto ciò che non fosse

<sup>69</sup> Le parole sono di Ortese riportate da Clerici, Luca. *Apparizione e visione*. 16-17.

la pura intelligenza, la «mente»” (*Alonso* 19) e convinto che “le bestie siano residui della creazione” (62). Il rapporto di Alonso e Decio in un primo momento, e quello del puma con Julio alla morte del piccolo fratello, si caricano di significato se letti in relazione a ciò che Deleuze e Guattari in *A Thousand Plateaus* definiscono “divenire animale”. Nel romanzo ortesiano, infatti, Decio non solo si affeziona all’animale, trascorrendo insieme a lui gran parte del suo tempo e riversando sulla bestia tutto il suo affetto, ma ne diviene ‘fratello’, compiendo quel movimento che porta il soggetto ad uscire dal proprio territorio e dai confini umani e a fare ingresso in un nuovo territorio: “Sempre insieme, i due piccoli, come fratelli [...] e stavamo ad ascoltare una voce dietro una parete. [...] creature *simili, uguali*, si parlano con una voce sola, d’affetto felice, inesprimibile” (*Alonso* 37). Decio non è il solo ad approssimarsi all’animalità, ma sulle sue tracce anche Julio considera il puma un suo simile, tanto da rivolgersi e parlargli all’orecchio, convinto quindi che la creatura possa intenderlo.<sup>70</sup> Julio passa poi a incarnare l’essenza del “divenire animale” individuata da Deleuze:

Ti lascio perché il cucciolo ha gridato, per la verità io gli ho lanciato dalla finestra un piccolo fermacarte: lo vedevo, in giardino, abbandonato ai piedi di Julio, e la cosa mi dava molto fastidio. Eccolo che piange, ora lo scioccone, e Julio mi getta uno sguardo che non gli ho mai visto, da fiera anche lui, pieno di sorpresa, non vorrei dire di odio. (*Alonso* 60)

Il passo, riportato dal professor Antonio Decimo in una lettera all’amico Op, offre una testimonianza sulla violenza gratuita esercitata dall’uomo sull’animale, e contemporaneamente, rivela l’approssimarsi dell’umanità all’animalità vissuta da Julio. Questi, dopo aver assistito al dolore sofferto da Alonso colpito da un fermacarte, si rivolge al padre, autore del gesto, con uno sguardo bestiale. Il “divenire animale”, come ricorda

---

<sup>70</sup> “Julio venne con bontà vicino al cucciolo. Una bontà che, s’intende, in lui è rara. [...] S’inginocchiò, gli parlò all’orecchio [...]” Ortese, Anna Maria. *Alonso e i visionari*. 54.

Trasatti, non indica un processo di assimilazione o di imitazione di comportamenti animali da parte dell'uomo, bensì implica un movimento, originatosi da campi di forza, volto a sfondare le barriere della soggettività e a creare un nuovo spazio in cui umanità e animalità si decompongono (Trasatti 136): “si tratta piuttosto di un'identità di fondo, di una zona di indiscernibilità”, sostiene Deleuze, tra due esseri che sono essenzialmente accomunati da una stessa condizione: la sofferenza. Pertanto, “divenire animale” diventa sinonimo di ‘contaminazione’ continua e reciproca, la stessa che Ortese riscontra nel *Porto*, quando individua il verificarsi di una sorta di processo osmotico per cui una tensione transita da un ente all'altro: “di ciò che può passare tra un essere e un altro essere, io non sapevo nulla che non fosse morta informazione. Solo sapevo questo: che vi era a volte, tra due esseri – non necessariamente umani o animali ma anche cose, elementi – , una forze estenuante, incomprendibile” (*Porto* 599), e che si riscontra anche nella Morante di *Menzogna e sortilegio*.

L'esordio narrativo di Morante, infatti, dà testimonianza della relazione che la protagonista instaura con l'animalità. Il gatto Alvaro, con cui Elisa confessa di trovarsi in compagnia, svelandone apertamente l'identità solo alla fine del romanzo,<sup>71</sup> non solo è elevato a rango di protagonista, come altri animali morantiani, ma gioca anche un ruolo fondamentale nell'esistenza di Elisa. Concetta D'Angeli, nella sua analisi de *La Storia*, nota che gli animali “hanno dignità di personaggi” e agiscono in modo del tutto autonomo rispetto al mondo degli umani.<sup>72</sup> E prosegue poi a catalogare la presenza animale in tre

---

<sup>71</sup> “A questo punto, o lettore, non mi rimane che dirti addio. Ma prima di prendere commiato, io devo farti perdonare in qualche modo la pochezza di tatto e di discernimento da me mostrata nel trascurare fino alla fine un personaggio dei più amabili e importanti, voglio dire il Gatto Alvaro.” Morante, Elsa. *Menzogna e sortilegio*. 705.

<sup>72</sup> D'Angeli, Concetta. “Soltanto l'animale è veramente innocente”. *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Roma: Carocci, 2003. 104-05.

distinte categorie, nelle quali per la studiosa si trovano rispettivamente gli animali come creature indipendenti dal mondo umano, quelli che vivono in stretto rapporto con l'umanità, e quelli che con essa si confondono fin quasi a contaminarsi vicendevolmente (D'Angeli 108-109). La relazione Elisa-Alvaro sembra dunque rientrare in questa terza categoria e merita di essere indagata, giacché testimonia sia come Elisa interagisce con l'altro animale, sia come tale incontro influisce sulla formazione della soggettività della narratrice.

Sin dalle prime battute Elisa lascia intendere la centralità di Alvaro tanto nella sua vita quanto nel tessuto narrativo, non mancando di criticare l'atteggiamento di chi reputa un animale un essere inferiore perché non umano:

Solo mio compagno, dentro la stanza, è Alvaro, il quale è una creatura vivente, sì, ma non umana (altro di costui non voglio dirvi, per ora, né che cosa, né chi sia, riserbandomi la spiegazione del mistero, come nei romanzi polizieschi, alla fine del volume).

Ma siccome, per gli uomini, la compagnia d'un Alvaro non conta, io sono in breve sola. (*Menzogna* 17)

Alvaro rappresenta una creatura privilegiata non solo per la sua natura e discendenza edenica, ma in quanto unico essere a godere della fiducia di Elisa, chiusa in solitudine tra le mura della sua cameretta-prigione. Elisa vive in simbiosi con il suo gatto e questa vicinanza al felino sembra contaminare la sua umanità, come risulta dalla descrizione che la protagonista dà di sé:

Da varie settimane, dunque, vivo rinchiusa qui dentro, senza vedere alcun viso umano, [...] Guardo la gracile, nervosa persona infagottata nel solito abito rossigno (non mi curo di portare il lutto), le nere trecce torreggianti sul suo capo in una foggia antiquata e negligente, il suo volto patito, dalla pelle alquanto scura, e gli occhi grandi e accesi, che paion sempre aspettare incanti e apparizioni. [...]. Il fuoco dei suoi occhi, neri come quelli di una mulatta, non ha nulla di mondano: esso ha talora la vivacità irrequieta che può ritrovarsi negli occhi di un ragazzo selvatico, e talora la mistica fermezza dei contemplanti. Questa goffa creatura che ha nome Elisa può sembrare a momenti una vecchia fanciulla, a momenti una bambina cresciuta male, ma in ogni suo tratto, non si può negarlo, essa esprime la timidezza, la solitudine e l'altèra castità. (*Menzogna* 11-12)

Elisa, che parla in terza persona probabilmente per offrire ai lettori un ritratto di se stessa più dettagliato e nello stesso tempo obiettivo e distaccato, utilizza epiteti ambigui, che possono riferirsi tanto agli umani quanto agli animali, riproducendo linguisticamente il “contagio” che ha subito. Da un punto di vista deleziano, anche Elisa sarebbe quindi soggetta al “divenire animale”, approssimandosi e accogliendo in sé l’animalità e intrattenendosi in relazioni che non sono soltanto umane. La contaminazione è però reciproca, cosicché Alvaro ed Elisa subiscono l’uno gli effetti della presenza e dell’individualità dell’altro. Se Elisa si definisce “selvaggio” (significativamente al maschile)<sup>73</sup>, ad Alvaro spetta l’incombenza di consolare Elisa, con canti, lusinghe e baci:

[...]. Chiudi gli occhi e cantami  
 Lusinghe lusinghe coi tuoi sospiri ronzanti,  
 ape mia, fila i tuoi mieli.  
 Si ripiega la memoria ombrosa  
 d’ogni domanda io voglio riposarmi.  
 L’allegria d’averti amico  
 basta al cuore. E di mie fole stragi  
 coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti,  
 tu mi consoli,  
 o gatto mio!  
 (*Menzogna* 706)

Lungi dall’essere un semplice scambio di ruoli, o di qualità umane laddove dovrebbero essere animali e viceversa, il divenire animale indica, come ricorda Trasatti, “un movimento verso un mondo condiviso” (Trasatti 131), dove Elisa e Alvaro agiscono in un territorio comune. Non si può pertanto separare Elisa da Alvaro, né Alvaro da Elisa, giacché i due danno origine a un connubio in cui le differenze, gli elementi discreti propri dell’una o dell’altra specie si dissolvono. Inoltre in Morante, come in Ortese e Ramondino, è possibile

<sup>73</sup> “S’ella era una guerriera, io combattevo al suo fianco; se un’agnella, io la difendevo...Che mai poteva fare questo *selvaggio* che io ero?” Morante, Elsa. *Menzogna e sortilegio*. 493. enfasi mia.

riscontrare un caso di “identità ecologica,” in cui la presenza animale non è esclusa dalla soggettività dell’essere umano. Nel caso morantiano, laddove la presenza di Alvaro incide significativamente sulla personalità di Elisa. In primo luogo, rapportandosi e identificandosi con il suo gatto, la protagonista comprende di trovarsi, come Alvaro, in uno stato di esilio, sebbene sia consapevole della natura diversa di tale reclusione – Alvaro rimane infatti una creatura divina, esiliata in terra, ma il cui luogo di appartenenza è il Paradiso:

[...]  
 Di foglie  
 tetro e sfolgorante, un giardino  
 abitammo insieme, fra il popolo  
 barbaro del Paradiso. Fu per me l’esilio,  
 ma la camera tua là rimane,  
 e nella mia terrestre fugace passi  
 giocante pellegrino.  
 (*Menzogna* 706)

In seconda istanza, Elisa sembra conoscersi e completare la percezione di sé proprio grazie al suo gatto. Inizialmente, appare dubbiosa, tanto da rivolgere allo specchio interrogativi che la riguardano:

«Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?» Non di rado, come solevo già da bambina, torco la vista dal vetro, nella speranza di vedervi rispecchiata, appena lo riguardi, una tutt’altra me stessa [...]. (*Menzogna* 11-12)

A questi, tuttavia, si può ipotizzare riesca a rispondere solo alla fine del romanzo, quando il processo conoscitivo è terminato. Gli esiti della sua indagine sono racchiusi in alcuni versi della lirica dedicata ad Alvaro, in cui emerge il pensiero ecologico di Morante, che percepisce l’umano in maniera non dissimile all’inumano:

E t’ero uguale!  
 Uguale! Ricordi, tu,  
 arrogante mestizia?  
 (*Menzogna* 706)

Versi che racchiudono l'essenza del divenire animale deleuziano, non perché sono rivolti o dedicati a un animale, bensì perché sono espressione lirica della prossimità dell'umano all'animalità. Occorre, inoltre, ricordare che Elisa non è l'unica, in *Menzogna e sortilegio*, a rapportarsi con l'animalità, che si rivela, ulteriormente, un fattore decisivo per la caratterizzazione dei personaggi<sup>74</sup> e soprattutto del cugino Edoardo, amato da Anna, madre della protagonista. Questi, egoista, possessivo e geloso persino delle attenzioni che Anna rivolge ad animali o oggetti, subisce una vera e propria 'trasfigurazione' quando rimprovera la donna per le disattenzioni che mostra nei suoi confronti:

Quel che però appare assolutamente inusitato, e bizzarro, è il linguaggio del cugino in simili occasioni. Rimproverando a mia madre d'aver accarezzato il gatto, o la capra, o ciarlato con la minuscola vicina alata, o mordicchiato il fiore, egli assume un tono di rabbioso sdegno e disprezzo contro queste creature incoscienti, un tono, insomma, identico a quello d'un geloso nei confronti dei propri rivali. E chiamando l'uno o l'altra: *un essere deforme, brutale, assoggettato a un bifolco, o un vagabondo, un'anima sulfurea, un ladro dagli occhi gialli, o una petulante stonata, ovvero una lunga, sciocca, smorfiosa dall'aroma volgare*; trattando, dico, in simili termini gli indegni oggetti dell'attenzione di mia madre, egli ha l'aria, come dire, di contrapporsi ad esempio, e, pur disprezzando costoro, di adeguare la propria alla loro stirpe. (*Menzogna* 637)

Se da un lato Edoardo incarna emblematicamente il pensiero e l'atteggiamento dell'*homo sapiens*, ritenendosi giustificato a esercitare la propria supremazia sull'altro animale o vegetale, dall'altro lato, rimane contagiato dalla creaturalità, tanto che Elisa ipotizza una sua affiliazione non solo al genere umano, ma anche una sua partecipazione "alla natura caprina, e gattesca, e floreale, e piumata" (637-38). Un episodio, questo, di centrale

