

Anna Maria Ortese: l'opera in fieri

Rosa NARDELLA
Universidad de Alcalá

Lo scrittore non sa mai se l'opera è compiuta. Ciò che egli ha terminato in un libro, lo ricomincia o lo distrugge in un altro.

M. Blanchot
Lo spazio letterario

0. PREMESSA

L'idea ricorrente secondo la quale l'artista porta a termine l'opera soltanto nel momento della sua morte, si attaglia in maniera singolare ad una scrittrice come A.M. Ortese. La sua attività letteraria si configura come un «continuum narrativo»¹ in cui le numerose edizioni delle sue opere, l'estenuante processo di revisioni e di varianti, e la riproposizione di temi e motivi privilegiati rivelano un vero e proprio travaglio creativo, il quale non obbedisce solo a preoccupazioni di carattere stilistico e formale, bensì ad un'idea di scrittura quasi religiosa e permeata da un'ansia metafisica ed esistenziale. Dichiara la scrittrice ne *Il porto di Toledo*:

Ormai la giovane Damasa non scrive più in onore dell'Espressivo, nè si domanda questa o quella virgola dove cadrà. Da ragioni non più formali, del tutto orribili, è guidata e commossa².

¹ Mutuo la definizione da M. Corti premettendo che siamo di fronte a due narratori completamente diversi. M. Corti, *Il partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, in *Letteratura italiana*, (a cura di) Alberto Asor Rosa, *IL NOVECENTO*, vol. II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi 1996.

² A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 377.

1. IL PROCESSO DI REVISIONE

L'esordio letterario di A.M.Ortese avviene nel 1937 con il patrocinio di M. Bontempelli che invita la scrittrice a riunire in un solo volume —*Angelici dolori*³— i racconti che erano stati pubblicati sulla rivista «L'Italia Letteraria»⁴. Anche nel secondo libro —*L'infanta sepolta*⁵— confluiscono alcuni racconti apparsi precedentemente su riviste letterarie e poi riproposti nella raccolta con leggere varianti. Tale prassi contraddistingue tutti i libri di racconti, molti dei quali vengono ripresentati, quasi sempre sottoposti a revisione in diverse opere. Per esempio ne *I giorni del cielo*⁶ sono confluiti i racconti di *Angelici dolori* e de *L'infanta sepolta* e l'unico inedito, *L'albero*, sarà sottoposto a revisione ne *L'alone grigio*⁷. Anche *In sonno e in veglia*⁸, su dieci pezzi, ce ne sono cinque inediti, ma anche cinque già apparsi su riviste e quotidiani. Il libro di racconti *Il mare non bagna Napoli*⁹ ripropone i racconti -inchiesta nati da collaborazioni giornalistiche e racconti dall'impianto più propriamente narrativo. «Su un totale di ottantasette racconti distribuiti in sei libri, solo ventotto non sono mai stati riproposti, mentre quattordici si possono leggere in tre differenti volumi»¹⁰.

Stessa sorte subiscono alcuni romanzi; il racconto *L'iguana*, per esempio, costituirà i primi otto capitoli del romanzo dall'omonimo titolo¹¹. Ne *Il porto di Toledo*¹², invece, il processo variantistico si attua a diversi livelli. La stessa A.M. Ortese racconta la genesi del romanzo:

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 quell'esperimento narrativo —di commistione e proposta continua del vecchio, istantaneamente riveduto e commentato dal nuovo— fu il mio scopo¹³.

³ A.M. Ortese, *Angelici dolori*, Milano, Bompiani, 1937.

⁴ Per la preziosa bibliografia degli scritti ortesiani pubblicati in quotidiani, periodici e riviste cfr. A.M. Ortese, *La lente scura*, (a cura di) L. Clerici, Milano, Marcos y Marcos, 1991.

⁵ A.M. Ortese, *L'infanta sepolta*, Milano, Milano-Sera editrice, 1950.

⁶ A.M. Ortese, *I giorni del cielo*, Milano, Mondadori, 1958.

⁷ A.M. Ortese, *L'alone grigio*, Firenze, Vallecchi, 1969.

⁸ A.M. Ortese, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987.

⁹ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi-I Gettoni, 1953.

¹⁰ L.Clerici in A.M. Ortese, *La lente scura*, cit., pp. 464-465.

¹¹ A.M. Ortese, *L'iguana*, Firenze, Vallecchi, 1965.

¹² A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit.

¹³ A.M. Ortese, «Dove il tempo è un altro», *Micromega*, n. 5/90 dicembre-gennaio, p.

La scrittrice, in effetti, inserisce nel testo alcune composizioni giovanili mai pubblicate, che chiama «rendiconti» o «espressività», insieme ai racconti già pubblicati in riviste e poi confluiti in *Angelici dolori*¹⁴ e li ripropone in funzione metaletteraria ed esistenziale. Sulla traccia di quei vecchi scritti evoca gli avvenimenti e gli incontri che li hanno ispirati, «esplicita il non-detto delle sue prime pagine, immergendole in una realtà evocata»¹⁵. Dieci anni dopo A.M. Ortese torna a pubblicare il romanzo¹⁶ sottoponendolo a revisione e premettendogli un'introduzione con la quale situa questo testo plurale e polistratico nell'unico reale concepibile: il flusso continuo della memoria. Il romanzo è dedicato sin dalla prima edizione alla memoria di Anne Hurdle, ma la scrittrice non fornisce nessuna spiegazione sull'identità della donna, nè nella prima edizione, nè in quella successiva del 1985. Solo nella recente ristampa di questo libro di «aggiunte e mutamenti», consegnato all'editore pochi giorni prima di morire¹⁷ e sottoposto ad ulteriore revisione, la Ortese svela anche ai non-iniziati il mistero che racchiude questo nome. Anne Hurdle, la cui storia è raccontata da Benjamin Constant nei suoi *Diari*, è una ragazza inglese di ventitrè anni che venne condannata a morte nella Londra di fine Settecento per aver commesso un grave reato. Per tutta la durata del processo la ragazza, non avendo voce per difendersi, «stette sempre zitta» e solamente prima di morire «gettò un lungo grido. Il solo della sua vita»¹⁸. La scrittrice, rovesciando i parametri correnti di Giustizia e Reato, assolve Anne Hurdle e condanna, invece, il mondo che non solo non le ha offerto la possibilità di vivere dignitosamente, ma le ha anche derubato la sua piccola vita. Solo in questa ultima edizione del romanzo, quindi, sono espressamente riassunti due momenti importanti e fondamentali dell'opera della scrittrice: rendere il percorso di una vita e di una vocazione letteraria al di fuori dei limiti imposti dal canone del Reale, che si rivela, nelle parole della Ortese, pura menzogna e, nello stesso tempo, dare voce ad un'umile protagonista della non-storia.

