

ELISA D'ANDREA

Il porto di Toledo e la rivoluzione antropologica di Anna Maria Ortese

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELISA D'ANDREA

## Il porto di Toledo e la rivoluzione antropologica di Anna Maria Ortese

*Questo saggio si inserisce, per mezzo di un'analisi stilistica del romanzo-autobiografia trasfigurata Il porto di Toledo, nel discorso già da più parti svolto sulla configurazione del rapporto uomo-natura nell'opera di Anna Maria Ortese. Esso prende le mosse dalla convinzione che la produzione narrativa e non narrativa della scrittrice possa essere letta come un tentativo di mettere in discussione l'antropocentrismo, e di contestarne la premessa epistemologica che attribuisce allo sguardo dell'essere umano una superiore facoltà ordinatrice e il predominio nell'enunciazione della verità riguardo a ciò che lo circonda. Obiettivo specifico dell'analisi è, in particolare, mostrare come Il porto di Toledo incorpori nella sua struttura linguistica la proposta antropologica, profondamente ortesiana, di parificazione tra abitanti del mondo, e lo faccia mostrandone il legame con le sperimentazioni dell'autrice intorno alla dicotomia realtà-trasfigurazione.*

Parlare della lingua del *Porto di Toledo* di Anna Maria Ortese è un'operazione matematica al quadrato: non significa solo prendere in esame il linguaggio che Ortese si inventa per scrivere il suo libro, ma anche far interagire le questioni sollevate dall'analisi di quel linguaggio con le osservazioni della stessa voce narrante – la Dasa-Damasa-Toledana-Figuerina<sup>1</sup> che dice «io» all'interno della narrazione – sulle proprie scelte espressive e, più in generale, con il suo continuo riproporre il tema della lingua. Questa architettura di riflessioni 'alla seconda' è ulteriormente complicata dal fatto che *Il porto di Toledo*, oltre a essere la storia di un amore infelice che tutto comprende e tutto vivifica e la vicenda attraverso cui un certo modo di fare letteratura si definisce, è un testo che tratta di altri testi: con il procedere del racconto si snoda un autocommento d'autrice alle poesie e ai racconti della giovinezza o, meglio, di due giovinezze – quella di Anna Maria Ortese, che costruisce il suo romanzo-autobiografia trasfigurata attorno ai propri racconti d'esordio, pubblicati in volume nel 1937 con il titolo di *Angelici dolori*; e quella del soggetto finzionale a cui quei «rendiconti»<sup>2</sup> sono attribuiti e che vive in prima persona l'avventura intellettuale e sentimentale raccontata nel libro.

Interno ed esterno comunicano dunque in una rete di rimandi in cui due figure d'autrice si sovrappongono e parlano di sé attraverso i rispettivi corredi di testi: poesie e racconti incastonati nel volume compongono le voci di Damasa e di Ortese, e nelle varianti che distinguono la prima apparizione dei testi dalla loro riproposizione nel romanzo è possibile cogliere il modo in cui Ortese orienta la narrazione della sua vicenda di scrittrice quando elegge Damasa a sua interprete; la componente autobiografica del libro, poi, spinge a guardare anche nei suoi dintorni e ad accostarvi gli altri testi ortesiani che appartengono agli anni della sua composizione e successiva rielaborazione. *Il porto di Toledo*, infatti, accompagna Ortese lungo gli ultimi decenni della sua vita: la sua stesura inizia alla fine degli anni Sessanta e la sua prima pubblicazione risale al 1975, ma rimane un testo aperto a modifiche e ripensamenti fino all'ultima edizione, nel 1998, pochi mesi prima della scomparsa dell'autrice<sup>3</sup>. In questi trent'anni Ortese compone la sua trilogia fantastica – *L'iguana*, *Il Cardillo addolorato*, *Alonso e i visionari* – e da un vecchio manoscritto autobiografico trae i più tradizionalmente realistici *Poveri e semplici* e *Il cappello piumato*; pubblica testi di varia natura sulla

<sup>1</sup> Come spiegherò più diffusamente in seguito, la narratrice del *Porto di Toledo* non ha un solo nome: è lei stessa ad attribuirsi diversi, e questa instabilità è parte integrante di un'opera di decostruzione del linguaggio. La chiamerò, da qui in poi, Damasa, perché questo è il nome usato da Ortese nella *Nota* finale scritta per l'edizione del 1985.