---

<sup>74</sup> Si ricordi anche la descrizione che fa Elisa della nonna paterna, madre del butterato, quando mette in risalto le sue doti animali e vegetali: "La sua vita semplice simile a quella di un animale o d'una pianta, si volgeva uguale nel giro delle stagioni, dei giorni, e delle innocenti notti senza sogni. [...] Ella godeva perennemente, mentre faticava nei campi, di respirare quell'aria selvatica, di assorbire gli aromi terrestri e di sentirsi circondata dalla luce, dai colori e dal vento. [...] Sia che camminasse, o cucisse, o governasse le bestie, c'era in lei la nobiltà spontanea degli animali, dei bambini, o dei primi abitanti del paradiso. [...] Ella aveva sempre vissuto in tale accordo con gli eventi e le stagioni della terra da godere adesso di questa legge naturale che si compieva in lei, come una pianta che germina e fruttifica alla sua stagione. Morante, Elsa. *Menzogna e sortilegio*. 324-325; 333-334.

importanza che, al di là della finzione del romanzo, offre all'autrice l'opportunità di criticare la concezione dell'*homo duplex* imperante dai tempi di Buffon – per il quale l'uomo, espressione di “saggezza e passione, conoscenza e istinto, idea e sensazione, domina e sopprime con l'intelligenza la sensazione” (Prete 1997:163) – e che prima di Morante, Leopardi non mancò di attaccare. Lo sfondamento dei limiti dell'umanità da parte di Edoardo e il suo essere in divenire tra umano e non umano si manifestano per Elisa anche nella scrittura del cugino, caratterizzando le lettere di risposta alle missive materne:

In verità, io sarei quasi tentata di sottoporre al vostro giudizio un saggio di questa scrittura ferina; ma come sapete, provo, dinanzi al carteggio di mia madre, un sentimento invincibile di timore e di rispetto. (*Menzogna* 637-38)

In realtà, bisogna ricordare che si tratta di un carteggio tutto fantastico,<sup>75</sup> di cui Anna è l'unica autrice. Se si pensa, però, che Elisa non fornisce mai una prova dell'esistenza delle lettere, anzi si mostra sempre restia a farlo, adducendo innumerevoli giustificazioni, e che si professa sin dall'inizio una bugiarda, si può mettere in discussione l'esistenza stessa del carteggio e attribuire questa “scrittura ferina” alla stessa Elisa. Come già il suo rapporto con il gatto dimostra, è lei a esprimere il “divenire animale” deleuziano.

Altrettanto emblematica appare la presenza di un felino in *Guerra d'infanzia e di Spagna*. Questi, autoctono dell'isola porta un nome spagnolo singolare, Don Felipe, che racchiude in esso la sua essenza eroica, secondo il principio classico del “nomina sunt consequentia rerum”. Infatti, in lui si conciliano, agli occhi di Titita, due nature diverse e dicotomiche che, come la stessa protagonista osserva, gli permettono di vivere sospeso “in un tempo indeterminato, favoloso e insieme domestico”:

Il gatto, ferito alla zampina, sembrava riunire in sé queste due nature, vulnerabile l'una, invulnerabile l'altra, e io mi rivolgevo a lui dicendo: - Don Felipe, la tua

---

<sup>75</sup> Lettere redatte principalmente per consolare Concetta, madre di Edoardo, ma tra le cui pagine Anna fa rivivere il suo amore per Edoardo che la condurrà inevitabilmente alla follia e alla morte.

zampina è appena nata. Poi guarisce e diventa più forte. Ti metti uno stivale e ritorni alla corte -. Don Felipe drizzava le orecchie al suo nome e continuava a leccarsi la zampa. Il suo pelo brillava, lucido e compatto, nella chiazza di sole dov'era sdraiato e io fremevo di gioia nel vedere quel luccichio, mentre con un secchiello in testa, che fungeva da elmo, mi apprestavo a seguirlo, una volta guarito, alla corte del re. (*Guerra* 43)

E la “doppia natura” di Don Felipe influisce inevitabilmente sulle modalità con cui Titita interagisce con lui. Se da un lato infatti la protagonista vi si rivolge piena di cura, reale e terrena, e di attenzioni per consolarlo della ferita che si è procurato alla zampa, dall'altro allude a un legame con un felino tutto fantastico quando si propone di seguirlo nelle sue avventure. Il gatto diventa dunque per Titita il *medium* per abbandonare temporaneamente la realtà, e con essa quindi anche il mondo umano, e approdare invece a un universo immaginario di giochi e divertimenti, in cui le distinzioni tra regni o mondi, realtà-fantasia, umanità-animalità, decadano facilmente. Anche in questo caso, e in sintonia con il disegno etico delle scrittrici, il rapporto con l'altro animale è di mutuo rispetto; la protagonista non infligge nessuna sofferenza alla bestia, e il senso di superiorità che in un primo momento avverte è paradigmaticamente seguito da un sentimento opposto, così che Titita riesce a mettersi nei panni sia dell'oppressore sia dell'oppresso:

I gatti che di preferenza si aggiravano attorno alla porta della cucina, e mi sedevano davanti mentre mangiavo un biscotto, abituati agli avanzi di pesce e di carne, si allontanavano disdegnosi quando gliene porgevo un pezzetto. Sembravano però attirati dal guizzo di una corda o di un fuscello che avevo in mano, e mentre mi pareva di essere nei loro confronti una sorta di gigante o di burattinaio che li faceva muovere a suo piacimento mediante il filo, mi sentivo nel contempo un topo minacciato dalle loro grinfie. (*Guerra* 42)

Titita, ora gigante-burattinaio ora topo, sente dunque di appartenere tanto all'essere umano che minaccia quanto alla bestia che viene minacciata, risultando contraddistinta da una duplicità simile a quella da lei ravvisata in Don Felipe. Il senso di appartenenza di Titita sia alla specie umana che a quella animale rappresenta un'ulteriore testimonianza di come per

lei la nozione di specismo, massimo indicatore di differenza tra i due regni nel senso cavalieriano del termine, non abbia nessun fondamento. La stessa cifra di indeterminatezza si riscontra in *Althénopis*, dove la figura materna protagonista del romanzo appartiene a innumerevoli specie, tra cui quella vegetale, minerale e persino animale:

(La madre) in quella solitudine [...] era diventata compagna della natura [...] e poi povera donna, vergine sposa trentaseienne, l'ebbe la sua settima vita, e da quella natura minerale e vegetale entrò nella natura sanguigna, umorale e sudorosa degli amplessi, dei parti, del latte... sicché lei nata da ascendenti vegetali, al cui orecchio si incurvava il capelvenere, ... nei suoi occhi si riflettevano l'azzurro dei fiori, il grigio finissimo del muschio e perfino a volte lo smeraldo ghiacciato del mare, era piombata nel terzo regno: il regno zoologico. E giù il sangue, il latte, gli umori, i sudori. E su tutto, sovrastanti, i «pensieri». (*Althénopis* 38)

L'approdo all'animalità vissuto dalla Madre non comporta l'accesso esclusivo nel regno inumano, in cui tutto è riconducibile alla corporalità e all'istinto, bensì prevede l'affacciarsi – ancora una volta – su uno spazio comune in cui l'animalità e l'umanità risultano entrambe presenti, e dove l'ultima sovrasta sì, ma non domina la prima. Ulteriore caso di unione con l'altro animale, sempre in *Althénopis*, è l'episodio del pollaio, dove la Figlia viene rinchiusa come punizione dopo una marachella. La Figlia fa del pollaio un'esperienza di unione e sollievo:

solo tra le galline ero riuscita a trovare conforto. Lì infatti mi ero stesa su uno scalino e loro mi camminavano, addosso, starnazzando piano; nel buio disseminato da piume e nel caldo odore dello sterco mi sentivo mescolata a qualcosa di vasto e ottuso come il mio dolore, mentre fuori, quando la nonna mi liberava, da esso dovevo distinguermi e separarmi. (*Althénopis* 129)

L'episodio del pollaio in Ramondino differisce da quello ortesiano dell'*Iguana*, in cui Estrellita tormenta le galline colpendole con le pietre, comportamento, tra l'altro, in parte giustificato da Daddo che vede in quell'azione oppressiva una reazione all'oppressione

ricevuta.<sup>76</sup> Diversamente, in *Althénopis*, nel pollaio avviene un mescolarsi di corpi, che entrano in contatto favorendo un passaggio osmotico di particelle e di flussi d'energia, che rimanda al divenire animale e all'effetto de-territorializzante che ne segue teorizzato da Deleuze, *leimotiv* di queste pagine.

La soggettività nomade, il “divenire animale”, “l'identità ecologia”, l'ammettere che mondo umano e non umano siano interconnessi, rappresentano peculiarità che distinguono i protagonisti dei romanzi di Ortese, Morante e Ramondino. I personaggi e in particolare Dasa, Manuel e Titita, sui quali ci siamo soffermati più a lungo, si distinguono dal prototipo di umanità incarnato dall'*homo sapiens* presentato da Agamben ne *L'Aperto*. Questi, secondo il filosofo italiano, sviluppa un dispositivo, la “macchina antropologica”, responsabile della separazione e distinzione continua dell'umano dal non umano.<sup>77</sup> Il superamento di tale meccanismo, che ha agito in modo simile ma in direzione opposta pre-moderna e moderna<sup>78</sup>, deve essere, per lo studioso, l'oggetto principale della filosofia moderna. Paragonato a una forma di Shabbat, tale disattivazione può avvenire, secondo Agamben, solo se l'essere umano prende coscienza del fatto che la dicotomia uomo-animale è interna all'umano – “it is a division within the category of human itself” (Oliver 230) – solo se si comprende che l'animalità è una componente insita nell'uomo stesso, solo se si apre a ciò che gli si presenta celato. Contrariamente all'*homo sapiens*, Dasa, Titita e

---

<sup>76</sup> Daddo “ne dedusse che la disgraziata creaturina reagiva, probabilmente, come tutti gli oppressi, tormentando qualche altro”. Ortese, Anna Maria. *L'Iguana*. 1965. Milano: Adelphi, 2003. 65.

<sup>77</sup> Nella macchina antropologica, sia antica che moderna, è dunque in gioco la produzione dell'uomo attraverso varie opposizioni. “The contradiction that Steintal detects here is the same one that defines the anthropological machine which – in two variants, ancient and modern – is at work in our culture. Insofar as the production of man through the opposition man/animal, human/inhuman, is at stake here, the machine necessarily functions by means of an exclusion. Agamben, Giorgio. *The Open*. 37.

<sup>78</sup> “On the one hand, we have the anthropological machine of the moderns. As we have seen, it functions by excluding as not yet human an already human being from itself, that is, by animalizing the human, by isolating the nonhuman within the human... the machine of earlier times works in an exactly symmetrical way”. Agamben, Giorgio. *The Open*. 38.

Manuel, accettano la propria animalità, ed è per questo che sono ‘disposti’ a riconoscere, accogliere, relazionarsi anche con l’animale che esiste fuori da loro stessi. Come auspicato da Agamben,<sup>79</sup> i protagonisti per essere umani si riconoscono prima ‘animali’, ragione per cui assistiamo a processi di divenire e a esempi di ‘influenza’ non umana sulla loro soggettività. Non è possibile pensare a una separazione dell’umano dall’animale, ma ciò che invece è auspicabile è riconoscere una “nuda vita” – “neither an animal life nor a human life, but only a life that is separated and excluded from itself- only a bare life” (Agamben 38) – una vita che accoglie l’esistenza di tutte creature viventi e che infrange, e quindi supera, i limiti del *bios* e della *zoē*.

Inoltre, secondo Agamben, non è solo l’uomo a fungere da dispositivo costituito da specchi, in cui guardandosi il soggetto vede la sua immagine deformata, ma anche l’animale diventa una macchina ottica in cui l’individuo si rivede. Gli animali, pertanto, e nella fattispecie Alonso, Alvaro, Don Felipe, i pavoni etc., non solo rappresentano l’alterità con cui i protagonisti devono confrontarsi, ma funzionano come superficie che restituisce all’essere umano un riflesso del proprio io. Nell’animale l’io umano si oggettivizza e diventa osservabile dal soggetto,<sup>80</sup> in questo modo le autrici, nei romanzi, sembrano

---

<sup>79</sup> “At this point, two scenarios are possible from Heidegger’s perspective: a) posthistorical man no longer preserves his own animality as undecidable, but rather seeks to take it on and govern it by means of technology; b) man, the shepherd of being, appropriates his own concealedness, his own animality, which neither remains hidden nor is made an object of mastery, but is thought as such, a pure abandonment”. Quest’ultima è la soluzione suggerita dal filosofo italiano. Agamben, Giorgio. *The Open*. 80.

<sup>80</sup> L’operazione appare emblematicamente incarnata, per Foucault, da Don Chisciotte nella seconda parte del romanzo cervantino, quando è riconosciuto dagli altri personaggi che incontra lungo il suo cammino, come oggetto della narrazione e protagonista delle vicende della prima parte del libro, trasformandosi per questa ragione in “segno”: “In the second part of the novel, Don Quixote meets characters who have read the first part of his story and recognize him, the real man, as the hero of the book. Cervantes’ text turns back upon itself, thrusts itself back into its own density, and becomes the object of its own narrative. The first part of the hero’s adventures play in the second part the role originally assumed by the chivalric romances. Don Quixote must remain faithful to the book that he has now become in reality [...]. Having first read to many books that he became a sign, a sign wandering through a world that did not recognize him, he has now, despite himself and without his knowledge, become a book that contains his truth [...]”. Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1970. 46-48.

realizzare quanto suggerito più tardi da Agamben, secondo il quale bisogna riconoscersi ‘non uomo’ per essere consapevoli del significato e della propria umanità. Ciò rappresenterebbe un’ennesima prova dell’orientamento delle scrittrici, che allo “spazio d’eccezione”<sup>81</sup> – lo snodo di articolazione della differenza – preferiscono la soglia, la “nuda vita”, l’approssimarsi all’inumano e il divenire animale, che diventa, alla fine, un modo di concepire e praticare la scrittura.