Fra la pubblicazione dei romanzi *Poveri e semplici*¹⁹ e *Il cappello piumato*²⁰ intercorrono dodici anni, ma i due testi sono strettamente legati tra di loro, in quanto il secondo rappresenta la continuazione ideale del primo; in ambedue

¹⁴ A.M. Ortese, *Angelici dolori*, cit.

¹⁵ L. D'Eramo, «L'Ortese a Toledo», *Nuovi Argomenti*, Nuova Serie, gennaio-marzo 1976, n. 49, p. 176.

¹⁶ A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, B.U.R., 1985.

¹⁷ Cfr. L. Vaccari, «Le paure, la compassione, la solitudine. E la capacità di indignarsi», in *Il Messaggero*, 11 marzo 1998.

¹⁸ A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 13.

¹⁹ A.M. Ortese, *Poveri e semplici*, Firenze, Vallecchi, 1967.

²⁰ A.M. Ortese, *Il cappello piumato*, Milano, Mondadori, 1979.

vengono rievocati gli anni Cinquanta, quando la Ortese si trasferisce a Milano insieme ad un piccolo gruppo di intellettuali meridionali immigrati come lei, e vi compaiono gli stessi personaggi. Proprio ne *Il cappello piumato* la narratrice avverte il lettore di quanto sia arduo mettere la parola fine sotto un dattiloscritto:

dopo ti accorgi che di veramente finito, legalmente terminato, su questa terra non c'è un bel nulla... tutto continua, e sempre continua...²¹

Ne *Il cardillo addolorato*²² e in *Alonso e i visionari*²³ l'insinuarsi del molteplice nell'uno si sposta sul piano dell'intreccio. Ne *Il cardillo addolorato* la storia di Elmina e della sua famiglia viene raccontata dai personaggi del romanzo attraverso rivelazioni inaspettate; è soggetta a numerosi punti di vista e alle versioni più varie, contraddittorie e svianti sotto lo sguardo impassibile della narratrice onnisciente, che non rivela mai la Verità della storia:

Solo il Cardillo era vero, e il dolore e la fedeltà dell'orfana tedesca per H. Käppchen²⁴.

L'inizio apparentemente tradizionale e rassicurante del romanzo viene così negato dal successivo sovrapporsi di piani e prospettive della narrazione. In *Alonso e i visionari*, il lettore deve districarsi fra una ridda di supposizioni e non riesce nemmeno alla fine della narrazione ad arrivare allo «gnommero» della storia di Decimo. D'altra parte il professor Op mette in guardia la sua interlocutrice, Stella Winter, sul fatto che:

le storie sono piene di mutamenti; si comincia con lui, si finisce con lei o loro, o il contrario: con nessuno, con tutti²⁵.

2. LE COSTANTI TEMATICHE E CONTENUTISTICHE

A livello narrativo assistiamo, come abbiamo evidenziato nella premessa, alla riproposizione di tematiche e contenuti privilegiati. Temi e motivi, luoghi del ricordo e del sentimento, personaggi reali e fantastici ricorrono in più opere, delineando in parecchi casi una linea di maturazione progressiva e creando una

²¹ *Ivi*, p. 9.

²² A.M. Ortese, *Il Cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.

²³ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996.

²⁴ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, *cit.*, p. 414.

²⁵ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, *cit.*, p. 23.

rete di citazioni allusive e di riferimenti simbolici che possono essere compresi solo a partire dall'opera stessa²⁶.

Un tema fondamentale dell'opera della Ortese è la terribile constatazione della presenza del dolore e del male nel mondo e dell'ingiustizia generata dal dolore:

Credo che il dolore sia immorale. Tutto ciò che so della realtà, è questo: che il dolore è immorale»²⁷.

Questo aspetto del suo pensiero la accosta ad un grande della letteratura italiana, Leopardi, nel quale la scrittrice ha riconosciuto «l'autentico carattere di un sostegno morale e di un nutrimento stilistico»²⁸. Alla riflessione sul dolore individuale all'epoca della precoce morte del fratello Manuele si affianca, durante la guerra, la solidarietà per il dolore degli offesi dalla Storia, fino ad abbracciare, nell'opera successiva, il dolore di tutte le creature viventi.

Dopo l'esperienza lacerante della guerra con il suo succedersi di strazio e di morte,

Di un tratto cominciò un buio senza fine. Era la guerra. Così ricordo la guerra.²⁹ ...popolo contro popolo, uomo contro uomo- in cui solo la giustizia per i morti- cioè, la loro resurrezione- non è più possibile³⁰.

si affaccia, nelle pagine della Ortese, un'altra costante della sua narrativa: la coscienza della ferita inferta dalla Storia ai poveri, agli umili e agli indifesi, dei quali fa parte la stessa famiglia della scrittrice:

In quei quattro o cinque anni, caduta la casa durante uno dei primi bombardamenti, mi trovai con una famiglia mutilata (fratelli morti, o scomparsi, o prigionieri) in giro per l'Italia (...). Caduta la nostra casa —casa d'affitto, e già cadente per conto suo— a Napoli-porto (...) vivemmo, parte di noi, in casa dello spazzino del paese, ma era sempre un luogo più sicuro e amabile del Lazio, dove, a quanto seppi dopo, erano accaduti orrori³¹.