<sup>2</sup> Questo il termine con cui, mentre racconta il suo divenire autrice, Damasa chiama i suoi racconti, ed è uno soltanto dei lemmi del suo particolare vocabolario letterario: nel libro, ad esempio, per indicare i componimenti poetici sono usate le espressioni «espressività» o «espressioni ritmate» mentre l'«Espressività», con iniziale maiuscola, sostituisce la 'letteratura'.

<sup>3</sup> Per la genesi e la vicenda compositiva del testo, cfr. M. FARNETTI, *Nota al testo del Porto di Toledo*, in A. M. ORTESE, *Romanzi I*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 2022, 1026-1080.

stampa periodica – moltissimi sono di taglio speculativo – e dà forma ai saggi-monologhi-interviste che costituiranno *Corpo celeste*, testamento poetico e intellettuale e insieme racconto di un'intera esistenza riletta a partire dalla sua fine.

Tra le questioni aperte da questi testi un posto di rilievo spetta precisamente alla riflessione sulla lingua, intesa tanto come lingua letteraria quanto come mezzo di comunicazione che può essere usato da alcuni individui e non da altri, e che ammette solo alcuni oggetti e non altri nella sfera del dicibile. Sulla base comune costituita dal tema linguistico si innestano poi altri discorsi che con esso sono implicati e tra i quali spicca quello sull'alterità, nei suoi diversi modi di configurarsi come ciò che esiste al di là dei confini del soggetto: talvolta il soggetto che permette di operare la distinzione è il soggetto umano e, come avviene nei tre libri delle bestie allegoriche, l'alterità è rappresentata da un soggetto animale; ma già nella stratificazione di senso che queste figure sopportano, nel momento stesso in cui si ridisegnano i confini tra umano e non-umano, si affaccia la possibilità di un'altra interpretazione. Questa corrisponde al tentativo di tracciare, condannandola, un'antropologia del contemporaneo, per opporvi poi un'immaginata antropologia di resistenza. Non si tratta di un progetto sistematico, ma frammentario e ricostruibile proprio a partire da alcuni di quei testi sparsi, editi o inediti, redatti da Ortese negli ultimi decenni della sua vita e oggi raccolti nella silloge *Le Piccole Persone*, pubblicata da Adelphi nel 2016. In questi scritti, la rappresentazione che l'uomo contemporaneo ha – o meglio, inconsapevolmente mette in pratica – di sé stesso, e cioè quella per cui 'umano' è solo chi possiede potere d'acquisto – si contrappone alla diversamente inclusiva e ancora non frequentata categoria di 'abitante dell'«Universo»', che comprende qualsiasi ente partecipi alla «incomparabile energia che organizza le proprie forme, le completa, e poi le disperde», una «corrente fantastica, incomprensibile», e perciò non raccontabile, di fronte alla quale «scrivere, quando non si giochi, è proprio [...] cercare ciò che manca».<sup>4</sup>

Da una parte, dunque, la frequenza con cui nelle opere di Ortese è tematizzata la presenza dell'alterità come cosa che non fa parte della lingua; dall'altra, la sperimentazione nell'ambito di uno stile non realistico, e in particolare la complicatissima architettura linguistica del *Porto di Toledo*, in cui la narratrice Damasa si trova a edificare, ricordando, una lingua inedita: ciò che io credo, è che questi due aspetti della produzione ortesiana assolvano, ciascuno secondo mezzi propri, alla stessa funzione, e cioè al superamento di un sistema di pensiero – e quindi di rappresentazione – antropocentrico. Così, se l'iguana Estrellita o il puma Alonso rinegoziano il rapporto del soggetto con il mondo terrestre fungendo al contempo da tema operante all'interno di un testo e da commutatore per l'utilizzo di codici non mimetici, è anche attraverso i soli mezzi retorici, e in luoghi meno scopertamente 'bestiali' della propria opera, che Ortese invita chi legge a unirsi a lei in quella che, in uno scritto di *Corpo celeste* risalente al 1980, chiama l'operazione «morale» per eccellenza:

Vivere con pietà e amore in mezzo agli altri. In questi altri comprendevo la terra stessa, la natura che vedevo crudelmente tormentata e offesa, e la propria natura umana – del corpo – che vedevo ugualmente tormentata e offesa.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> A. M. ORTESE, *Ma anche una stella per me è «natura»*, in *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2016, 15-17. La curatrice del volume, Angela Borghesi, trae il testo da due fogli dattiloscritti non datati; tuttavia, esso corrisponde quasi del tutto a quello di un articolo uscito, con lo stesso titolo, su «Tuttolibri» nel 1984.