Scrivere, sostengono Deleuze e Guattari in *A Thousand Plateaus*, è sinonimo di “divenire” (108) ed è assimilabile a una forma di ‘divenire animale’. Ogni lingua minoritaria, proseguono i due filosofi, ha a che fare con la condizione animale quando abbandona la sua funzione mimetica e si fa “corpo”, “balbettio”, “canto”, “grido” o “silenzio”:

Lo scrittore si serve di parole, ma crea una sintassi che le traspone e che fa balbettare, tremare, gridare o anche cantare la lingua corrente [...]. Lo scrittore torce il linguaggio, lo fa vibrare, lo condensa, lo fende [...]. (Deleuze 1996: 176).

Fare appello a una scrittura nomadica comporta ritenere che sulla scrittura agiscono forze de-territorializzanti e che le parole, i significati e i significanti non rimangano immuni a tali flussi. Scrivere quindi equivale a “forzare i limiti del linguaggio, prima che un nuovo codice li ri-territorializzi” (Trasatti 138). In seconda istanza, la scrittura rientra nell’ordine del “becoming” in quanto luogo in cui le differenze tra umano e non umano vengono annientate e si registra un’approssimazione dello scrittore all’animale, nel momento in cui questi si impossessa di tecniche proprie del patrimonio non umano. Come ricorda Braidotti, per Deleuze e Guattari artisti e animali sono resi affini dal sentimento di dedizione che

---

<sup>81</sup> “Indeed, precisely because the human is already presupposed every time, the machine actually produces a kind of state of exception, a zone of indeterminacy [...]. Like every space of exception, this zone is, in truth, perfectly empty, and truly human being who should occur there is only the place of a ceaselessly updated decision in which the caesurae and their rearticulation are always dislocated and displaced anew”. Agamben, Giorgio. *The Open*. 37-38.

condividono, per essere sempre vigili e protesi a registrare fenomeni di contagio;<sup>82</sup> ed ancora perché sia gli uni che gli altri “emettono segni” e ricorrono a ‘strategie’ per esprimere l’attaccamento al loro territorio:

Like artists, animals mark their territory physically, by color, sound or marking/framing. In order to mark, code, possess or frame their territory, animals produce signals and signs constantly; insects buzz and make all sort of sounds; upper primates practically talk; cats, wolves and dogs mark the lands with bodily fluids of their own production, dogs bark and howl in pain and desire. (Braidotti 2002: 133)

Se da un lato in questo processo di riconoscimento gli animali “superano” la loro animalità, avvicinandosi all’umano nel tentativo di esprimere e marcare il loro territorio (Braidotti 2002: 133), allo stesso modo gli scrittori trascendono la loro umanità quando si abbandonano all’ “arte allo stato puro”, a quella condizione, cioè, cui giungono avvalendosi di “linee, colori e canti” (Trasatti 161) propri degli animali quando individuano il territorio adatto per crearvi il loro habitat. In questo senso per Deleuze “l’arte comincia forse con l’animale, almeno con l’animale che ritaglia un territorio e fa una casa” (Deleuze 1996: 186).<sup>83</sup> In altre parole, lo scrittore si approssima all’animalità, quando traccia “linee di fuga nel linguaggio e dal linguaggio, facendo balbettare un’intera lingua” e in questo processo di deterritorializzazione si pone “come uno straniero in patria” (Vignola 128).

Si può sostenere che Ortese, Morante e Ramondino presentano nei romanzi e nella scelta di una lingua nomade, fluttuante (che si muove tra più idiomi e dialetti, che forza i limiti della correttezza, della norma e dell’invenzione) e “minore”<sup>84</sup> quei processi di divenire

---

<sup>82</sup> “Writers, like animals, are committed creature who live on full alert, constantly tensed up in the effort of captivating and sustaining the signals that come from their plane of immanent contact with other forces.” Braidotti, Rosi. *Metamorphoses*. 126.

<sup>83</sup> Come spiega Vignola, l’arte “è già presente nel momento in cui un territorio, mediante posture, suoni o colori, appare.” Vignola, Paolo. *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*. Macerata: Quodlibet, 2011. 48.

<sup>84</sup> Una lingua “minore”, nella definizione di Deleuze, che fugge cioè dai limiti del linguaggio rappresentativo. Come chiarisce Vignola, “questa fuga può avvenire solo sottraendo le costanti di una

e l'attraversamento di piani/frontiere che l'ontologia deleuziana cerca di spiegare concettualmente. Alla stregua dei personaggi di cui hanno raccontato, le scrittrici a loro volta si approssimano all'animalità nella scrittura, ricorrendo a una lingua animale, che come sostiene Vignola, altro non è che una lingua in divenire, che si "esprime al confine tra scrittura e vita" (Vignola 12). Pertanto, divenire-animale significa per queste scrittrici oltrepassare la soglia, raccontare un mondo in cui le forme si disfano, i significati vacillano, il reale si de-territorializza, l'umano accoglie l'inumano.

---

lingua in quanto elementi di potere, al fine di ottenere un piano di composizione del linguaggio basato sulla variazione continua che porti alla liberazione del senso, alla costruzione di nuove modalità di espressione e di nuove formalizzazioni di contenuto. Lo scrittore deve quindi sottrarre, deve divenire, e far divenire la lingua, minore. Per letteratura 'minore' Deleuze intende essenzialmente e a livello generale una dinamica letteraria di minorazione, ossia una sovversione del modello maggioritario che si realizza tramite la sottrazione degli elementi sintattici e grammaticali che provengono dalla prigione della propria lingua.' Vignola, Paolo. *La lingua animale*. 128.

## *Conclusioni*

### *“Perché si scrive?” La letteratura come progetto etico*

È l'uomo che va ridimensionato, non la terra. E quando dico “uomo”, mi riferisco essenzialmente alla sua vecchia cultura, cultura d'arroganza, che lo ha posto al centro dei sistemi, padrone e torturatore, corruttore e venditore di ogni anima della vita.

Anna Maria Ortese

L'esilio interiore vissuto da Ortese, Morante e Ramondino è animato da un'incessante ricerca di una patria, di un luogo cui possono dirsi di appartenere e che possono sentire e chiamare “casa”, che le scrittrici riescono infine a trovare solo nello spazio bianco della pagina. Orizzonte questo individuato anche da Said, il quale conclude la sua analisi sull'esilio ricordando che “the only home truly available now, though fragile and vulnerable, is in writing” (Said 2001:147), traendo ispirazione e chiamando direttamente in causa il parere dell'Adorno di *Minima Moralia*, il quale individua l'unica patria possibile, per gli esiliati che l'hanno persa, nella parola scritta.<sup>85</sup> A questo parere fa eco quello di María Zambrano, che si è dimostrata essere un punto di riferimento cruciale per le scrittrici. La pensatrice spagnola difende con voce stentorea il valore ricoperto dalla scrittura durante il suo lungo esilio, sostenendo che si scrive “per abitare l'esilio”, in “solitudine e per difendere la solitudine”<sup>86</sup> e per “salvare le parole dalla loro vanità, dalla loro vacuità, renderle consistenti, forgiandole durevolmente”, questo “è lo scopo che

---

<sup>85</sup> “For a man who no longer has a home, writing becomes a place to live. In it he inevitably produces, as his family once did, refuse and lumber. But now he lacks a store-room, and it is hard in any case to part from left overs. So he pushes them along in front of him, in danger finally of filling his pages with them.” Adorno, Theodor W. *Minima Moralia. Reflections from damaged life*. Translated from the German by E. F. N. Jephcott. London: New Left Books, 1974. 87.

<sup>86</sup> Come ho già sostenuto altrove per Zambrano “Scrivere è difendere la solitudine in cui ci si trova; è un'azione che scaturisce unicamente da un isolamento effettivo, ma comunicabile, nel quale, proprio per la lontananza da tutte le cose concrete, si rende possibile una scoperta di rapporti tra di esse.” Zambrano, María. “Perché si scrive”. *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*. A cura di Francisco José Martín. Firenze: Le Lettere, 2006.

persegue, benché incoscientemente, chi scrive davvero.”<sup>87</sup> Le parole diventano pertanto quel legame, quel punto fermo, che tiene in vita gli esiliati e al quale anche le nostre scrittrici si aggrappano per poter sopravvivere.

In alcune riflessioni, Morante rivolge il suo interesse a chiarificare la funzione dell’arte e della scrittura. Questa, in primo luogo, non deve avere come fine ultimo la fama, che molti invece perseguono insistentemente. Al contrario, lo scrittore dovrebbe allontanare questo pensiero per ricercare la parola con cui esprimere la propria verità:

Al momento della sua massima attenzione verso le cose reali (al momento, cioè in cui si dispone a scrivere) lo scrittore dovrà fare il silenzio intorno a se stesso, e liberarsi da ogni schermo culturale, da ogni feticcio, da ogni vizio conformistico [...]. Col sentimento avventuroso e quasi eroico di chi cerca un tesoro sotterraneo, egli dovrà ora cercare quell’unica parola, e nessun’altra, che rappresenta l’oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità voluta dal romanziere. (*Pro e contro* 56)

Un monito, quello di Morante, che ricorda da vicino quello zambraniano, secondo il quale la gloria giunge allo scrittore quando non è cercata o perseguita con accanimento. Solo se lo scrittore si abbandona a “trascrivere, in solitudine, il segreto che gli è stato rivelato,”<sup>88</sup> solo se nel momento della composizione scrive senza pensare al suo destinatario, allora per Zambrano, avrà assolto il suo compito, e che quasi certamente gli porterà il plauso dei lettori e delle lettrici. In secondo luogo, Morante definisce il raggio d’azione dello scrittore, investendolo di un importante incarico, da cui risulta che chi scrive è “colui che è arrivato nella città per uccidere il drago” (*Pro e contro* 110), per combattere cioè, come la stessa Morante spiega, “il disintegrarsi della coscienza umana,

---

<sup>87</sup> Ibidem, 147 – 48.

<sup>88</sup> “La gloria che lo scrittore spera, pur senza dirselo, e che consegue, quando ascoltando nella sua solitudine assetata, con fede, sa trascrivere fedelmente il segreto rivelato”. Zambrano, Maria. “Perché si scrive”. *Per abitare l’esilio*. 152.

nel suo quotidiano e logorante, e alienante uso col mondo.”<sup>89</sup> Uno scontro che dura tutta una vita e a cui lo scrittore, pure se stanco o affaticato dalla vecchiaia, non si sottrae:

A ogni modo, specie quando incomincia a farsi vecchio, e le sue gambe sono stanche, lo scrittore spesso si ritrova solo. Potrebbe anche ritirarsi in campagna, ma in fondo gli piace di più stare in mezzo alla città, fra tutti quei disgraziati che corrono per distrarre in qualche modo il drago. Allora lo scrittore esce dalla sua stanza, e cammina per quelle strade maledette, cacciato dal traffico e dai rumori, a momenti tentato dall’idea di andare a rinchudersi in un ospizio di vecchi e di finire là la sua vita. Ma in certi giorni fortunati gli succede di pensare fra sé, in mezzo al traffico, a una storia o a una poesia da scrivere, e allora non sente nemmeno i rumori, e va distratto miracolosamente, fra migliaia di automobili senza essere investito. (*Pro e contro* 115)

La parabola dello scrittore e del drago nella città cela la personalissima lotta che Morante, come Ortese e Ramondino, ha intrapreso, volta ad annientare quel mostro alimentato dall’ipocrisia, dalla sofferenza, dal mancato o tardo riconoscimento del pubblico, dalla solitudine, che nonostante tutto, però, non ha tolto il fiato alle scrittrici per esprimere il loro sentire.

La lotta di Ortese assume le connotazioni proprie di chi si batte per la sopravvivenza. Abbiamo notizia di come avvertisse profondamente la sua condizione di “spatriata”<sup>90</sup> e del suo sentirsi esule e “naufrago dell’espressione e dell’espressività” (*Corpo celeste* 61). Ortese trova rimedio solo con la scrittura, rifugiandosi in quella letteratura, che “quando vera, non è che la memoria di patrie perdute, non è che il riconoscimento e la malinconia dell’esilio.”<sup>91</sup> Per la scrittrice “scrivere è qualcosa di molto privato: è come sognare” (*Corpo celeste* 155), via di fuga e nello stesso tempo la sola terra ferma possibile:

<sup>89</sup> Morante, Elsa. *Pro e contro la bomba atomica*. 101-102.

<sup>90</sup> Farnetti ricorda come questo sentimento sia paradigmatico per la scrittrice tanto da apparire ripetutamente tra le sue pagine: “Mia sorella è stata la mia patria; non ne ho avuta un’altra di patria, io”, “Questa mia vita terremotata”. 64.

<sup>91</sup> Parole che Ortese affida a Sandra Petrigani poi pubblicate in Petrigani, Sandra. *Le signore della scrittura: Interviste*. Milano: Tartaruga, 1984. 79.