²⁶ Sull'autarchismo dei simboli nella lirica moderna cfr. H. Friedrich., *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983.

²⁷ A.M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit., p. 180.

²⁸ G. Spagnoletti, prefazione a *La luna che trascorre*, Roma, Empiria, 1998, p. 7.

²⁹ A.M. Ortese, «Dove il tempo è un altro», cit. p. 138.

³⁰ Ivi, p. 138.

³¹ Ivi, p. 138.

La visione della Storia nell'opera di A.M. Ortese presenta molti punti di contatto con quella di E. Morante. Per la problematica della Storia nell'opera morantiana cfr. E. Martínez Garrido, «Palabra y Poesía en La Storia, de Elsa Morante», *Cuadernos de Filología Italiana*, 2, Madrid, UCM, 1995, pp. 143-165.

È in questo periodo che inizia a maturare l'esigenza di un rinnovamento sociale e la volontà di «collaborare affinché il mondo —da triste e ingiusto che era— divenisse lieto e provvido per tutti...»³².

Ma il fallimento degli ideali del dopo-liberazione e la caduta del mito di una Russia patria di giustizia ed uguaglianza per la classe operaia³³, determinano la sfiducia sulle possibilità di un cambiamento attuabile nei termini di una partecipazione attiva alla Storia. L'esigenza di rinnovamento si arricchisce, allora, di un'ansia spirituale e morale e si configura, sempre di più, come desiderio di una palingenesi che si realizzerà di volta in volta, attraverso l'allegorica morte e resurrezione di tre animali, l'iguanuccia, il cardillo e il puma Alonso, che specularmente opposti alle tre fiere dantesche non sono portatori di vizi, ma di virtù. Tale evento decisivo potrà avere luogo solamente quando l'uomo avrà capito che gli animali sono

le autentiche Categorie spirituali della Terra³⁴

e soprattutto quando avrà capito che:

...il mondo era questo —e nessuno può illudersi di cambiarne, con rivoluzioni e tribunali, l'immobilità fondamentale, nè procedere alla sua comprensione senza prima averne visitato le città sotterranee, le tristi città del cuore, il vero sottosuolo di tutti i grandi rivolgimenti e poi impietramenti politici³⁵.

Altro motivo della narrativa ortesiana accanto alla ricerca di una «verità fantastica»³⁶ è la continua affermazione di un giudizio morale, della necessità per un artista di «una certa azione umana, (...) un certo margine di responsabilità civile...»³⁷. Ciò ha fatto della scrittrice una presenza scomoda e controcorrente

³² A.M. Ortese, *Poveri e semplici*, cit., p. 20.

Cfr. anche A.M. Ortese, *Il cappello piumato*, cit.,

³³ «Un operaio è un uomo come un altro... Non sarà più possibile adoperare un altro uomo... In Russia... Chi l'aveva detto? In Russia, come qui, doveva essere sempre la stessa cosa, invece. Uomini che adoperano ed altri che sono adoperati. Non bastava essere comunisti, per non fare in questo modo.» in A.M. Ortese, *Silenzio a Milano* (1958), Milano, La Tartaruga, 1993, p. 136.

³⁴ S Petriani, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 79.

³⁵ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 331.

³⁶ A.M. Ortese, Messaggio inviato a Venezia in occasione dell'attribuzione del Premio Campiello il 13 settembre 1997 e riportato ne *La Stampa*, 11 marzo 1998.

³⁷ A.M. Ortese, *Il cappello piumato*, cit., p. 154.

In un recente articolo apparso sul quotidiano *La Repubblica* («Il triangolo dei Narcisi», 21 gennaio 1998) A. Asor Rosa sottolineava che con Pasolini, Fortini e Calvino si è chiusa

nei momenti cruciali della società italiana e della storia del nostro tempo. Ne *Il mare non bagna Napoli*³⁸ di contro all'immagine topica di una città dall'anima ridens ci mostra la fotografia impietosa di una Napoli stremata dalla miseria, nella quale i problemi derivati da un ritardo storico del meridione si sovrappongono ai disastri della guerra; in *Silenzio a Milano*³⁹, contrappone alla Milano del boom-economico e dei grattacieli la Milano delle folle dei pendolari meridionali sradicati; si fa interprete del pericolo del disastro ecologico nelle pagine di *In sonno e in veglia*⁴⁰, ed è testimone della profonda ferita inferta alla società italiana dal terrorismo in *Alonso e i visionari*⁴¹. Ma, soprattutto, ha saputo cogliere uno degli aspetti più deprecabili del nostro mondo moderno: l'affermazione della virtù del nulla per cui

Più una cosa è nulla, o male addirittura, più è vanificante o vanificata — più viene accettata e celebrata⁴².

Il giudizio sul Secolo dei Lumi ed il rapporto Natura-Ragione è un tema controverso e ricorrente del pensiero ortesiano. Ne *Il mare non bagna Napoli*, la scrittrice esalta l'importanza, per la storia del pensiero occidentale, della scuola della Ragione e parimenti sottolinea l'impegno ed il fervore di un gruppo di giovani intellettuali napoletani, al quale apparteneva anche lei, che dopo la guerra tentarono di affermare i principi di tale scuola anche nel meridione d'Italia:

...se ne profittava per stendere, forse ingenuamente, ma con un impegno evidente, le prime linee di quella scuola della Ragione, che altrove, aveva già purificato i paesi, e alla cui mancanza, qui, era dovuto il profondo sonno e la dispersione della coscienza. (...). Si scopriva non essere un popolo, al mondo, infelice come il napoletano, e infelice perchè malato; (...) perduto nell'incanto e l'inconscienza della natura, dominato e succhiato continuamente da questa madre gelosa...⁴³.

una fase storica della letteratura italiana contrassegnata «dall'intreccio di letteratura e moralità» e «...da un'alta concezione della letteratura e della poesia intese come valori assoluti...». A nostro avviso anche la Ortese fa parte, insieme alla Morante e alla Ginzburg, citate nell'articolo, di questa civiltà letteraria.