<sup>5</sup> A. M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto* (1980), in *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997, 17-56: 40-41.

Lo spostamento che ho intenzione di compiere, dalla sfera tematica alla sfera retorica, prevede un passaggio di tipo teorico: per attribuire una funzione anti-antropocentrica a un determinato uso del linguaggio, è necessario innanzitutto stabilire che cosa nell'ambito di studi delle forme linguistiche è considerato affine a un pensiero antropocentrico e in che modo vi è legata la riflessione intorno alla composizione di opere letterarie, al di là del nesso generale e primario che esiste tra parola e appropriazione, tra denominazione e dominio. Non penso che un inquadramento teorico esterno all'orizzonte di pensiero dell'autrice possa essere adottato e forzato per illuminare la lettura dei suoi testi, ma penso anche che molte riflessioni ortesiane si posizionino sorprendentemente vicino ad alcuni concetti elaborati in ambito post-strutturalista ed eco-femminista; prima tra tutte la tensione tra, da un lato, la consapevolezza che l'atto con cui si definisce è un atto violento e, dall'altro, la necessità di narrare, e quindi definire e organizzare, un'esperienza per darle legittimità e visibilità, anche da un punto di vista strettamente politico. È in questo senso che il macrotesto speculativo e letterario di Ortese può essere letto ancora come un'antropologia, uno studio sull'uomo, e non solo come uno studio su un «Universo» di cui l'uomo non è che un elemento in un sistema organico: Ortese riconosce la coincidenza tra potere discorsivo e potere politico e la potenza socialmente demiurgica della lingua, per cui solamente un soggetto accolto in un insieme di definizioni linguistiche può rivendicare uno spazio in un sistema legislativo che fornisca tutele e accolga rivendicazioni. Come il testo che Michel Foucault dedica agli «hommes infâmes»<sup>6</sup> rimasti impigliati nei registri del potere, l'opera ortesiana è anche una petizione per l'inclusione di esseri «senza nome» nel cerchio ristretto degli uomini: «sterpi, foreste di sterpi, mere forme umane, mai definite, mai qualificate, promosse, integrate nella vita civile, se non per un attimo»<sup>7</sup>.

La possibilità di definire è un privilegio accordato all'uomo, presuppone la presenza di un «io» che guarda la «natura» e attraverso cui «l'uomo si separa da lei»<sup>8</sup> e di una tassonomia che nomina e sistematizza, forzandolo, l'esistente; ma è anche un'occasione che deriva dalla consapevolezza che ciò che conta è la convivenza sul pianeta terra, che la specie umana più di ogni altra è in grado di agire sul mondo e che il modo in cui questa specie rappresenta sé stessa può determinare o alleviare, a seconda del suo contenuto, concrete forme di sofferenza. Da qui, lo sforzo costante di disinnescare la deriva predatoria insita nella lingua attraverso modi alternativi di dare forma al proprio linguaggio, affinché i tentativi di delimitazione non conducano forzatamente a una speculare emarginazione. La scrittura e la politica di Ortese fioriscono, si potrebbe dire, sotto il segno del motto bipartito con cui Donna Haraway inaugura, in un 1985 che sta a metà tra la prima

---

<sup>6</sup> In questo testo, compilato a metà degli anni Settanta come prefazione per un'antologia di documenti d'archivio che non fu mai pubblicata, Foucault racconta l'emozione provata nel riscoprire le vite di persone escluse dalla comunità dei cittadini e delle cittadine rispettabili – vite soffocate «comme on étouffe un cri, un feu ou un animal» – e di come avesse prima di tutto tentato di ricostruire le ragioni per cui «on avait voulu empêcher avec tant de zèle les pauvres esprits de se promener sur les routes inconnues» (M. FOUCAULT, *La vie des hommes infâmes*, in Collectif Maurice Florence, *Archives de l'infamie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009, 5-30: 9).