Scrivere è cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare a casa, lo stesso che leggere. Chi scrive o legge realmente, cioè solo per sé, rientra a casa, sta bene. Chi non scrive o non legge mai, o solo per comando – per ragioni pratiche – è sempre fuori casa, anche se ne ha molte. (*Corpo celeste* 104)

Giudizio che allude a una dedizione alla scrittura incondizionata e non influenzabile da ragioni esterne, e che come nel caso morantiano richiama ancora una volta il pensiero di María Zambrano e il suo auspicio per una scrittura che non miri alla fama, ma che al contrario sia, come quella zambraniana, respiro e vita.<sup>92</sup>

Anche per Ramondino, la patria coincide con la scrittura e soprattutto con quella lingua dell'infanzia, quel misto di castigliano, maiorchino e italiano che abbandona dopo la partenza dall'isola. Come Hannah Arendt, di cui è attenta lettrice, Ramondino ritiene che la patria sia “la lingua imparata nell'infanzia” (*Taccuino* 165), quel dolce idioma che non risuonerà mai più dalle sue labbra se non attraverso i protagonisti dei suoi libri. Da queste premesse si comprende lo sforzo della scrittrice, in molti dei suoi romanzi, di ricercare e recuperare quelle parole “doppie”, quella sua lingua che l'ha accolta e che le ha fatto da terra natale, ma soprattutto che le ha permesso di sentirsi a casa ovunque.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Se in lei sia spesso evidente l'affanno per la pubblicazione delle sue opere o dei suoi racconti, unico mezzo per il suo sostentamento, tale preoccupazione sembra interessare il momento successivo alla stesura, quando ormai il processo di creazione appare concluso.

<sup>93</sup> Al contrario di Ortese, Ramondino non considera Napoli come sua patria, istaurando invece con essa un legame simile a quello che un bambino ha con la sua balia, una presenza da cui prima o poi dovrà separarsi: “Napoli ha della balia la povertà e il primo latte, le forme rotonde e barocche, l'odore ora di feci ora di biancheria lavata di fresco; e di tutte le balie del mondo condivide la sorte: le sono state strappati gli esseri che ha nutrito da più ricchi padroni. Chi non ha vissuto in una città balia, ma solo in una città madre, difficilmente potrà comprendere come le ordinate costellazioni celesti, a immagine dell'ordine terrestre – spirituale, sociale e politico –, siano indifferenti al napoletano, mentre nella Via Lattea egli ritrova quell'indistinto luminoso brulichio privo di forme e di nomi, quel caos chiaro e nutriente, specchio celeste della sua città”. La scrittrice considera invece luoghi cari e addirittura vere patrie Colonia e Gaeta. Solo quando raggiunge queste due città Ramondino confessa di provare quel sentimento proprio di chi ritorna a casa. Ramondino, Fabrizia. *Taccuino Tedesco*, 192.

Ortese, Morante e Ramondino condividono quindi la stessa fede nella scrittura e nella parola che le rende a tutti gli effetti delle moderne Sheherazade.<sup>94</sup> Dal ritratto che Adriana Cavarero fa della protagonista orientale, nella quarta sezione di *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), emergono l'impegno, il progetto e 'la vocazione al narrare' del personaggio femminile delle *Mille e una Notte*, peculiarità che permettono di accostare la figura di Sheherazade alle autrici.<sup>95</sup> Le scrittrici, infatti, come la figlia del Gran Vizir, si trovano volontariamente in una situazione pericolosa (esilio), si sono nutrite di moltissime letture che hanno alimentato la loro fantasia, dimostrano una notevole abilità nell'atto del narrare, ricorrendo a simili espedienti retorici,<sup>96</sup> e vivono per raccontare e affinché altri 'vivano'. Inoltre se il 'compito' della moglie del sultano è quello di tramandare storie e leggende di cui ha solo sentito parlare o che ha letto (quindi sostanzialmente storie non sue), le scrittrici ricoprono un duplice ruolo, ponendosi prima come autrici e solo in un secondo momento come 'trasmettitrici' dei loro racconti. Infine, si può notare come scrittura e vita

<sup>94</sup> Il parallelo tra la giovane araba ed Elsa Morante è già stato messo in luce in più occasioni dalla critica. Nel volume interamente dedicato alla scrittrice romana Jean-Noel Schifano rileva una profonda rassomiglianza tra l'arguzia e la spiccata fantasia di Morante e quella di Sheherazade, riferendosi "a un passatempo comune tra i fratelli Morante, interamente dedicato alla creazione di storie o racconti, che si prolungavano nel tempo, da parte dei componenti di questa brigata di fanciulli, ciascuno dei quali era chiamato a riferirlo, sempre sotto i consigli e le indicazioni di una Elsa-regista, ancora giovane, ma che muoveva le fila di un complesso ordito di un "romanzo d'appendice orale". E ancora, Schifano intravede nelle opere di Morante una forza salvifica che la allontana dalla solitudine e dalla morte, alla stregua di quel potere del racconto arabo che risparmia la vita della figlia del Gran Vizir. Forza che rende possibile ciò che possibile non è: dare la parola a chi non ha voce, siano questi ragazzini, analfabeti, animali; o innalzare semplici figure materne ad illustri divinità, ma che coincide nel nostro orizzonte, come più volte si è detto, in una grande dote posseduta dalla scrittrice, quella della trasfigurazione, che non solo lega Morante, Ortese e Ramondino tra loro, ma fa in mondo che i loro destini ricalchino, idealmente, quello dell'eroina delle *Mille e una Notte*. Schifano, Jean-Noel. "Lo specchio di Sharazad." Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*. 75-76.

<sup>95</sup> "Sheherazade è una figura speciale. Veniamo a sapere che aveva un coraggio superiore al suo sesso, uno spirito singolare e una meravigliosa perspicacia [...] aveva molto letto, ed era di memoria prodigiosa [...]. Dall'altro lato sta Sheherazade come simbolo di una sapienza femminile capace di smentire il pregiudizio misogino e di sconfiggerne gli effetti violenti. L'elemento più interessante [...] consiste [...] nel tipo di sapienza che Sheherazade incarna. Si tratta appunto dell'arte, tutta muliebre, del narrare." Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. 1997. Milano: Feltrinelli, 2001. 157-58.

<sup>96</sup> Sono grata alla Prof. Laura Sanguineti White per avermi suggerito come sia possibile rilevare nei testi da me selezionati, la presenza di tecniche di rallentamento e accelerazione della narrazione che possono essere accostate a quelle impiegate da Sheherazade nel suo racconto. Si possono addurre tra gli esempi più significativi i salti temporali, i casi di analepsi e prolessi, la momentanea sospensione delle vicende principali narrate e il ricorso a innumerevoli digressioni, che aumentano l'effetto di suspense nel lettore.

risultino indissolubilmente legati: se Sheherazade riesce a fuggire al folle scempio del sultano misogino e a salvarsi grazie al potere (tutto femminile) della sua parola, allo stesso modo le tre autrici riescono a sopravvivere e ad abitare l'esilio affidandosi alla scrittura come fosse la loro unica salvezza.

Dopo aver tentato di dare una risposta al "perché si scrive", un'ultima considerazione sulla quale è necessario soffermarsi riguarda proprio il "cosa" una parola proveniente da "luoghi d'esilio" possa rivelare, e se tali segreti o verità abbiano ancora una validità, aprano delle prospettive, dicano qualcosa ai lettori contemporanei. Credo che il caso di Ortese, Morante e Ramondino sia quanto mai paradigmatico di una letteratura 'impegnata', giacché le scrittrici individuano i termini con cui la letteratura possa agire e migliorare la vita dell'essere umano, in un secolo "atomico" – nelle parole morantiane – come quello novecentesco.

L'orizzonte in cui queste agiscono sembra essere, come si è già accennato, quello ecologico nell'accezione più ampia del termine, che mira a ripensare il ruolo giocato dall'individuo nel mondo, al fine di preservarlo dalla sua stessa distruzione. L'intento ortesiano è forse più evidente, giacché la scrittrice rivela apertamente non solo il suo impegno, ma quale debba essere soprattutto il ruolo dello scrittore:

È questo di spiegare, illuminare, parlare, dire a tutti, sottovoce ma eternamente, l'identità di tutti, il mistero di questo mondo e la situazione reale di ogni popolo e di ogni uomo-mentre si crede reale, la sua situazione, tutta passeggera e di sogno, la sua solitudine davanti ai tremendi limiti esterni, la sua cecità in questo buio grembo universale, il sospetto che nascere non sia un premio, ma, senza forse essere una punizione, sia un esame-, questo potrebbe e dovrebbe essere compito di scrittori nuovi, di nuova cultura, la sola cultura in cui io credo. (*Corpo celeste* 46)

Per Sharon Wood Ortese assolve a pieno questa funzione, ricordando ai lettori "what has been lost, not in solipsistic and nostalgic sentiment but as a political, ethical, and cultural

imperative to heal the degenerated relationship between humankind and nature, to lance the festering boil of bourgeois individualism and thus to restore both humans and nature (Wood 2007: 155). Garboli, nell'introduzione a *Pro e contro la bomba atomica*, rinviene un impegno simile a quello ortesiano, dove Morante realizza che il problema fosse un altro, non la ricerca del sublime ma della poesia come "azione" e "intervento" (Garboli 1987: XVIII).

Si può desumere, pertanto, che alla stregua degli studiosi eco-critici, le scrittrici avvertono come necessaria per lo scenario contemporaneo una ridefinizione della cultura e una re-visione dei legami tra esseri umani e mondo non umano. Pertanto elaborano un progetto poetico e letterario che tende, crede e auspica un cambiamento culturale prima e sociale poi, e che trova la sua espressione più significativa nella stessa definizione di *ecocriticism* fornita da Buell, in cui lo studio delle relazioni tra letteratura e natura conduce a un "impegno per un agire ambientale" (Buell 2001: 6). Ciò prevede, in prima istanza, una correzione del rapporto "verticale" che l'essere umano istaura con l'intero ambiente che lo circonda, e la fine del suo dominio esclusivo sugli enti, tanto animati quanto inanimati.

Ortese, Morante e Ramondino propongono una visione diversa di umanesimo che coincide con la finalità degli studi eco-critici secondo Iovino: "un umanesimo non antropocentrico" che ridispone l'umano all'orizzontalità, e "che sia per questo più adatto a riconoscere l'altro, in tutte le sue manifestazioni, e l'ambiente naturale come luogo in cui queste manifestazioni sono accolte e dialettizzate" (Iovino 21). Le scrittrici, quindi, non solo intuiscono uno dei principi fondamentali della *deep ecology*, secondo cui – la sopravvivenza dell'essere umano è resa possibile solo se "accompagnata da forme di vita

non umane” (Iovino 12) – ma nei romanzi restituiscono tanto un’istantanea del mondo dove tutti gli elementi costitutivi sono interconnessi tra loro - “humaness is ecosystemically imbricated” (Buell 2005: 103) – quanto un esempio di come non è possibile per l’individuo pensarsi escluso dall’intero ambiente di cui fa parte. Una tale attitudine comporta “l’espansione del termine mondo all’intera ecosfera”,<sup>97</sup> in cui cadono tanto le barriere che separano l’umanità dalla non umanità, quanto le fondamenta di un’organizzazione gerarchica dell’ambiente e della società. In pieno accordo con i propositi appena enumerati, l’impegno di Ortese, Morante e Ramondino è tutto proteso verso quelle categorie che, al contrario, sono sempre rimaste ai margini del sistema sociale e culturale, ragione per cui i deboli, i piccoli, gli indifesi e gli animali ricevono l’attenzione delle autrici. Rientrano in questa stessa visione le parole di Ortese in *Corpo celeste*, in cui confessa la sua totale devozione alle piccole creature, siano esse animali o vegetali e che diventano così centrali per la scrittrice che li investe di un significato profondissimo, approdo ultimo della sua esistenza:

Amo ciò che è piccolo, amo le cose e creature infinitamente piccole, mute, che ci guardano con coraggio. Esse si appellano a noi dal fondo della loro tristezza e della loro innocenza [...] ecco la mia idea di patria: lo sguardo della tartarughina del Levante, lo sguardo calmo degli Ultimi. (*Corpo* 154)

Gli afflitti, i vinti, le creature ‘pure di mente’, insieme agli animali non sono più gli “esclusi” e diventano anche per Morante i primi destinatari a cui molti dei suoi romanzi sono dedicati, come l’epigrafe de *La storia* dimostra:

... hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi  
e le hai rivelate ai piccoli...  
...perché così a te piacque.  
Luca, X-21

---

<sup>97</sup> Glotfelty, Cheryll, and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: University of Georgia Press, 1996. XX. traduzione mia.