³⁸ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit.

³⁹ A.M. Ortese, *Silenzio a Milano*, cit.

⁴⁰ A.M. Ortese, *In sonno e in veglia*, cit.

⁴¹ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit.

⁴² A.M. Ortese, «Dieci domande a Anna Maria Ortese», in *Nuovi Argomenti*, Nuova Serie, n. 51-52, luglio-dicembre 1976.

⁴³ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 112.

I termini del rapporto Natura-Ragione sembrano capovolgersi già al tempo de *L'iguana*, quando la scrittrice registra, come la Morante e Pasolini, nel passaggio da una società arcaica e contadina ad una società industriale condizionata fortemente dalla tecnica e dalla «libertà dell'Utile e del Nulla»⁴⁴, la fine di un'Italia mitica e favolosa. Il rapporto viene ancora ripensato negli ultimi romanzi, nei quali la filosofia del Secolo dei Lumi viene messa sotto accusa in quanto:

...non comprese (...) la integrità e la soavità della Terra, non incluse il Passato e la Debolezza...⁴⁵;

ed ancora:

... (il pensiero degli) eminenti Maestri del Mutamento (...) vero Mutamento (...) non aveva portato (...). E avvertiva che questo, appunto, era mancato, nell'antico e nuovo farsi del mondo: il rispetto dell'alba, del pianto del Cardillo...⁴⁶.

Altra costante tematica è rappresentata dal Mare. Simbolo della vita e di libertà assoluta («vedo la vita come un mare; e questo mare, ai miei occhi, è immortale⁴⁷»), diventa spazio dell'avventura sull'esempio di scrittori come Stevenson, Poe o Melville ne *L'iguana*. Metafora della folla tumultuosa del popolino ne *Il Mare di Napoli*⁴⁸, si carica, invece, di valenze sessuali nella descrizione di alcune intense mareggiate de *Il porto di Toledo*, oppure diventa simbolo della Madre archetipica dalla quale hanno origine ed alla quale ritornano le sue creature in un abbraccio cosmico come nel racconto *Jane, il Mare*⁴⁹.

Ed infine Napoli, città che nelle pagine della Ortese «ha finito per raggiungere la stessa intensità di immagine che Firenze ha raggiunto da tempo con Palazzeschi e Pratolini»⁵⁰. Napoli è allo stesso tempo città immaginaria e reale, città del ricordo e del rimpianto, città amata ed odiata. Nella sua opera c'è la Napoli dei quartieri poveri, la Napoli barocca e spagnoleggiante delle madonne e delle processioni dei primi racconti; e quella assurda ed allucinante dei Granili che «non è solo ciò che si può chiamare una temporanea sistemazione di senz'altro,

⁴⁴ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 206.

⁴⁵ Ivi, p. 206.

⁴⁶ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 394.

⁴⁷ S. Petriagnani, *Le signore della scrittura*, cit., p. 67.

⁴⁸ In A.M. Ortese, *L'infanta sepolta*, cit.

⁴⁹ In A.M. Ortese, *L'infanta sepolta*, cit.

⁵⁰ E. Vittorini, Risvolto editoriale di A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit.

ma piuttosto la dimostrazione, in termini clinici e giuridici, della caduta di una razza⁵¹».

E poi c'è la Napoli visionaria ed ermetica de *Il porto di Toledo*, illuminata da mistici cieli che assomigliano a quelli de El Greco e quella solare e settecentesca, ma anche sotterranea, nella quale i Morti dialogano fra di loro, de *Il Cardillo addolorato*. È con questa Napoli dall'incomparabile ed azzurra «mediterraneità» che la scrittrice si riconcilia dopo tanti anni di volontario esilio.

3. DELLA METAMORFOSI DI ALCUNI PERSONAGGI

Nella costruzione dei personaggi assistiamo al medesimo procedimento di «aggiunte e mutamenti», per cui uno stesso personaggio viene riproposto in forma di variante in diversi racconti e romanzi.

Uno di questi è il personaggio dello scultore, legato oltretutto ad un ricordo autobiografico —il nonno della scrittrice «era stato uno scultore piuttosto noto»⁵²— e presente nel mondo poetico della Ortese sin dal primo racconto di *Angelici dolori*. In *Isola*, la protagonista entra in una misteriosa casa, la casa dell'anima e del ricordo, ed in questo luogo fatato incontra suo nonno:

Egli era mio nonno, il padre di mia madre, appassionato artista dei marmi, che aveva lasciata bambina ancora mia madre per correre dietro a un altro suo fanciullo, che nei dorati cimiteri si diceva perduto⁵³.

Con egli si addentra, quindi, in una sala segreta della casa, la sala delle sculture:

Era veramente immensa, e inondata di una luce bianca in cui emergevano —fortunosi scogli— dei marmi; (...) Cavalli, a grandezza quasi naturale, galoppavano focosi sui piedistalli, montati da giovanetti nudi e sottili, folgorata la fronte di riso. Candidi gruppi di fanciulle abbracciate cantavano, in suprema letizia, offrendo immaginarie ghirlande alla luna⁵⁴.

Il nonno, in questa sala, suole mostrare alla bambina le sculture migliori e le parla

se pure con ironico tono (...) della Bellezza⁵⁵.

⁵¹ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, p. 75.

⁵² G. Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Milano, Mursia, 1988, p. 13.

⁵³ A.M. Ortese, *Angelici dolori*, cit., p. 16.

⁵⁴ *Ivi*, p. 17.

⁵⁵ *Ivi*, p. 18.

In *Poveri e semplici* incontriamo un altro personaggio scultore; è Alberto, il padre di Sonia, che

...era stato uno scultore famoso; alla Corte di Napoli, prima della guerra, era stato di casa⁵⁶.

Nelle pagine seguenti conosciamo ciò che rimane dello studio di Alberto dopo la sua morte:

Il corridoio, e le due stanze che si aprivano a un lato, erano invasi dalle statue, dai busti, dalle testine, in terracotta o gesso...⁵⁷.