<sup>7</sup> A. M. ORTESE, *Storia senza pace dell'Italia senza fratelli*, in *Le Piccole Persone...*, 58-63: 60. La prima pubblicazione dell'articolo, sul «Corriere della Sera», risale al 1970.

<sup>8</sup> A. M. ORTESE, *Ma anche una stella...*, 16. «Io» e «natura» sono, talvolta, tra caporali nel testo ortesiano: al suo interno queste due parole registrano, invero, un'oscillazione tra corsivo o tondo, presenza o assenza di caporali, iniziale maiuscola o minuscola.

e l'ultima edizione del *Porto di Toledo*, il suo *Cyborg Manifesto*: «This essay is an argument for *pleasure* in the confusion of boundaries and for *responsibility* in their construction».<sup>9</sup>

Smontare i confini proposti come naturali dalla propria cultura di riferimento – quello tra umano dotato di potere d'acquisto e subumano indigente, tra uomo e animale, tra vivente e non vivente – e assumersi la responsabilità della decostruzione, cioè mostrare come essa sia una costruzione seconda in contrasto con una prima costruzione: è su questo punto che la ricerca creativa ed esistenziale portata avanti da Ortese incrocia le riflessioni sul rapporto tra parola e costruzione della verità, svolte al di fuori e al di dentro del dominio letterario. Rivendicando l'irrealtà del proprio racconto autobiografico, Damasa si discosta dal presidente Nixon ritratto da Judith Butler nell'introduzione all'edizione del 1999 suo *Gender Trouble*, il quale «looked into the eyes of the nation and said, 'let me make one thing perfectly clear' and then proceeded to lie»<sup>10</sup>: esporre in modo consequenziale, adottare una modalità realistica di rappresentazione, significherebbe trasferire trasparenza o illusione di verità anche sul contenuto della rappresentazione, obliterando la parzialità del punto di vista da cui la parola è proferita e, soprattutto, mascherando la non completa aderenza del linguaggio alle cose.

*Il porto di Toledo* è, allora, una delle incarnazioni dell'ambivalenza che il modo di ragionare ortesiano condivide con i tentativi teorici di riformulazione ibrida, o aperta, del soggetto, e che consiste nel proporre percorsi determinati di liberazione il cui contenuto è l'assenza di determinazione: in dialogo con la negazione della supremazia umana sulle altre specie così come è portata avanti negli scritti raccolti in *Le Piccole Persone*, l'anti-antropocentrismo del libro passa primariamente attraverso i mezzi retorici con cui l'identità della voce che narra si definisce – e questo a maggior ragione perché Damasa stessa, per quanto ambivalentemente, si colloca tra quegli «ultimi» privi di voce che convivono con gli esseri viventi non-umani nella definizione ortesiana dell'altro. Allo stesso modo in cui l'antropologia di Ortese sembra sempre passare per considerazioni sulla lingua – gli esclusi sono coloro che non hanno nome, l'energia sotterranea dell'universo non si può dire, eppure si può cercare di ritrarla attraverso la scrittura –, le primissime parole del romanzo sono una sorta di indicazione preliminare per un uso consapevole del potere discorsivo. Lontane dall'auspicare il ritorno a uno stato selvaggio e al contempo espressione della libertà costitutiva di quello stato, esse fanno coincidere riconoscimento sociale e riconoscimento affettivo:

Sono figlia di nessuno. Nel senso che la società, quando io nacqui, non c'era, o non c'era per tutti i figli dell'uomo. E nascendo senza società o bontà io stessa, in certo senso non nacqui nemmeno, tutto ciò che vidi e seppi fu illusorio, come i sogni della notte che all'alba svaniscono, e così fu per quelli che mi stavano intorno. [...] Volevo dire la mia parola di popoluccio iberico, ma soffocavo (sotto questo secolo estraneo), e inoltre la lingua mancava, mancavano i mezzi più atti alla lingua: appunto, l'istruzione.<sup>11</sup>

Damasa è una donna, è una «figlia dell'uomo», ma non è l'*anthropos* al centro della tradizione culturale dell'Occidente: la sua è una non-vita, perché lei stessa non può trasformare la propria

<sup>9</sup> D. HARAWAY, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985), in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, 149-181: 150 (cors. dell'autrice).

<sup>10</sup> J. BUTLER, *Preface* (1999), in *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999, VII-XXVI: XIX.