La prospettiva adottata dalle scrittrici va oltre l'inclusione degli ultimi nella sfera etica, ma si propone di analizzare le cause del declino del mondo contemporaneo per tentare di arginarne gli effetti più devastanti. Le scrittrici riconducono i mali del mondo e lo stato di decadenza della società attuale allo sfruttamento e alla sofferenza inflitta dagli uomini all'altro, riflesso quindi di una rottura dell'equilibrio fra tutti gli esseri sbilanciata a favore dell'umanità. A questo proposito è possibile leggere il seguente passaggio di Ramondino che lega incontrovertibilmente il destino e la felicità dei viventi alla fine del dominio esercitato dall'uomo sul creato:

La signora Cthoxco, infatti, si occupava delle bestie come fossero creature umane e diceva cose strane. Ad esempio, diceva «Quando gli asini non porteranno più pesi, neanche gli uomini porteranno più pesi». Oppure: «Quando i cani non saranno più picchiati, non lo saranno nemmeno le donne e i bambini.» (*Guerra* 48)

In maniera simile, la sofferenza dell'intera umanità è la risultante per Ortese di quella inflitta all'altro come si evince da *Alonso e i visionari*, un romanzo "necessario" per la scrittrice, perché in esso racchiude il suo risentimento per la malvagità e la ferocia della vita (e dell'uomo) nei confronti degli oppressi.<sup>98</sup> Come sostiene in *Alonso*, non riconoscere nell'altro, e soprattutto nell'animale lo "spirito del mondo", "la sua mitezza e bontà" non solo è il peccato che accomuna tutti gli uomini ma anche quello più grave. Da questa consapevolezza ha origine l'impegno della scrittrice che col puma, protagonista del romanzo del 1996, ha contratto un impegno che si propone di mantenere: "Io ho un debito col puma,

---

<sup>98</sup> "[*Alonso*] Mi è più caro del *Cardillo* perché è un libro necessario. Qui grido la mia indignazione per la crudeltà del mondo. Per le creature oppresse: i vecchi, i poveri, i bambini, gli animali. I più deboli che hanno bisogno di tutto e sono in balia degli altri." Polla-Mattiot, Nicoletta. *Il mio paradiso è il silenzio*. *Grazia* 16 giugno 1996. 95.

perciò ho scritto questo libro [...]. Si hanno debiti anche con le creature di altre specie, se ci sono. E bisogna rendere loro giustizia.”<sup>99</sup>

Anche Morante non manca di riconoscere la sofferenza come condizione comune a tutte le creature: “anche le bestie randagie chiedono, più ancora del cibo, le carezze: viziati essi pure dalla madre che li leccava, cuccioli, e di giorno e di notte” (*Aracoeli* 108), rendendo nulla la differenza tra umano e non umano e ammettendo che anche gli animali necessitano cure e affetto.

La riforma della ragione ricercata dalle autrici a cui si è fatto riferimento nel capitolo iniziale trova qui la sua applicazione pratica. In sintonia con il pensiero zambrano, le scrittrici avvertono la necessità di affidarsi non all’intelligenza esclusiva, ma alla pietà e all’accoglienza dell’altro, sia questo loro simile, altro animale o essere inanimato. Ortese intuisce che “non si può salvare se stessi [...] senza prima portare a salvezza gli altri. E questa non era carità – Era un dovere di ferro! Un dovere preciso” (*Corpo celeste* 36). Mentre in Morante, come ricorda Elisa Martínez Garrido, l’amore e la pietà per gli umili – ispirati proprio dalla filosofia di Zambrano – sono il riflesso di un impegno non solo etico, ma anche civile e politico per cui la scrittrice romana lotta a favore di un ideale di libertà e giustizia più equo ed esteso a tutti gli esseri viventi.<sup>100</sup> Non solo per Morante, ma anche per Ortese e Ramondino l’intero creato diviene oggetto della loro “missione”, che ricorda per

<sup>99</sup> Vaccari, Luigi. “Alonso e i visionari una favola religiosa e pagana.” Anna Maria Ortese. «La terra vista dalla luna.» n. 16, giugno 1996. 41. In Clerici Luca. *Apparizione e Visione*. 613.

<sup>100</sup> “El latir piadoso que arrastra hacia lo o/Otro y hacia los otros es el verdadero corazón de la escritura de ambas. El amor y la piedad son, pues, consecuencia directa de su compromiso ético, civil y político con respecto a la causa de los humildes, de la libertad y de la justicia, y guardan una estrecha y profunda conexión con su creación filosófica y literaria. ... Ambas (Morante y Zambrano) denuncian el mal de la Historia y el perenne sacrificio de los inocentes que en ella tiene lugar, un escenario cruel que ha servido para representar el papel del endiosamiento de los poderosos, de los que proviene la crueldad y el ataque a la vida.” Martínez Garrido, Elisa. “De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano. Algunas consideraciones sobre el amor, la piedad y la historia.” 228.

certi versi, quella cavalleresca di Don Quijote<sup>101</sup>, il quale nonostante la sua follia persegue un logico ideale volto alla giustizia e al soccorso dei poveri e dei bisognosi, nelle parole di Sancio: “raddrizzar torti [...] far ragione e dar sostegno ai deboli” come un antico cavaliere errante.<sup>102</sup>

Allo stesso modo nei romanzi delle tre scrittrici si è potuto riscontrare un loro preciso progetto etico che si fonda sull’aiuto ai più deboli, sulla “partecipazione al dolore”, e sulla “condivisione” del mondo con tutto ciò che ne fa parte. Quest’ultima proposta è motivata principalmente dalla presa di coscienza che l’essere umano non occupa più una posizione esclusiva nell’universo. Diventa significativo pertanto che i romanzi individuano forme alternative per intervenire sulla cultura, di cui il “soccorso” risulta l’esempio più paradigmatico:

Nacque il soccorso come era nata l'arte della Memoria e del sogno [...]. L'uomo fu centrale perché aveva visto, e dolorosamente ammirato il mondo. E fu centrale finalmente, perché non aveva sopportato il dolore del mondo, e aveva inventato il Soccorso (alla vita), aveva scoperto la compassione.” (*Corpo celeste* 148)

Questo valore – volto a sostenere il più debole e non escludere i reietti (come nel *Cardillo*) – comprende quel concetto di partecipazione che Ortese elabora in *Alonso*: “la partecipazione, davvero profonda, al dolore del mondo [...]. È più che la compassione; questa dura un momento. La partecipazione, invece una volta iniziata, non finisce più” (*Alonso* 230). Sentimento quest’ultimo di matrice leopardiana. Il poeta fu infatti il primo a sentire e portare su di sé tutta la sofferenza del mondo, in lui il dolore del singolo diventa quello dell’intero universo. Carrera individua nel dolore avvertito da Leopardi una delle differenze

---

<sup>101</sup> Come riportano Mancing e Haztfeld in *The Chivalric World of Don Quijote*, ciò che prevale nel romanzo è la consapevolezza, nonostante la follia del cavaliere, della sua “missione cavalleresca”, chiaramente esplicitata dal *caballero andante* sotto varie forme, ma che trova la sua massima espressione nel supporto ai deboli e agli indifesi.

<sup>102</sup> “[...] los agravios que pensaba que deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar, y abusos que mejorar y deudas que satisfacer”. Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 49.

più significative che lo distinguono dai “fin troppi «*esprits forts*» del nostro tempo” giacché “per lui la sofferenza delle creature, siano esse umane, animali o vegetali, non è mai irrilevante, e la compassione non è mai una debolezza”.<sup>103</sup> Anche Ungaretti rintracciava nell’*empatia* con l’altro per i mali del creato una cifra distintiva della poetica leopardiana e la definiva proprio in termini di “partecipazione al dolore”:

Se Leopardi era un uomo così fatto, doveva nel suo tempo sentire la differenza di tutti. La sentì, e previde e sentì anche quella dei giorni nostri. Fu uno dei rari uomini ... che sentì dopo il Cristo la sofferenza del mondo, nella sua integrità, nella sua universalità, nella sua fatalità. [...] C’è invece in lui espresso un sentimento di profonda pietà e di solidarietà con il suo prossimo nel dolore, e una partecipazione cosmica al dolore. (Ungaretti 178; 156)

Compartecipazione che, come suggerisce Fontanella, è anche co-sentimento se si fa derivare il significato del termine non solo dalla radice latina *cum-passio*, ma anche da *cum-passionem*. In questo caso la compassione, per Leopardi come per le scrittrici, si bagna di una luce diversa che le dà un senso più ampio: avere compassione (co-sentimento) significa vivere insieme a qualcuno la sua disgrazia, ma anche provare insieme a lui qualsiasi altro sentimento: gioia, angoscia, felicità, dolore.<sup>104</sup>

Se da un lato quindi la “partecipazione” rimanda all’etica leopardiana, dall’altro lato, questa visione è inclusiva e aperta all’altro, sembra dialogare perfettamente con “l’ideale partecipativo” auspicato da Iovino, in cui il concetto di soggettività morale, oltre che agli umani, viene esteso ai “soggetti morali passivi”: animali, piante, e persino al paesaggio (Iovino 37), di cui è esemplare il seguente giudizio:

Tutto è uomo. Io sono dalla parte di quanti credono nell’assoluta santità di un albero e di una bestia, nel diritto dell’albero e della bestia di vivere serenamente, rispettati, tutto il Tempo. Sono dalla parte della voce increata che si libera in ogni essere, e

<sup>103</sup> Carrera, Alessandro, ed. *Giacomo Leopardi. Poeta e Filosofo*. Introduzione. XVII.

<sup>104</sup> Nell’analisi del *Sogno* leopardiano, lo studioso sostiene la doppia ascendenza del termine compassione, che rimanderebbe quindi a una condivisione sia della sofferenza sia di altri sentimenti. Fontanella, Luigi. “Il Sogno di Giacomo Leopardi.” *Rivista di Studi Italiani*. Anno XVI, N. 2 (Dicembre 1998): 278.

della dignità di ogni essere – al di là di tutte le barriere – e sono per il rispetto e l'amore che si deve a loro [...]. Questo invito, alla fine, calma e consola la mia tristezza, il senso di essere stato uno scrittore inutile. Ma non lo sono stata del tutto se, oltre il mio respiro, ho appreso a desiderare il libero respiro di ogni creatura e di ogni paese. È tutto, il respiro. (*Corpo celeste* 52; 54)

Così Ortese, si allontana idealmente dal primato antropocentrico proponendo una forma di “antropomorfismo abbracciante”, in cui l'inumano perde il suo statuto passivo e diventa “coattivo” per entrare a far parte di un collettivo umano-non umano da cui non può essere separato.<sup>105</sup> Stessa meta a cui giunge Morante quando individua nel senso di finitudine il limite tanto della vita umana quanto di quella non umana: “Ah cristiani e bestie, crepare è tutta una sorte” (*La Storia* 188). In Ramondino la partecipazione del mondo non umano a quello umano assume i connotati di una vera e propria forma di condivisione. Significativo in questa prospettiva l'episodio di ‘Titita e la mosca’, in cui tale ideale si traduce in solidarietà per l'essere più debole:

Per chi parteggiare? per la mosca o per il ragno? Il muro infatti era pieno di ragnatele. Certo la ragnatela m'incantava. Ma a che serviva poi? Solo a prendere le mosche. Nel cervello di Dio c'erano di sicuro più tubi attorcigliati, di più persino di quanti ce n'erano in quello del corpo umano. Allora prendevo le difese del più debole, la mosca che, tutta nera, certo era una povera vedova bisognosa di soccorso. Dicevo alla mosca: - Io sto dalla tua parte, ma sappi che non serve a niente, - e scuotevo la testa, come avevo visto fare a un maschio. (*Guerra* 267)

La “condivisione” e la comunione di tutti gli esseri di fronte al dolore è dipinta icasticamente da Ramondino in *Althénopis* attraverso l'immagine del “consorzio umano” (133) o mediante la “catena di tollerante complicità” che nel romanzo appare come unica soluzione possibile alla sopravvivenza,<sup>106</sup> mentre si presenta in *Aracoeli* come forma di unanime solidarietà, come quella mostrata a Eugenio, padre di Manuel, per la malattia e le

<sup>105</sup> Le parole sono di Iovino. Ringrazio Serenella per i preziosi suggerimenti in occasione della presentazione di un mio saggio su Ramondino al Convegno Internazionale dell'AAIS 2013 di Zurigo.

<sup>106</sup> “[...] tutti sgridati ma tollerati, perché Gelsomina pareva elevare a principio morale il fatto che i più deboli derubassero i più potenti in una catena di tollerante complicità, senza la quale non sarebbe stata possibile l'umana convivenza.” Ramondino, Fabrizia. *Althénopis*. 119.

sofferenze causate dal comportamento di Aracoeli: “ Tutti costoro, in compenso, mostravano doppia considerazione e simpatia verso mio padre, quasi uniti in una solidarietà generale, contro le ingiuste offese che lo colpivano” (*Aracoeli* 251). Queste immagini, in cui emerge un unico ‘voler concorde’ a stringersi insieme di fronte alle asperità, costituiscono un palese rimando alla “catena degli esseri” individuata da Zambrano,<sup>107</sup> oltre che un’esplicita allusione all’ideale individuato da Leopardi nella *Ginestra*:

l’umana compagnia,  
tutti fra sé confederati estima  
gli uomini [...]  
Così fatti pensieri  
quando fien, come fûr, palesi al volgo;  
e quell’orror che primo  
contra l’empia natura  
strinse i mortali in social catena [...].  
(*La Ginestra*, vv. 129 – 131; vv. 145 –149)

L’immagine dell’odoroso fiore del deserto sigilla inoltre il romanzo di Morante del ’74, in cui durissime sono le prove con cui l’umanità deve confrontarsi. Per concludere *La Storia* l’autrice, nonostante le atrocità raccontate, ricorra alla sopravvivenza di ultimo seme, di natura poco definita, “ma che probabilmente è un fiore e non un erbaccia” (*La Storia* 703). L’immagine oltre essere di chiara provenienza gramsciana,<sup>108</sup> allude, mi pare, anche a Leopardi. Rinvia, infatti, al simbolo di vita e di speranza che per il recanatese rappresenta la fiore della ginestra, oltretutto alla lotta dell’individuo contro i mali del mondo, e davanti al quale è significativo che un’altra comunità, quella dei lettori e delle lettrici, si raccolga. Ne *La Storia*, l’intera comunità degli esseri viventi diventa il fine ultimo del progetto letterario di Davide Segre, il quale vorrebbe abbandonarsi alla scrittura per “trasformare la vita di tutta

<sup>107</sup> Zambrano, María. *Los bienaventurados*. 27.