Ne *Il cardillo addolorato* ci imbattiamo, ancora una volta, in uno scultore:

Verso la fine del Settecento, o Secolo dei Lumi, tre giovani Signori, il principe Neville, lo scultore Dupré e il facoltoso commerciante Nodier, tutti di Liegi (...) decisero di fare un viaggio a Napoli...⁵⁸.

Lo scultore si chiama Alberto, come l'artista di *Poveri e semplici*:

Per Albert Dupré (Albert era il nome dell'artista...)...⁵⁹.

Anche in questo romanzo c'è una descrizione dello studio dello scultore:

...si era messo con grande e quasi cupa energia a scolpire testine, lavorando proprio in quella stanza poco illuminata (...) della Casarella. Non vedeva altro. Tra statue neoclassiche, di cui aveva preso l'incarico (gli erano state commissionate per ornare ville e istituti napoletani), e queste testine...⁶⁰.

Il personaggio di Albert Dupré è, quindi, in un certo senso, l'ultima conseguenza dei personaggi scultori precedenti e si arricchisce, nell'ultima versione, di una palese funzione metaletteraria, in quanto rappresenta e svela i meccanismi della creazione, come vedremo in seguito.

Allo stesso modo troviamo sorprendenti coincidenze nella caratterizzazione di due personaggi metà –umani, metà– animali. Nel racconto *Uomo nell'isola* leggiamo:

⁵⁶ A.M. Ortese, *Poveri e semplici*, cit., p. 14.

⁵⁷ *Ivi*, p. 85.

⁵⁸ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 15.

⁵⁹ *Ivi*, p. 17.

⁶⁰ *Ivi*, p. 187.

...venne ad aprire una donnina vestita completamente di nero, come una monaca, il viso grinzoso coperto di un velo verde, e il soggolo bianco. Aveva palpebre rosse, santamente abbassate, e in lei riconoscemmo subito la vecchissima Anna, governante di mio zio, ch'egli aveva portata con sè da Mindanao. Con le manine giunte sul petto, così simili a due zampine per il gran pelo rosso che le ricopriva, ascoltò le presentazioni: tremava visibilmente, forse per gli anni, e i suoi occhietti, dietro il velo verde, erano sempre più rossi, come di veglie o di lagrime. (...) e in quel momento (...) io e i miei fratelli vedemmo distintamente una coda rossa e spelata fuoriuscire inquieta dalla sua sottana⁶¹.

Questa descrizione sembra contenere in nuce quella della bestiola de *L'iguana*:

Grande, a questo punto, fu la sorpresa del Daddo, nell'accorgersi che quella che egli aveva preso per una vecchia, altri non era che una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente lacero e antico, e un grembialetto fatto di vari colori, giacchè era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia. In testa, a nascondere l'ingenuo muso verde-bianco, quella servente portava una pezzuola anche scura⁶².

Nel romanzo, però, il personaggio acquista un significato allegorico che non aveva nel racconto; attraverso esso, infatti, il lettore accede «ai più insondabili misteri della vita e dell'amore»⁶³.

Anche i personaggi femminili, dotati tutti di una grande complessità psicologica, presentano numerose analogie, sia nella loro sfera privata ed intima, sia nei loro rapporti con l'esterno⁶⁴.

Al centro dei due racconti *Interno familiare*⁶⁵ e *Lo sgombero*⁶⁶ ci sono due struggenti ritratti femminili e la rivelazione di una vita mancata di donna.

La monotona vita di Anastasia⁶⁷, rappresentata all'interno di un chiuso spazio familiare, si illumina per qualche intenso e vertiginoso attimo quando la

⁶¹ In A.M. Ortese, *L'infanta sepolta*, cit., pp. 133-137.

⁶² A.M. Ortese, *L'iguana*, Milano, B.U.R., 1978, p. 27.

⁶³ D. Bellezza, *Fra incanto e furore*, Introduzione a A.M. Ortese, *L'iguana*, cit., p. VI.

⁶⁴ Per la questione della donna nella letteratura italiana, sia come soggetto di scritture, sia come oggetto di rappresentazione cfr. M. Zancan, *La donna in Letteratura italiana*, (a cura di) A. Asor Rosa, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1985.

⁶⁵ In A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit.

⁶⁶ In A.M. Ortese, *Silenzio a Milano*, cit.

Il racconto è stato riproposto con il titolo *Masa* ne *La luna sul muro*, cit.

⁶⁷ È la protagonista del racconto *Interno familiare*, cit.

Per S. De Feo *Interno familiare* è «...il più bel racconto che ci sia capitato di leggere in questi ultimi anni.» S. De Feo, *Qualcosa di certo*, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 108.

protagonista viene a sapere che Antonio Laurano «un giovane al quale lei aveva pensato»⁶⁸ è tornato a Napoli e, proprio in quel momento, Anastasia capisce che è stata sacrificata dalle circostanze familiari:

Come se fosse felice, come se bastasse il suo lavoro, e la sua soddisfazione di mantenere tutta la famiglia da quando era mancato il padre, e la potessero consolare tutti quegli abiti che si faceva. Invece non era vero. Mille volte avrebbe voluto buttar via tutte queste soddisfazioni, e andare a fare la serva in casa di lui, e servirlo, servirlo sempre, come una vera donna serve un uomo⁶⁹.

L'affiorare della speranza dura solo pochi minuti per tramutarsi nell'indifferenza di sempre quando le dicono che Antonio si è fidanzato:

Meccanicamente, in quel torpore ch'era sopravvenuto adesso nel suo cervello, e la faceva inerte, quieta, Anastasia andò all'armadio, lo aperse, e visto il mantello turchino, che stava lì come una persona abbandonata, vi fece scorrere delicatamente le dita sopra, provocando una pietà che però non era legata a niente, a nessun particolare ricordo o sofferenza. Quindi, avvertito a un tratto il richiamo della madre, rispose adagio, senza alcuna intonazione: «Vengo»⁷⁰.