<sup>11</sup> A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, 23.

esperienza in racconto, avere presa sul mondo reale che la circonda e definire la propria identità riconoscendo dei confini stabili. Non potendosi identificare con il soggetto che «s'est toujours écrit au masculin, même s'il se voulait universel ou neutre: *l'homme*»<sup>12</sup>, si trova al margine, ma è precisamente dalla sua posizione di marginalità che può fabbricare una lingua che esibisca per intero la propria marca soggettiva, e che mostri la propria precarietà senza smettere di comunicare. Descrivendosi come uguale a quegli stessi esseri per cui Ortese reclama un nome, Damasa rende la sua impresa doppiamente significativa: lascia una traccia della propria esistenza e così facendo la include nel dominio del dicibile, e contemporaneamente – non dandosi un solo nome, ma molti nomi; non proponendo una sola, ma molte immagini di sé – forza le barriere del dicibile, e i parametri che definiscono le caratteristiche del soggetto locutore.

Il procedimento retorico principale attraverso cui Damasa – e, dietro di lei, Ortese – restituisce alla parola la sua fragilità è, appunto, la ripetizione in una vasta gamma di forme; o meglio, la ripetizione con variazione. Il testo del *Porto di Toledo* è costellato di ripetizioni, ed esse ne interessano zone molto circoscritte così come intere sequenze narrative: per questo studio ho deciso di limitare il mio spoglio ai soli primi due capitoli, in cui la narratrice descrive i primissimi tempi della sua giovinezza toledana e racconta la stesura dei suoi primi componimenti poetici in seguito alla morte del fratello Rassa.

Nelle pagine iniziali del libro, infatti, Ortese fornisce a chi legge le coordinate per comprendere la lingua della sua narratrice, tanto che se ne potrebbe estrarre una specie di personalissimo vocabolario di base: quest'ultimo è costituito mediante l'attribuzione di designazioni originali a oggetti e concetti che nel linguaggio comune appaiono sotto altri nomi, e facendo spesso ricorso alla lingua spagnola, in linea con la trasformazione della sua Napoli d'infanzia in una Toledo fantasiosamente bagnata dal mare. Ciò che più conta, però, è che Damasa, inventando, mostra di inventare: la sua lingua nomina e rinomina il contenuto della narrazione, accumulando più denominazioni dello stesso oggetto e tornando sui propri passi per riraccontare il già raccontato. In tal senso, di particolare rilievo è l'utilizzo molto consistente della congiunzione disgiuntiva 'o' per connettere tra loro le diverse designazioni dello stesso oggetto, di modo che la congiunzione finisce per assumere un valore anche esplicativo e per significare, in sostanza, 'o anche'.

Sulla soglia del romanzo, dopo aver fornito qualche breve e piuttosto enigmatica informazione sul momento storico in cui si è trovata a vivere la sua giovinezza, Damasa presenta l'appartamento in cui abita con la famiglia tramite una descrizione che è anche un esempio emblematico dei suoi procedimenti di accumulazione linguistica:

Questo era una catapecchia, sita al quinto piano di una casa del porto, nella città bassa, detta *casa apasa, o marine*. Vi si accedeva da scala interminabile. A destra una porta a vetri colorati, gialli e amaranto, menava in un andito buio, da questi vetri un po' rischiarato. Da qui, ancora a destra, la casa finiva, mentre dal fondo si entrava in cucina, e a sinistra, movendo 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, o minimi vani*: sei in tutto. [...] Abbiata da un tramezzo, tale cucina, nella parte terminale, dov'era più luce, diventava gabinetto; conteneva poi ceste e tini. *La vasca era rappresentata da una tinozza per il bucato*.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> L. IRIGARAY, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Editions de Minuit, 1984, 14 (cors. dell'autrice).

<sup>13</sup> A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, 24.