<sup>108</sup> Si tratta, infatti, di un’occorrenza intertestuale, proveniente dalla lettera del 3 giugno 1929 a Tatiana, nella quale Gramsci coglie l’occasione per abbozzare un “bilancio floreale consuntivo”, secondo il quale “Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un erbaccia”. Gramsci, Antonio. *Lettere dal carcere*. A cura di Sergio Caprioglio e Elsa Fubini. Torino: Einaudi, 1965. 279.

quanta l'umanità" (*La Storia* 443). Credo che tale speranza non appartenga esclusivamente a Segre, ma sia ciò che spinge Ortese, Morante e Ramondino a perseverare nel loro progetto, in cui letteratura e vita si uniscono ineluttabilmente, e dove l'orizzonte ecologico, la *filosofiapoetica*, l'*hispanidad*, la pietà e il soccorso non rappresentano altro che le prove più evidenti del tentativo delle scrittrici di comunicare che una tale trasformazione della vita, oltre che necessaria, sia ancora oggi possibile.

### Bibliografia

- Abellán, José. *Los secretos de Cervantes y el exilio de Don Quijote*. Madrid: Centro estudio cervantino, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *María Zambrano: una pensadora de nuestro tiempo*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2006.
- Acosta Bustamante, Leonor. "Don Quixote and the American imagination: the Reappropriation of the icon in Auster's City of Glass." Mercedes, Juliá, ed. *Don Quijote y la narrativa posmoderna*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010. 101-115.
- Adorno, Theodor. *Mimima Moralia. Reflections from Damaged Life*. Translated from the German by E. F. N. Jephcott. London: New Left Books, 1974.
- Agamben, Giorgio, et al. *Per Elsa Morante. Saggi e Testimonianze*. Milano: Linea d'ombra, 1993.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Agazzi, Elena, e Angelo Canavesi, eds. *Il segno dell'Io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*. Udine: Campanotto, 1992.
- Albrecht-Crane, Christa. "Style, Stutter." Stivale, Charles J. ed. *Gille Deleuze: Key Concepts*. Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2005. 121-130.
- Alfonzetti, Beatrice. "Guerra d'infanzia e di Spagna". *L'illuminista*. n. 4-5 (2001): 319-28.
- \_\_\_\_\_. "Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio." *Il turbamento e la scrittura*. A cura di Giulio Ferroni e della fondazione Mario Tobino. Donzelli: Roma, 2010. 119-138.
- Amberson, Deborah, and Elena Past, eds. *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*. New York: Palgrave, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Giraffes in the Garden of Italian Literature. Modernist Embodiment in Italo Svevo, Federico Tozzi and Carlo Emilio Gadda*. Oxford: Legenda, 2012.
- Amigoni, Ferdinando. "I rottami del niente: Il fantastico nell'opera di Anna Maria

- Ortese.” *Fantasma del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004. 95-123.
- Anedda, Antonella. “Il grido del vero. Ortese e Leopardi. «Quel libro senza uguali»”. *Le Operette morali e il Novecento italiano*. A cura di Antonella Bellucci e Andrea Cortellessa. Roma: Bulzoni, 2000. 257-69.
- \_\_\_\_\_. “Un appunto su Aracoeli.” Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*. 279-280.
- Annovi, Gian Maria, and Flora Ghezzi, eds. *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto: Toronto University Press, 2015.
- Arendt, Hannah. *Rahel Varnhagen*, Net: Milano, 2004.
- Auerbach, Erich. “The enchanted Dulcinea”. Echevarría, Roberto, ed. *Cervantes’ Don Quixote: A Casebook*. 35-62.
- Baldi, Andrea. *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*. Casoria (Napoli): Loffredo University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. “L’iguana”. *Anna Maria Ortese. Romanzi*. Vol. 1. Andrea Baldi et al. Milano: Adelphi, 2005. 895-954.
- \_\_\_\_\_. “Le lenti stregate di Elsa Morante e Anna Maria Ortese.” Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo*. 255-264.
- \_\_\_\_\_. “Ortese’s Naples: Urban Malaise through a Visionary Gaze.” Smarr, Janet Levarie, and Daria Valentini, eds. *Italian Women and the City*. Madison [NJ]: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated Universities Presses, 2003. 215-38.
- Bardini, Marco. *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi, 1999.
- Battista, Adelia. *Ortese segreta. Ritratto intimo di Anna Maria Ortese*. Roma: Minimum Fax, 2008.
- Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity, 2000.
- Bernabò, Graziella. *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci, 2012.
- Benjamin, Walter. “Central Park”. Jennings, Michael W., ed. *The writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Translated by Howard Eiland et al. Cambridge,

- Mass: Harvard University Press, 2006.
- Bertucci, Sara. "Note sul lessico di Aracoeli di Elsa Morante." *ACME – Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*. Vol. LIX. Fascicolo II (Maggio – Agosto 2006): 203-241.
- Bini, Daniela. "Giacomo Leopardi's Ultrafilosofia." *Italica*. Vol.74.1 (1997): 52-66.
- Bogue, Ronald. *Deleuze on Literature*. New York: Routledge, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Gilles Deleuze and Félix Guattari." Bertenes, Hand, and Joseph Natali, eds. *Postmodernism. The Key Figures*. Massachusetts: Blackwell, 2002. 98-103.
- Borelli, Francesca. "Con malinconia e fantasia". *Il Manifesto*. 15 maggio 1993. 11. Ora in Clerici, Luca. *Apparizione e visione*. 66.
- Borghini, Vittorio. *Giorgio Manrique. La sua poesia e i suoi tempi*. Genova: Istituto universitario del magistero, 1952.
- Borri, Giancarlo. *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia, 1988.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, UK: Polity; Oxford; Malden, MA: Blackwell Publishers, 2002.
- Breytenbach, Breyten. "End Papers". 1986. Simpson, John, ed. *The Oxford Book of Exile*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1995. 229-30.
- Brosman Savage, Catharine. "Autobiography and the Complications of Postmodernism and Feminism." *The Sewanee Review*. Vol. 113, No. 1 (Winter, 2005): 96-107.
- Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the US and Beyond*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005.
- Buchanan, Ian, and Claire Colebrook, eds. *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Buchanan, Ian, and Gregg Lambert, eds. *Deleuze and Space*. Edinburgh University

Press: Edinburgh, 2005.

Buttarelli, Anna Rosa. *Una filosofa innamorata. Maria Zambrano e i suoi insegnamenti*. Milano: Mondadori, 2004.

Cabibbo, Paola, ed. *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*. Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

Calarco, Matthew. *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008.

Calvo Seraller, Francisco. *Velázquez*. Barcelona: Editorial Empunes, 1991.

Capodivacca, Angela. "Nietzsche's Zukunftsphilologie: Leopardi, Philology, History". *California Italian Studies* 2(1): 2011. <http://escholarship.org/uc/item/2528k6vm>  
Consultato il 26 ottobre 2014.

Caputo, Laura, e Iaia Lepria, eds. *Conversazioni di fine secolo. 12 interviste con 12 scrittrici*. Milano: La Tartaruga, 1995.

Caputo, Rino, e Matteo Monaco, eds. *Scrivere la propria vita: L'autobiografia come problema critico e teorico*. Roma, Bulzoni, 1997.

Careri, Francesco. *Walkscapes. Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Gili, 2002.

Carrera, Alessandro, ed. *Giacomo Leopardi Poeta e Filosofo. Atti del Convegno dell'Istituto Italiano di cultura, New York, 31 marzo – 1 aprile 1998*. Prefazione di Gioachino Lanza Tomasi. Fiesole (Firenze): Cadmo, 1999.

\_\_\_\_\_. "La favola e il mondo vero: la questione della verità in Leopardi e Nietzsche." Carrera, Alessandro, ed. *Giacomo Leopardi Poeta e Filosofo*. 51-57.

Carta, Maurizio. "Dal waterfront alla città liquida". Savino, Michelangelo, ed. *Waterfront d'Italia. Piani, politiche, progetti*. Milano: Franco Angeli, 2010. 28-35.

Carter, Erica et al. *Space and Place. Theories of identity and Location*. London: Lawrence & Wishart, 1993.

Cascardi, Anthony, ed. *The Cambridge Companion to Cervantes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Casa Editorial Hernando, 1925. 18-67.

- Cavalieri, Paola. *The Animal Question: Why Nonhuman Animals Deserve Human Rights*. Oxford (England): Oxford University Press, 2001.
- Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. 1997. Milano: Feltrinelli, 2001.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. 1605;1615*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993.
- Chemris, Crystal Anne. *Góngora's Soledades and the Problem of the Modernity*. Rochester (NY): Tamesis, 2008.
- Clerici, Luca. *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 2002.
- Close, Anthony. *A Companion to Don Quixote*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Collins, Marha S. *The Soledades, Góngora's Masque of Imagination*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press: 2002.
- Cortellessa, Andrea. "Il 'momento' autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei 'vociani'." Caputo, Rino, e Matteo Monaco, eds. *Scrivere la propria vita*. 191-224.
- Crang, Mike, and Nigel Thrift, eds. *Thinking Space*. London-New York: Routledge, 2000.
- Crivelli, Tatiana. "L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese." *Versants* 55.2 (2008): 79-88. Consultato il 30 maggio 2015.
- Dámaso, Alonso. *La lengua poetica de Góngora*. Madrid: Nuevas Graficas, 1961.
- D'Angeli, Concetta. *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e il mondo salvato dai ragazzini*. Roma: Carocci, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Aracoeli: la morte madre di metafore". Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo*. 281-292.
- D'Angeli, Concetta, e Giacomo Magrini, eds. *Vent'anni dopo la Storia*. Pisa: Giardino Editore, 1995.
- David, Michel. *Entretien. Elsa Morante*. "Le Mond". 13 apr 1968. Ora in Cecchi, Carlo, e Cesare Garboli, a cura di. *Cronologia. Morante, Elsa. Opere*. Milano: Mondadori, 1988, Vol.1. LVII.

- D'Eramo, Luce. "L'Ortese a Toledo." *Nuovi Argomenti* 49 (gennaio-marzo 1946): 176-184.
- Dal Lago, Alessandro. *Il politeismo moderno. Saggi sul pensiero del conflitto*. Milano: Ipoc Press, 2013.
- De Armas, Frederik A, ed. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- De Caprio, Caterina, e Donadio Laura, eds. *Paesaggio e memoria. Giornata di Studi su Anna Maria Ortese*. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 2003.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.
- De Gasperin, Vilma. "Appunti sulla citazione ne *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese." *Esperienze letterarie*, 34/1 (January-March 2009): 57-77.
- \_\_\_\_\_. *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- De Haro, Serrano. *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Madrid: Gredos, 1966.
- Deleuze, Gilles. *Che cos'è la filosofia*. Torino: Einaudi, 1996.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Towards a Minor Literature*. Translation by Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1987. Translation and foreword by Brian Massumi. London-Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Dell'Aia, Lucia. "Elsa Pigmalione." *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*. 203-208.
- Dell'Aquila Giulia. "Il Beato angelico di Elsa Morante". Cantelmo, Marinella, e Antonio Lucio Giannone, a cura di. *In un concerto di voci amiche: Studi di letteratura italiano dell' Otto e Novecento*. Galatina: Congedo, 2008. 753-761.
- Della Coletta, Cristina. "La lente scura di Anna Maria Ortese". *Italica* 76. 3 (Autumn 1999): 371-388.
- Derrida, Jacques. *L'animale che dunque sono*. A cura di Marie-Louise Mallet. Milano: Jaca Book, 2006.
- Diamanti, Donatella. "La voce molteplice della dormiente. Leopardi, Dostoevskij,

- Baudelaire.” Lugnani, Lucio et al. *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*. 301-341.
- Di Rosa, Rossella. “Anna Maria Ortese e María Zambrano: da ‘luoghi d’esilio’ per una filosofiapoetica”. *Italica* 92.1 (2015): 62-82.
- \_\_\_\_\_. “Divenire animale – divenire Elisa. La centralità del gatto Alvaro in Menzogna e sortilegio”. *Carte Italiane* 2.10 (2015): 89-105.
- D’Ors, Eugenio. *Del Barocco*. Traduzione italiana a cura di Luciano Anceschi. Milano: SE, 1999.
- Eakin, Paul John. *Living Autobiographically. How we create identity in narrative*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 2008.
- Easthope, Anthony. *Privileging the difference*. Belsey, Catherine, ed. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave, 2002.
- Echevarría, Roberto, ed. *Cervantes’ Don Quixote: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Elkann, Alais, e Alberto Moravia. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 1990.
- Falco, Giusi Alessandra. “Sull’autofiction - Intervista a Isabelle Grell”. *Grec – Groupe de recherche sur l’extrême contemporain*. 15 gennaio 2014. [www.grecaert.it](http://www.grecaert.it). Consultato il 13 marzo 2014.
- Farnetti, Monica. “La vita che non siamo noi”. IV Laboratorio Raccontar(si), 2004. Atti in corso di pubblicazione. Ora in *Carte Sensibili*: <http://cartesensibili.wordpress.com/2012/10/16/la-vita-che-non-siamo-noi-monica-farnetti/>. Consultato il 21 gennaio 2014.
- \_\_\_\_\_. *Tutte signore di mio gusto: profili di scrittrici contemporanee*. Milano: La Tartaruga, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Mettere in moto le lingue del mondo: Il discorso dell’esilio di Anna Maria Ortese.” Sinopoli, Franca, e Silvia Tatti, eds. *I confini della scrittura: il dispatrio nei testi letterari*. Isernia: Iannone, 2005. 219-225.
- \_\_\_\_\_. *Anna Maria Ortese. Romanzi*. Vol. 1. Milano: Adelphi, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Il centro della cattedrale. I ricordi d’infanzia nella scrittura femminile: Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*. Mantova: Tre Lune, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Appunti per una storia del bestiario femminile: Il caso di Anna Maria

Ortese". Biagini, Enza, e Anna Nozzoli, eds. *Bestiari del Novecento*. Roma: Bulzoni, 2001. 271-284.