Per Masa⁷¹, invece, dopo che la sua vita è stata attraversata dalla presenza di Dino Piermattei, rimane solo la certezza che senza di lui non ci sarebbe stato nient'altro:

Lei non andava col flusso della vita. Lei rimaneva ferma in mezzo alla vita. Lei era pietra, selciato nella vita. Lei era immobile, e tutto quanto era mobile passava su di lei. Lei, dura e muta, fatta per il passo degli altri. E così sarebbe sparita⁷².

La sua triste rassegnazione si accompagna, nel racconto, alla scoperta di una dura verità: anche un «compagno» che parla di ideali buoni e giusti, può andarsene da un giorno all'altro senza dare spiegazioni, dopo che

era accaduto tra essi quello che accade sempre tra un uomo e una donna che stanno insieme più volentieri che con gli altri⁷³.

⁶⁸ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 36.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 40-41.

⁷⁰ *Ivi*, p. 61.

⁷¹ È la protagonista del racconto *Lo sgombero*, cit.

⁷² *Ivi*, p. 119.

⁷³ *Ivi*, p. 133.

Altre protagoniste femminili vivono l'amore e i legami affettivi fuori dal matrimonio e non vedono in esso la realizzazione della loro personalità:

Il dottore mi ha offerto (mi ha un po' commosso) di sposarlo —ho rifiutato, naturalmente...⁷⁴.

Damasa Figuera⁷⁵ e Bettina⁷⁶ cercano l'affermazione della propria identità nel mondo dell'Espressività; Elmina⁷⁷, nel raggiungimento di uno scopo ancora più nobile ed ambizioso: farsi carico del dolore del mondo, rinunciare alla propria gioia e alla propria felicità pur di non aumentare l'offesa e l'ingiustizia sulla terra.

Damasa Figuera è la Ortese che muove i primi passi nel mondo dell'Espressività con riverenza quasi religiosa e che, allo stesso tempo, conosce una tempesta ignota:

...vi era a volte, tra due esseri (...) una forza estenuante, terribile⁷⁸; E, tra le cose più dolci, forse la più dolce è questo appropriamento l'uno dell'altro...⁷⁹.

La giovinetta Damasa possiede già alcuni tratti del carattere della donna Elmina, ad esempio, il mutismo come risposta ad un grande terremoto dell'animo:

...da tre mesi Damasa è muta (A nulla, dopotutto, la vinta Damasa più pensa);⁸⁰...

Elmina, frattanto, si serbava sempre sorridente e *muta* (...), muta di dentro...⁸¹.

Ambedue ostentano un programmatico ermetismo:

Figuerina muto uccello, (in quanto, io so, Ella non esprime che simboli, il resto tiene per sè, assai egoisticamente)...⁸²;

E pensò ancora (...) che lei, Elmina (...) era il Mostro triforme da vincere (capra, leone, aquila): era la Chimera meravigliosa⁸³.

⁷⁴ È il diniego di Stella Winter in A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 246.

⁷⁵ È la protagonista del romanzo *Il porto di Toledo*, cit.

⁷⁶ È la protagonista del romanzo *Poveri e semplici*, cit., e del romanzo *Il cappello piumato*, cit.

⁷⁷ È la protagonista del romanzo *Il cardillo addolorato*, cit.

⁷⁸ A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 197.

⁷⁹ *Ivi*, p. 311.

⁸⁰ *Ivi*, p. 261.

⁸¹ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 24.

⁸² A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 301.

⁸³ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 24.

L'impenetrabilità di Elmina richiama per il lettore quella del romanzo che sembra custodire al suo interno «...alti e struggenti misteri»⁸⁴, così come il suo ostinato silenzio ed isolamento assomigliano a quello della scrittrice che ha vissuto appartata dalla cultura ufficiale per oltre vent'anni:

...la cultura, (...) qui, in Italia, non ha più faccia. (...) Se ne servono, ecco la verità. Tutti la vogliono, tutti la proteggono, ma in realtà se ne servono per arrivare ai loro scopi...⁸⁵.

4. LA TENSIONE FRA LA «COMPIUTEZZA» E IL «DIVENIRE»

Le ragioni di un'opera dalla struttura tanto complessa, inconsapevoli agli esordi della vocazione artistica della scrittrice, sono maturate progressivamente e parallelamente nella produzione narrativa e nelle riflessioni teoriche. Una siffatta concezione della scrittura si risolve in una continua tensione fra la volontà di un progetto complessivo e definitivo e la demistificazione di tale progetto implicita nella natura stessa dello scrivere; si risolve nel divario tra «la maestà della compiuta espressione» e ogni «tentativo di dire»⁸⁶; si risolve, secondo noi, nello iato che intercorre tra la serena compiutezza allegorica de *Il cardillo addolorato*, pur nella molteplicità dei punti di vista della narrazione, e l'estremo processo variantistico de *Il porto di Toledo*.

La tensione verso l'opera compiuta, verso il libro «architectural et prémédité»⁸⁷, doveva essere rappresentata, nelle intenzioni della Ortese, da *Il porto di Toledo*, sorta di romanzo totale, in cui fondere mirabilmente Vita ed Espressività. Crediamo, invece, sia stata raggiunta ne *Il cardillo addolorato*. Il libro si rivela, ad un'attenta lettura, come una summa dell'immaginario ortesiano e delle sue concezioni estetiche, letterarie ed ideologiche. È il libro che strutturalmente modifica l'opera anteriore, aggiungendo nuovo spessore semantico e simbolico al già detto. Il romanzo è costellato da numerosi riferimenti alla prassi creativa della scrittrice esemplificata dall'attività artistica dello scultore Albert Dupré, il quale è preso in modo esclusivo dalla sua vocazione:

—Voi lavorate, lavorate alla vostra *joie*— osservò ella un giorno, con amarezza (...) —e basta cosí. Ma del resto non vi accorgete—⁸⁸.