\_\_\_\_\_. *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 1998.

\_\_\_\_\_. *L'irruzione del vedere nel pensare – saggi sul fantastico*. Pasian di Prato (UD): Campanotto, 1997.

Farnetti, Monica et al. *Anna Maria Ortese. Romanzi*. Vol. 2. Milano: Adelphi, 2005.

Faúndez, Edson. "España aparta de mí este cáliz: el cuerpo diagramático y el poder del libro-cuerpo". *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. Año 6, no. 6, 2004. 147-183.

Ferroni, Giulio. *Passioni del Novecento*. Roma: Donzelli, 1999.

\_\_\_\_\_. "Alla ricerca dell'ultimo libro". Agamben, Giorgio et al. *Per Elsa Morante*. 35-54.

Ferrucci, Carlo. *Le ragioni dell'altro: arte e filosofia in María Zambrano*. Bari: Dedalo, 1995.

Finucci, Valeria. "The textualization of a Female 'I': Elsa Morante's *Menzogna e sortilegio*." *Italica*, Vol. 65, No. 4 (Winter, 1988): 308-328.

Fiori, Gabriella. *Anna Maria Ortese: o dell'indipendenza poetica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

Fontana, Luca. "Elsa Morante: A personal Remembrance." *PN Review* 6 (1988): 18-21.

Fontanella, Luigi. "Il sogno di Giacomo Leopardi." *Rivista di Studi Italiani*. Anno XVI, No. 2 (Dicembre 1998): 258-288.

\_\_\_\_\_. "Sulla poesia giovanile di Anna Maria Ortese." *Narrativa* 24 (2003):123-138.

Fortini, Franco. "Aracoeli". *Corriere della Sera*, 14 novembre 1982, poi *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003. 1593-1600.

Foucault, Michel. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Con un saggio critico di G. Canguilhem, traduzione di E. Penaitescu. Milano: Rizzoli-Bur, 1967.

\_\_\_\_\_. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1970.

Frizzi, Adria. "Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the name of the

Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's Iguana." *Italica*, Vol. 79, No. 3 (Autumn, 2002): 279-390.

Fusini, Nadia. *Unidici scritture al femminile: Anna Maria Ortese, Karen Blixen, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Charlotte and Emily Brontë, Mary Shelley, Marguerite Yourcenar, Elizabeth Bishop, Marianne Moore*. Roma: Donzelli, 2012.

Gadda, Carlo Emilio. *La cognizione del dolore*. 1963. Milano: Garzanti, 2008.

\_\_\_\_\_. *I viaggi la morte 1893-1973*. Milano: Garzanti, 1958.

Gallerani, Stefano. "La musica distante di Elsa. Alcune suggestioni sopra Aracoeli". Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo*. 293-298.

Garboli, Cesare. *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995.

Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004.

Garrote Bernal, Gaspar, ed. *Quijote versus Sancho: Dos visiones del mundo*. Madrid: Temas, 1995.

Gensini, Stefano. *Giacomo Leopardi. La varietà delle lingue. Pensieri sul linguaggio, lo stile e la cultura italiana*. Scandicci (Firenze): La nuova Italia, 1998.

Ghezzo, Flora Maria. "Chiaroscuro napoletano: Trasfigurazioni fantastiche di una città." *Narrativa* 24 (2003): 85-104.

Giorgio, Adalgisa. "A Feminist Family Romance. Mother, Daughter and Female Genealogy in Fabrizia Ramondino's *Althénopis*." *The Italianist* 11 (1991): 128-149.

\_\_\_\_\_. "Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's *Aracoeli*." *MLN*, Vol. 109, No. 1, Italian Issue (1994): 93-116.

\_\_\_\_\_. "Conversazione con Fabrizia Ramondino, 8 maggio 1994". Giorgio, Adalgisa and Anna Bull, eds. *Culture and Society in Southern Italy: Past and Present*. Reading: University of Reading Press, 1994. 26- 36.

\_\_\_\_\_. "Moving across Boundaries: Identity and Difference in the work of Fabrizia Ramondino." *The Italianist* 18 (1998): 170-86.

Glotfelty, Cheryll, and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: University of Georgia Press, 1996.

- Gragnolati, Manuele, and Sara Fortuna, eds. *The Power of Disturbance. Elsa Morante's Aracoeli*. London: Legenda, 2009.
- Gramsci, Antonio. *Lettere dal carcere*. A cura di Sergio Caprioglio e Elsa Fubini. Torino: Einaudi, 1965.
- Green, Paula. "Writing Home to her Mother: Fabrizia Ramondino's *Althénopis*." Scarparo, Susanna, and Rita Wilson, eds. *Across Genres*. 117-139.
- Gunnthórunn Gudmundsdóttir. *Borderlines. Autobiography and Fiction in Postmodern Life writing*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2003.
- Hatzfeld, Helmut. "Artistic parallels in Cervantes and Velázquez." *Estudios dedicados a Menendez Pidal*. Madrid: Patronato Marcelino M. Pelayo, 1950, vol. 3, 265-297.
- Hernández, Miguel. *Cancionero y romancero de ausencia (1938-1941)*. Edición, introducción y notas de José Carlos Rovira. Barcelona: Editorial Lumen, 1978.
- Horváth, Kornélia. "Leopardi sulla lingua e sulla letteratura." *Ambra* 5 (2005): 247–257.
- Iovino, Serenella. *Filosofia dell'ambiente: natura, etica, società*. Roma: Carocci, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*. Milano: Ambiente, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics of Otherness." *Feminismo/s*. Revista editada por el Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante. (Diciembre 2013): 177-203.
- Irigaray, Luce. *Speculum: L'altra donna*. Milano: Feltrinelli, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La via dell'amore* (2002). Traduzione di Roberto Salvadori. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Johnston, Adrian. "Jacques Lacan". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2014 Edition). Zalta, Edward N. ed. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/lacan/> Consultato il 14 maggio 2014.
- Kaplan, Caren. "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse." *Cultural Critique* 6 (Spring 1987): 187-198.

\_\_\_\_\_. "Resisting Autobiography: Out-law Genres and Transnational Feminist Subjects." Smith, Sidonie, and Julia Watson, eds. *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998. 208-216.

Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.

Kundera, Milan. *Art of the novel*. Translated from french by Linda Asher. New York: Grove Press, 1988.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Translated by Bruce Fink. In collaboration with Héloïse Fink and Russell Grigg. New York-London: W. W. Norton Company, 2006.

\_\_\_\_\_. "The Subversion of the Subject and the Dialect of Desire in the Freudian Unconscious." Lacan, Jacques. *Écrits, A Selection*. Trans. Alan Sheridan, New York: Norton, 1977. 281-312.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to the Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

La Penna, Daniela. "An Inquiry into Modality and Genre: Reconsidering L'Iguana by Anna Maria Ortese." Billiani, Francesca, and Gigliola Sulis, eds. *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2007. 160-187.

Lazzaro Carreter, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1966.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed du Seuil, 1975.

Leopardi, Giacomo. *Dissertazione sopra L'anima delle bestie e altri scritti selvaggi*. A cura di Gino Ditadi. Padova: Isonomia, 1999.

\_\_\_\_\_. *Tutte le poesie e tutte le prose*. A cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.

\_\_\_\_\_. *Operette morali*. A cura di Antonio Prete. Milano: Feltrinelli, 1992.

\_\_\_\_\_. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica (1818)*. Introduzione e commento di Vittorio Gatto. Roma: Archivio Izzi, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poesie e Prose I*. A cura di Flora Francesco. Milano: Mondadori, 1940-1973.

\_\_\_\_\_. "Discorso sopra lo stato dei costumi italiani." *Tutte le opere*.

Sansoni: Firenze, 1969.

\_\_\_\_\_. *Zibaldone*. Premessa di Emanuele Trevi, Indici Filologici di Marco Dondero, Indice tematico e analitico di Marco Dondero e Wanda Marra. Roma: Grandi Tascabili Newton, 2001.

Ligozzi, Mercede Maria. "L'esiliato e l'apolide nel pensiero di Hannah Arendt e María Zambrano." *Il ventaglio delle donne*. Rivista on line del dipartimento di filosofia dell'Università di Roma Tre.  
[http://www.babelonline.net/Ventaglio\\_donne\\_babelonline.html](http://www.babelonline.net/Ventaglio_donne_babelonline.html)  
 Consultato il 7 novembre 2013.

Lipset Seymour, Martin. *American Exceptionalism: A double-Edged Sword*. New York: Norton, 1996.

Liverani Giuntoli, Francesca. *Elsa Morante: l'ultimo romanzo possibile*. Napoli: Liguori, 2008.

Lorraine, Tamsin. "Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space". Buchanan, Ian, and Gregg Lambert, eds. *Deleuze and Space*. 159-175.

Lucamante, Stefania. *Elsa Morante e l'eredità proustiana*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Moltitude of Women. The Challenges of Contemporary Italian Novel*. Toronto-Buffalo: Toronto University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. "Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino." *MLN*. Vol. 112. No.1 (Jan1997): 105-113.

Lucamante, Stefania, and Sharon Wood, eds. *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette, Ind: Purdue University Press, 2006.

\_\_\_\_\_. "Teatro di guerra. Of history and Fathers". Lucamante, Stefania and Sharon Wood, eds. *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette: Purdue University Press, 2006.

Lugnani, Lucio et al. *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*. Pisa: Nistri-Lischi, 1990.

Maillard, María Luisa. *María Zambrano. La literatura como conocimiento y como participación*. Lleida: Universitat de Lleida. 1997.

Mancing, Howard. *Cervantes' Don Quijote: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood, 2006.

- Manrique, Jorge. *Poesía*. Edición, prólogo y notas de Vincent Beltrán, con un estudio preliminar de Pierre Le Gentil. Barcelona: Crítica, 1993.
- Maraini, Dacia. "Anna Maria Ortese". *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*. Milano: Bompiani, 1973. 23-35.
- Marcussen, Lars. *The Architecture of the Space – The Space of Architecture: an Historical Survey*. Copenhagen: Danish Architectural Press, 2008.
- Marino, Nancy F. *Jorge Manrique's coplas por la muerte de su padre: A History of The Poem and its Reception*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, 2011.
- Margaretta, Jolly, ed. *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001. Vol. 1. 248-250.
- Marotti, Maria Ornella. "Ethnic Matriarchy: Fabrizia Ramondino's Neapolitan World." Marotti, Maria Ornella, ed. *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1996. 173-185.
- \_\_\_\_\_. "Filial Discourses: Feminism and Femininity in Italian Women's Autobiography". Miceli Jeffries, Giovanna, ed. *Feminine Feminists: Cultural Practice in Italy*. Minneapolis and London: Minneapolis University Press, 1994. 65-86.
- Martemucci, Valentina. "L'Autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori." *Contemporanea* n.6 (2008): 159-188.
- Martín, Francisco José. "La logica dell'amore. María Zambrano". *In forma di parole* II. 2 (1991): 45-52.
- \_\_\_\_\_. "El «sueño creador» de María Zambrano. (Razón poética y hermenéutica literaria)". *Atti del XVII Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Milano 24-26 ottobre 1996*. Roma: Bulzoni, 1998, vol. 1. 231-242.
- Martín Barrios, Javier. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid – Barcelona – México: Daimon, 1986.
- Martínez Garrido, Elisa. "Bestiario, alegoría e parola ne *La Storia* di Elsa Morante. Un'altra via verso il sacro." Martínez Garrido, Elisa, ed. *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2003, 315-359.
- \_\_\_\_\_. "De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano. Algunas consideraciones sobre el amor, la piedad y la historia." *Cuadernos de*

*Filologia Italiana*. Vol.16, 2009. 225-245.

\_\_\_\_\_. "Between Italy and Spain: The Tragedy of History and the Salvific Power of Love in Elsa Morante and María Zambrano." Gragnolati, Manuele, and Sara Fortuna, eds. *The Power of Disturbance*. 118-127.

Martínez Mata, Emilio. *Cervantes on Don Quijote*. Translation by Clark Colohan. Bern: Peter Lang AG, 2010.

Mazza Galanti, Carlo. "Autofinzioni". *Minima&moralia*. 8 luglio 2010.  
<http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>. Consultato il 30 marzo 2014.

Mazzocchi, Giuseppe. "Lo spagnolo come strumento stilistico nella prosa italiana del Novecento." *Scritti in ricordo di Silvano Gerevini*. A cura di T. Kemeny e L. Guerra. Firenze: La Nuova Italia, 1994. 154-71.

\_\_\_\_\_. "Anna Maria Ortese e l'ispanità." *MLN* 112. 1 (Jan.1997): 90-104.

Mazzoleni, Donatella. "The City and the Imaginary." Carter, Erica, et al. *Space and Place. Theories of identity and location*. 285-302.

Mengaldo, Pier Vincenzo. "Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante." D'Angeli, Concetta, e Giacomo Magrini, a cura di. *Vent'anni dopo "La Storia"*. *Omaggio a Elsa Morante*. Pisa: Giardino Editore, 1995. 11-36.

Mercedes, Julia, ed. *Don Quijote y la narrativa posmoderna*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010.

Mercogliano, Gennaro. *La Ginestra: Saggio su Leopardi*. Cosenza: Periferia. 1991.

Message, Kylie. "Territory". Parr, Adrian, ed. *The Deleuze Dictionary*, New York: Columbia UP 2005.

Miglio, Giovanna, ed. *Fedeltà a se stesse e amore per il mondo – Arendt, Heller, Hersh, Stein, Weil, Zambrano*. Pisa: Edizioni ETS, 2005.

Monserrat Ordoñez, Vila. "Roncinante y el asno. Personajes cervantinos." *Razón y fábula*. Vol. 2. (1968): 57-75.

Morante, Elsa. *Alibi*. Introduzione di Cesare Garboli. Torino: Einaudi, 2004.

\_\_\_\_\_. *Racconti dimenticati*. A cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, Presentazione di Cesare Garboli. Torino: Einaudi: 2002.

\_\_\_\_\_. *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*. Milano: Adelphi, 1987.

- \_\_\_\_\_. *Aracoeli*. Torino: Einaudi, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Menzogna e sortilegio*. 1948. Torino: Einaudi, 1994.
- \_\_\_\_\_. *L'isola di Arturo*. 1957. Torino: Einaudi, 1972.
- \_\_\_\_\_. *La Storia*. Torino: Einaudi, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Lo scialle andaluso*. Torino: Einaudi, 1963.
- Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012). Il Giannone X*. n.19-20 (gennaio – dicembre 2012).
- Nardella, Rosa. “Anna Maria Ortese: l’opera in fieri.” *Cuadernos de Filología Italiana*. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1998. 291-309.
- Negri, Antonio. *Lenta ginestra: saggio sull’ontologia di Giacomo Leopardi*. Milano: SugarCo, 1987.
- Oliver, Kelly. *Animal Lesson. How They Teach Us To Be Human*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Orengo, Nico e Tjuna Notarbartolo, eds. *Cahiers Elsa Morante II*. Salerno: Sottotraccia, 1995.
- Orozco Díaz, Emilio. *Introducción a Góngora*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos* (4 ed). Madrid: Revista de Occidente, 1956.
- Ortese, Anna Maria. “La casa del gatto”. *Domus* 175 (luglio 1942): I-III.
- \_\_\_\_\_. *Mistero doloroso*. A cura di Monica Farnetti. Milano: Adelphi, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Il mare non bagna Napoli*. 1953. Milano: Adelphi, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Il Porto di Toledo. Ricordi di vita irreali (1975). Anna Maria Ortese. Romanzi. Vol. I*. A cura di Monica Farnetti. Milano: Adelphi, 2002.
- \_\_\_\_\_. *L’Iguana*. 1965. Milano: Adelphi, 2003.
- \_\_\_\_\_. *L’infanta sepolta*. A cura di Monica Farnetti. Milano: Adelphi, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La luna che trascorre*. A cura di Giacinto Spagnoletti. Roma: Empiria, 1998.

- \_\_\_\_\_. *Corpo celeste*. Milano: Adelphi, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Alonso e i visionari*. Milano: Adelphi, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Il cardillo addolorato*. Milano: Adelphi, 1993.
- \_\_\_\_\_. “La casa del gatto”. *Domus* 175 (luglio 1942): I-III.
- Papini, Mavina. “Luoghi della soglia, tra epifania e miraggio. *Il cardillo addolorato*”. De Caprio, Caterina, e Donadio Laura, eds. *Paesaggio e memoria. Giornata di studi su Anna Maria Ortese*. 109-23.
- Pasolini, Pier Paolo. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti, 2002.
- Pecora, Elio. *La scrittura immaginata*. Napoli: Guida, 2009.
- Petrignani, Sandra. *Le signore della scrittura: Interviste*. Milano: Tartaruga, 1984.
- Pieracci Harwell, Margherita. “Ambiguità delle tecniche: L’ironia di Anna Maria Ortese.” De Caprio, Caterina e Donadio Laura, eds. *Paesaggio e memoria*. 39-60.
- \_\_\_\_\_. “Anna Maria Ortese”. *Humanitas* 27 (Febbraio 2002 ): Brescia: La Morcelliana, 2002. 247- 283.
- Polla-Mattiot, Nicoletta. “Il mio paradiso è il silenzio”. *Grazia*. 16 giugno 1996. 93-96.
- Portús, Javier, ed. *Velázquez - Las Meninas and the Late Royal Portraits*. With texts by Miguel Morán, Javier Portús and Andrea Sommer-Mathis. London: Thames & Hudson, 2014.
- Prete, Antonio. *Finitudine e infinito. Su Leopardi*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Il Pensiero poetante. Saggio su Leopardi (1980)*. Milano: Feltrinelli, 1997.
- Prestipino, Giuseppe. *Tre voci nel deserto: Vico, Leopardi, Gramsci per una nuova logica storica*. Roma: Carocci, 2006.
- Prosser, Jay. “Criticism and Theory since 1950s: Structuralism and Poststructuralism”. Jolly, Margaret, ed. *Enciclopedia of Life Writing. Autobiographical and biographical forms*. Chicago: Fitzroy Dearborn/Routledge, 2001. 248-250.
- Ramondino, Fabrizia. *Taccuino tedesco 1954-2004*. A cura di Valentina Di Rosa. Roma: Nottetempo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La via*. Torino: Einaudi, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Guerra di infanzia e di Spagna*. Torino: Einaudi, 2001.
- \_\_\_\_\_. *L'isola riflessa*. Torino: Einaudi, 1998.
- \_\_\_\_\_. *In viaggio*. Torino: Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Storie di patio*. Torino: Einaudi, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Althénopis*. Torino: Einaudi, 1981.
- Rasy, Elisabetta. "Roma una città per Maria". *Corriere della Sera*. 9 dicembre 2004. 37.
- Re, Lucia. "Invisible Sea: Anna Maria Ortese's *Il mare non bagna Napoli*." *California Italian Studies* 3(1), 2012. 1-34.
- \_\_\_\_\_. "Utopian Longing and the Constraints of Racial and Sexual Difference in Elsa Morante's *La Storia*." *Italica*, Vol. 70, No. 3 (Autumn, 1993). 361-375.
- Rella, Franco. *L'estetica del Romanticismo*. Roma: Donzelli, 1997.
- Riccio, Alessandra. "Toledo ovvero l'indicibile". De Caprio, Caterina, e Laura Donadio, eds. *Paesaggi e Memoria*. 2003. 21-32.
- Riccobono, Rossella M. ed. *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity. From Neera to Laura Curino*. Newcastle Upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Riley, Edward C. "Literature and Life in Don Quixote." Echevarría, Roberto, ed. *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. 125-140.
- Rodríguez Rivero, Manuel. *La España de Don Quijote: un viaje al siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Roniger, Luis, et al. *Exile and the Politics of Excursions in the Americas*. Portland, Oregon: Sussex Academic Press, 2012.
- Rosa, Giovanna. *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*. Milano: Il Saggiatore, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Il puma e altri animali" Spinazzola, Vittorio, a cura di. *Tirature '96. Comicità, umorismo, satira, parodia: la voglia di ridere degli italiani*. Milano: Baldini & Castoldi, 1996. 87-92.
- Said, Edward S. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Book, 1994.
- Saviane, Giorgio. "Elsa Morante e L'isola di Arturo". *L'Espresso*, 2 ottobre 1955. 11.
- Scarfò, Rosamaria. *Dall'otherness all'altro negli scritti di Anna Maria Ortese*. Collana di ricerche studi universitari «Gli Allori», Reggio Calabria: Leonida, 2012.
- Scarpa, Domenico. "La cometa di Hadley." De Caprio, Caterina e Donadio Laura, a cura di. *Paesaggio e memoria*. 61-90.
- Schifano, Jean- Noël, e Tjuna Notarbartolo, a cura di. *Cahiers Elsa Morante I*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- Schifano, Jean- Noël. "Lo specchio di Sharazād". Motta, Antonio, ed. *Un altro mondo*. 71-78.
- \_\_\_\_\_. "La divina Barbara." Schifano, Jean- Noël, e Tjuna Notarbartolo, a cura di. *Cahiers Elsa Morante*. 5-13.
- Schmidt, Rachel. *Forms of Modernity. Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2011.
- Scott, Paul Gordon. *The practical of Quixotism. Postmodern Theory and 18th Century Women's Writing*. New York: Palgrave, 2006.
- Sepe, Franco. *Fabrizia Ramondino – rimemorazione e viaggio*. Napoli: Liguori, 2011.
- Seno Cosetta. *Un avventuroso realismo*. Ravenna: Longo, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Partire da sé e non farsi trovare. *Il Porto di Toledo*: storia di un'autobiografia fantastica." *MLN*, Vol.122, No. 1, Italian Issue (Jan. 2007): 148-166.
- Setti, Nadia. "Intertesti e interludi musicali e vocali nell'opera morantiana." *Un altro mondo: omaggio a Elsa Morante*. 185-202.
- Sgorlon, Carlo. *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milano: Mursia, 1988.
- Silva-Santisteban, Ricardo. *Cesar Vallejo: El poeta y el hombre*. Galería CCPUCP, abril-junio del 2010. Lima, Perú: Petrobas, 2010.
- Simpson, John. *Oxford book of the Exile*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1995.
- Smith, Sidonie, and Julia Watson, eds. *Women, Autobiography, Theory. A Reader*.

- Madison: Wisconsin University Press, 1998.
- Soria Olmedo, Andrés, ed. *Una densa polimorfia de belleza: Góngora y el grupo del 27*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007.
- Spanos, William. *The exiles in the city: Hannah Arendt and Edward W. Said in counterpoint*. Columbus: Ohio State University Press, 2012.
- Spitzer, Leo. *Cinque saggi di Ispanistica*. Torino: Giappichelli, 1962.
- \_\_\_\_\_. "Linguistic Perspectivism". Echevarría, Roberto, ed. *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. 163-197.
- Stivale, Charles J, ed. *Gilles Deleuze: Key concepts*. Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2005.
- Tilgher, Adriano. *La filosofia di Leopardi e studi leopardiani*. A cura di Massimiliano Boni. Bologna: 1979.
- Trasatti, Filippo. *Leggere Deleuze. Attraversare Mille Piani*. Milano: Mimesis, 2010.
- Tomashow, Mitchell. *Ecological Identity – Becoming a Reflective Environmentalist*. Cambridge Mass: MIT Press, 1995.
- Ungaretti, Giuseppe. *Lezioni su Giacomo Leopardi*. A cura di Mario Diacono e Paola Montefoschi; saggio introduttivo di Leone Piccioni. Roma: Presidenza del consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'Editoria, 1989.
- Vaccari, Luigi. "Alonso e i visionari una favola religiosa e pagana." Anna Maria Ortese. *La terra vista dalla luna*. N. 16 (1996): 39-41.
- Varanini, Francesco. *Viaje literario por América Latina*. Barcelona: Acantilado, 2000.
- Venturi, Gianni. *Morante*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Vignola, Paolo. *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- Weise, Georg. *Manierismo e letteratura*. Firenze: Olski, 1976.
- West, Rebecca. "Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational identity, and Other Perspectival Perplexities in Aracoeli". Gagnolati, Manuele, and Sara Fortuna eds. *The Power of Disturbance*. 20-29.
- West –Pavlov, Russell. *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

- Williamson, Edwin, ed. *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*. London, Madrid: Tamesis, 1994.
- Wilson, Rita. "Personal Histories: Fabrizia Ramondino." Wilson, Rita, ed. *Speculative Identities: Contemporary Italian Women's Narrative*. Leeds: Northern University Press, 2000. 83-98.
- Wilson, Rita, e Susan Scarparo, eds. *Across Genres, Generation and Borders. Italian Women Writing Lives*. Newark, Delaware: University of Delaware Press, 2004.
- Wood, Sharon. "Fantasy and narrative in Anna Maria Ortese." *Italica* 71. 3 (Autumn 1994): 354-368.
- \_\_\_\_\_. *Italian Women Writing, 1860-1994*. London –Atlantic Highlands NJ: Athlone, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Models of Narrative in *Menzogna e sortilegio*." Lucamante, Stefania, and Sharon Wood, eds. *Under Arturo's Star*. 94-111.
- \_\_\_\_\_. "Fantasy, Narrative and the Natural World in Anna Maria Ortese." Billiani, Francesca, e Gigliola Sulis, eds. *The Italian Gothic*. 141-159.
- Zagra, Giuliana, e Simonetta Buttò, eds. *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*. Roma: Colombo, 2006.
- Zambrano, María. *España: Pensamiento, poesía y una ciudad. 1964*. Edición de Francisco José Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*. Edición de Martín, Francisco J. Firenze: Le Lettere, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La razón en la sombra. Antología crítica*. 1993. Edición de Jesus Moreno Sanz. Madrid: Siruela, 2004.
- \_\_\_\_\_. *España, sueño y verdad*. 1965. Barcelona: Edhasa, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Las palabras del regreso*. (Artículos periodísticos 1985-1990). Gómez Blesa, Mercedes, ed. Salamanca: Amarú, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Los bienaventurados*. Siruela: Madrid, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Amo mi exilio." *ABC* (28 ago 1989): 3.

\_\_\_\_\_. *El pensamiento vivo de Séneca. 1944*. Madrid: Cátedra, 1987.

\_\_\_\_\_. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987.

\_\_\_\_\_. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de cultura Económica, 1939.

Zinn, Gesa, and Maureen Tobin Stanley, eds. *Exile through a Gendered Lens. Women's Displacement in Recent European History, Literature and Cinema*. New York: Palgrave MacMillan, 2012.