⁸⁴ *Ivi*, p. 24.

⁸⁵ A.M. Ortese, *Il cappello piumato*, cit., p. 118.

⁸⁶ A.M. Ortese, «Dove il tempo è un altro», cit., p. 138.

⁸⁷ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 663.

⁸⁸ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 143.

Questi, con la sua dedizione assoluta e soprattutto con la sua ossessione di scolpire continuamente una sola testina di bimbo ci sospinge sulla soglia del tormento mallarmeiano:

Quoi? c'est difficile à dire: un livre (...) le Livre, persuadé qu'au fond il n'y a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies⁸⁹.

Tuttavia l'idea di un progetto complessivo è contraddetta dall'affermazione dell'opera nel suo divenire. Nonostante Albert Dupré scolpisca sempre la stessa testina, è posseduto allo stesso tempo dal demone contrario:

...aveva già scolpito, dal giorno stesso del matrimonio (che aveva passato lavorando), al meno settanta «varianti» e sempre era tormentato dal pensiero di non aver ancora *espresso tutto*⁹⁰.

Alla consapevolezza che «lo scrittore appartiene con l'opera ad un tempo in cui domina l'indecisione del ricominciare»⁹¹ si aggiunge anche la certezza che finire un'opera significa perderla al tempo per sempre, sancirne la sua condanna a morte. Dopo la morte di A. Dupré

...(la) stanza delle statue, detta ancora, impropriamente «studio» (...) era già da molti anni, (...) solo un deposito di cose finite, nel senso di perdute al tempo per sempre, in quanto nessuno sarebbe tornato più a lavorarvi...⁹².

Il cardillo addolorato quindi, poteva rappresentare il punto finale della traiettoria letteraria della Ortese, ma come tale, viene negato dalla stesura contemporanea e parallela di *Alonso e i visionari*⁹³.

La ricerca artistica del personaggio scultore ne *Il Cardillo addolorato* rappresenta in maniera esemplare i due poli opposti della compiutezza e del

⁸⁹ S. Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, cit., pp. 662-663.

M. Blanchot, in *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976, p. 182 dichiara: «È strano che nessun romanziere abbia scoperto nelle osservazioni di Mallarmé una definizione dell'arte del romanzo e un'allusione gloriosa a ciò che è chiamato a fare. (...) È (...) arbitrariamente che si può pensare all'arte del romanzo riflettendo sul libro che sognava Mallarmé. Ciò nonostante si deve ritenere a buon diritto il romanziere come un autore possibile di tale libro e pregarlo di considerarne le ammirabili condizioni.»

⁹⁰ A.M. Ortese, *Il Cardillo addolorato*, cit., p. 137.

⁹¹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 6.

⁹² A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 208.

⁹³ «...quando isolata a Rapallo scriveva contemporaneamente, come ricorda Citati, sia *Il Cardillo* sia *Alonso e i visionari*.» in M. Baudino, «Dopo l'oblio la fama», in *La Stampa*, 11 marzo 1998.

divenire, perchè rimanda all'impari lotta fra l'εἶδος e la materia, rimanda alla ricerca di una bellezza superiore, che neoplatonicamente sembra risiedere per la Ortese laddove l'Idea sia sottratta, sin dal principio, alla caduta nel mondo della materia⁹⁴; e la cui conoscenza si risolve in un atto di visione, la «visione di un bene insopportabile per i sensi umani...»⁹⁵. Già ne *Il porto di Toledo*, la narratrice aveva messo in guardia il lettore sulla difficoltà dell'impresa:

Non molti arrivano anzi pochi. I più si perdono nel vasto azzurro delle acque circondanti la terra, l'azzurro muto dell'inespresso⁹⁶.

Paradossalmente ne *Il porto di Toledo*, il romanzo della revisione ad oltranza, viene affermato il valore duraturo dell'Espressività:

E, una volta espresso, tutto ciò non potrà mai più morire. Vi è una realtà di cui fanno parte Apa, la vela, l'uccello. Tale realtà è già cosa espressa, in quanto manifestata, è quindi realtà indistruttibile...⁹⁷;

mentre nell'opera «compiuta», *Il cardillo addolorato*, la mancanza di un centro («...questa storia (...) è un dire e uno smentire continuo...»⁹⁸) sembra investire anche la concezione della scrittura in un alternarsi di giudizi. Afferma, infatti, la narratrice:

A bella posta abbiamo usato queste espressioni retoriche, senza la retorica, nulla di serio e di vero può essere detto, mancando quel *falso* ch'è misura o supporto del vero⁹⁹.

Ma alcune pagine più avanti la stessa narratrice dichiara:

E vedrai anche tu, curioso Lettore, seguendo questa storia, come là dietro non c'è nulla. Udrai solo, là in fondo, un povero glu-glu¹⁰⁰.

⁹⁴ Per l'evoluzione storica del concetto di Bello cfr. E.Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1989.

⁹⁵ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 137.

⁹⁶ A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 95.

⁹⁷ *Ivi*, p. 97.

⁹⁸ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 353.

⁹⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 19.

5. LA SCRITTURA E LA RICERCA DELL'IDENTITÀ

La tensione fra i due poli opposti della compiutezza e del divenire non è legata solamente alla concezione estetica e metafisica dell'opera ma, nel caso della Ortese, alla ricerca di una propria identità, la quale non si esaurisce nello spazio di un libro, ma rappresenta la ricerca di una vita in continua crescita:

Sento che vivere è viaggiare, e viaggiare è crescere¹⁰¹.

In ripetute occasioni la scrittrice ha sottolineato l'indissolubile legame che unisce creazione ed esperienza vissuta e l'importanza che «l'espressività» riveste nel processo di crescita ed identità del soggetto:

Vorrei gridare: lasciate che gli uomini tutti creino qualcosa con le loro mani, o la loro testa, in tutte le età, e soprattutto nella primissima; che imparino le misteriose leggi della struttura e composizione estetica –prima di ogni altra legge, –se avete a cuore libertà e società su questa meteora rapidissima che è il vivere, nel quadro di tutto il non-vivere (ma il duro sopportare) che appare l'Universo. Introducete l'Estetica –e le sue leggi– nell'ottuso e prigioniero vivere umano. Avrete introdotto libertà –sospensione del dolore– eleganza, dolcezza¹⁰².

Esprimersi è così fortemente sentito dalla Ortese che il problema dell'espressione ha gareggiato, nella sua vita, con lo stesso problema della sopravvivenza a tal punto che in certi momenti la scrittrice ha persino creduto che «...il (suo) solo problema fosse rimasto l'espressione...»¹⁰³. L'estremismo di queste parole si intende ancora meglio se consideriamo anche un'altra sua dichiarazione in cui paragona l'atto di creare alla maternità:

Creare, è una forma di maternità: educa, rende felici e adulti in senso buono¹⁰⁴.

Queste riflessioni spiegano il motivo per cui la letteratura non sia stata vissuta dalla Ortese come una professione ma, come luogo di totalità in cui ha, ogni volta, messo in discussione tutta se stessa¹⁰⁵. La letteratura è un luogo di

¹⁰¹ S. Petriani, *Le signore della scrittura*, cit., p. 80.

¹⁰² A.M. Ortese, «Dove il tempo è un altro», cit., p. 149.

¹⁰³ Ivi, p. 130.

¹⁰⁴ Ivi, p. 131.

¹⁰⁵ I. Scaramucci evidenzia nel percorso narrativo della Ortese la ricerca di un'identità letteraria che non è mai disgiunta dalla parallela e costante ricerca di una propria verità. Cfr.

totalità, ma è soprattutto il luogo dove si dà fondamento ontologico alla realtà, non essendo solo «un semplice riflesso (del mondo ma) un secondo mondo o seconda realtà...»¹⁰⁶. La letteratura è il luogo di riappropriazione dell'io, il luogo che dà un senso alla nostra presenza nel mondo e insieme si delinea come principio di salvezza:

...ogni volta che la mente umana entrava nel mondo dell'Espressività, lavorava a nient'altro che la costruzione di un nuovo continente, o terra, dove, finchè sul mondo vi fosse stata la caducità, i naufraghi avrebbero trovato salvezza, sebbene temporanea. L'umanità in tale continente avrebbe trovato pace¹⁰⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ASOR ROSA, A. (21 gennaio 1998). «Il triangolo dei Narcisi», *La Repubblica*.
- BELLEZZA, D. (1978). *Fra incanto e furore*, Introduzione a A. M. Ortese, *L'iguana*, Milano, B.U.R.
- BLANCHOT, M. (1967). *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi.
- (1976). *Passi falsi*, Milano, Garzanti.
- BAUDINO, M. (11 marzo 1998). «Dopo l'oblio la fama», *La Stampa*.
- BORRI, G. (1988). *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Milano, Mursia.
- CLERICI, L. (1991). in Ortese A.M. *La lente scura*, Milano, Marcos y Marcos.
- CORTI, M. (1996). *Il partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, in *Letteratura italiana*, (a cura di) Alberto Asor Rosa, *IL NOVECENTO, vol. II, La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi.
- D'ERAMO, L. (gennaio-marzo 1976). «L'Ortese a Toledo», *Nuovi Argomenti*.
- DE FEO, S. (1966). *Qualcosa di certo*, Firenze, Vallecchi.
- FRIEDRICH, H. (1983). *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti.
- MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard.
- MARTÍNEZ GARRIDO, E. (1995). «Palabra y Poesía en La Storia, de Elsa Morante», *Cuadernos de Filología Italiana*, 2, Madrid, UCM.
- ORTESE, A.M. (1937). *Angelici dolori*, Milano, Bompiani.
- (1950). *L'infanta sepolta*, Milano, Milano-Sera.
- (1953). *Il Mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi-I Gettoni.
- (1958). *I giorni del cielo*, Milano, Mondadori.
- (1958). (1993) *Silenzio a Milano*, Milano, La Tartaruga.

I. Scaramucci, *Anna Maria Ortese*, in *Letteratura italiana I contemporanei*, vol. V, Milano, Marzorati, 1970, pp. 887-903.

¹⁰⁶ A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 95.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 95.

- (1965). *L'iguana*, Firenze, Vallecchi.
- (1967). *Poveri e semplici*, Firenze, Vallecchi.
- (1968). *La luna sul muro*, Firenze, Vallecchi.
- (1969). *L'alone grigio*, Firenze, Vallecchi.
- (1975). *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli.
- (luglio-dicembre 1976). «Dieci domande a Anna Maria Ortese», *Nuovi Argomenti*.
- (1979). *Il cappello piumato*, Milano, Mondadori.
- (1985). *Il porto di Toledo*, Milano, B.U.R.
- (1987). *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi.
- (dicembre-gennaio 1990). «Dove il tempo è un altro», *Micromega*.
- (1991). *La lente scura*, Milano, Marcos y Marcos.
- (1993). *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi.
- (1994). *Il Mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi.
- (1996). *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi.
- (1998). *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi.
- (1998). *La luna che trascorre*, Roma, Empiria.
- PANOFSKY, E. (1989). *Idea*, Madrid, Cátedra.
- PETRIGNANI, S. (1984). *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga.
- SCARAMUCCI, I. (1970). *Anna Maria Ortese*, in *Letteratura italiana I contemporanei*, vol. V, Milano, Marzorati.
- SPAGNOLETTI, G. (1988). in Ortese A.M. *La luna che trascorre*, Roma, Empiria.
- VACCARI, L. (11 marzo 1998). «Le paure, la compassione, la solitudine. E la capacità di indignarsi», *Il Messaggero*.
- VITTORINI, E. (1953). in Ortese A.M. *Il Mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi-I Gettoni.
- ZANCAN, M. (1985). *La donna*, in *Letteratura italiana*, (a cura di) A. Asor Rosa, *Le questioni*, vol. V, Torino, Einaudi.