La casistica delle ripetizioni con variazione si apre con un affondo in una lingua che è solo e soltanto di Damasa («detta casa apasa o marine»), perché il primo termine non esiste nella lingua italiana: qui è usato come sinonimo di ‘apache’, con riferimento alle popolazioni dei nativi americani, tanto care alla narratrice e corrispondenti, nel romanzo, a un ideale positivo di vita umana dentro la civiltà ma prima della corruzione della civiltà, e molto spesso associato al paradiso perduto dell’età infantile. «Marine», invece, è l’aggettivo che costantemente apparirà nel romanzo per designare l’ambiente familiare di Damasa, e sta anch’esso in sostanza a significare ‘della mia giovinezza’. Se si asseconda l’invito offerto dalla spia-congiunzione a testare l’instabilità del testo e si cerca a ritroso l’antecedente di ogni *rinominatio*, si nota come già questa prima denominazione sia, in realtà, frutto di una riqualificazione affettiva operata su un significante-oggetto preesistente («una casa del porto»), e attribuita, peraltro, a un soggetto impersonale dietro cui si cela plausibilmente la Damasa che racconta e che tuttavia sopporta di essere inteso anche come riferito a tutti coloro che abitano la casa o a una comunità più allargata come, ad esempio, quella del quartiere. Ancora, considerando il periodo con più attenzione, ci si accorge che la coincidenza tra la «casa apasa» e la «casa del porto» non è del tutto pacifica, e che l’epiteto potrebbe più ragionevolmente riferirsi alla «catapecchia» con cui il passo si apre: è quello, infatti, lo scenario della giovinezza di Damasa, l’appartamento al quinto piano, «il luogo» su cui «restano alcune cose» da dire una volta «detto il tempo, e il modo»<sup>14</sup> – come si legge nel paragrafo che appena precede quello citato. Analizzando segmento dopo segmento la costruzione del dettato, quella che inizialmente era una vaga sensazione di oscurità diviene una vera e propria vertigine nomenclatoria e, per di più, chi vi si trova immerso all’atto della prima lettura non possiede nemmeno la facoltà di fornire, *a posteriori* e dopo averne studiate le concordanze, un’interpretazione possibile per gli aggettivi che rimandano ai nativi d’America o all’immaginario marinairesco.

Il secondo esempio («Studio o despacho») permette di cogliere in opera l’ispanizzazione del dettato del romanzo, mentre il terzo («stanze o minimi vani»), al netto di un grado minimo di trasfigurazione soggettiva, è degno di menzione per lo scarto di prospettiva che presuppone: non si tratta di una trasfigurazione, ma di una precisazione riguardo alle condizioni sociali in cui vive la famiglia di Damasa; volendo tradurlo in un’affermazione, si otterrebbe qualcosa di simile a ‘non tutte le stanze sono stanze, c’è bisogno di una distinzione linguistica che renda conto delle differenze tra condizioni di vita’ – ed è lo stesso che, secondo una formulazione più estesa in cui anche la scelta verbale sembra rimandare al campo della semiologia, accade poco più sotto con la descrizione della vasca, la quale «era rappresentata da una tinozza per il bucato». Lo stesso fenomeno di duplicazione variata informa la struttura complessiva della descrizione della casa, realizzata da Damasa percorrendo il perimetro dell’appartamento e poi ripercorrendolo per ridescriverlo e aggiungere particolari e informazioni sui suoi e sulle sue abitanti.

L’incertezza definitoria che caratterizza la presentazione del luogo non viene meno quando Damasa sposta il fuoco del suo discorso per ritrarre le persone che vi abitano: è notevole la varietà delle espressioni usate per designare quelli che solo indirettamente possiamo intuire siano i fratelli (e la sorella?) della narratrice, introdotti semplicemente come «molta gente della mia età, trasandata e misera» e poi chiamati «studenti», o «i giovani della casa»<sup>15</sup>. Per tutta l’estensione del libro, invero, i legami familiari sono destituiti della loro specifica connotazione, e indicati attraverso formulazioni più generiche. Non solo le relazioni che legano Damasa agli altri personaggi sono inafferrabili, ma

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, 25.

anche le loro stesse identità si spostano continuamente, sfuggendo tanto a una localizzazione definita nella geometria affettiva della protagonista quanto a una caratterizzazione stabile: ancora una volta, il fenomeno più vistoso attraverso cui questa incertezza è resa testualmente – e il primo e più immediato ostacolo alla comprensione da parte di chi sta leggendo – è la variabilità nell'attribuzione dei nomi propri. È Damasa stessa a rendere esplicita la motivazione di questa scelta, prima di elencare nomi e soprannomi dei fratelli, da Rassa-Emanuele Carlo al Capitano-Conte di Luna-Albe Garcia all'Infanta-Juana:

In tutto questo racconto dei miei primi anni nella città borbonica, ho tralasciato continuamente di accennare al nome della casata e ad altre cose necessarie: esempio, l'esistenza di un L. Apo, e poi i nomi degli studenti o compagni che dividevano con me le mie stesse giornate. E chi fossero, e quanti. È che, pur riflettendoci, non mi sembra tanto importante.<sup>16</sup>

In questo passo si sovrappongono la noncuranza di Damasa nei confronti dei nomi propri e la sua riluttanza a trovare per le proprie relazioni designazioni diverse da quelle interiori ed emotivamente contingenti: racchiusi in questa semplice quanto sconcertante dichiarazione di inutilità, realizzati retoricamente attraverso la ridefinizione per accumulo, troviamo tanto il trasferimento del principio di fluidità tra umano e non-umano all'interno di soggetti non più definibili come unità quanto un tentativo di definire i rapporti interpersonali che si situano al di fuori delle costrizioni istituzionali, da quella familiare a quella di una cittadinanza formata da individui ordinati per nomi e cognomi.

Il moltiplicarsi dei significanti attorno allo stesso significato interessa, in maniera simile a quanto si è visto per la descrizione dell'appartamento, anche la struttura di più ampie porzioni di testo, e da microfigura legata a uno specifico oggetto si fa talvolta macrofigura impiegata per la narrazione di un evento. Ciò accade, ad esempio, in corrispondenza di uno snodo fondamentale per la storia di Damasa: la morte in mare del fratello Rassa, la quale ricalca la morte del fratello di Ortese e funge da evento fondativo tanto per l'autrice quanto per la narratrice fittizia, poiché conduce entrambe alla scoperta della scrittura letteraria come pratica per lenire la sofferenza causata dalla perdita. Non potendola trascrivere per intero, invito qui a consultare la pagina del libro; osservandola si vedrà come, là dove Damasa racconta il momento in cui lei e i suoi familiari apprendono la notizia della morte di Rassa, il procedimento di ridefinizione diventi un processo di riscrittura<sup>17</sup> – in questo caso specifico, peraltro, dislocato in una nota a piè di pagina, espediente frequentemente usato nel romanzo proprio con funzione reduplicante o di commento da parte della narratrice stessa, e che rende percepibile anche visivamente la stratificazione dei livelli di descrizione del reale.

Simili scelte linguistiche concorrono a mettere in evidenza la distanza che esiste tra le cose e la loro rappresentazione e, in questo modo, rivelano la natura illusoria del logocentrismo su cui si fondano la tradizione culturale occidentale e la supremazia dell'uomo sulle altre specie terrestri. Tornando con effetto circolare all'antropologia egualitaria espressa in alcuni scritti da *Le Piccole Persone*, chiuderò menzionando un passo in cui convivono un effetto di irrealtà retoricamente costruito e una proposizione esplicita del tema dell'alterità: la descrizione della figura di Mamota, una mendicante in cui Damasa spesso si imbatte girovagando per la città. Mamota era

<sup>16</sup> Ivi, 35.

<sup>17</sup> Cfr. ivi, 41. Nella nota, la riscrittura della sequenza narrativa è aperta dalla dichiarazione: «Mentre la mia mente parla, una seconda mente ricorda cose più sottili».

un mostro: col corpo tutto rattorto da non so che malattia o origine malata, eternamente vestita di nero, il viso grande e cereo illuminato da immensi e dolorosi occhi neri, che scendevano spalancati verso le tempie. [...] La loro vista mi scaldava; nel senso che l'orrore della loro condizione (ripeto, erano moltitudini) mi dava, di questa vita o società vicereale, l'immagine di un inferno, di cui qualcuno o qualcosa erano responsabili.<sup>18</sup>

La scena è trasfigurata dallo sguardo della narratrice in un quadro infernale, e il personaggio della mendicante subisce la stessa deformazione orrorifica dei dannati danteschi: se l'accumulazione linguistica rendeva il dettato irreali perché smascherava il carattere fittizio di ogni discorso, in questo caso la distorsione finzionale sembra rispecchiare «la consapevolezza che il potere economico [...] non si limita a dividere il mondo in servi e padroni, oppressi e oppressori, ma vi introduce un nuovo paradigma di realtà che lo altera irrimediabilmente per entrambi» e voler mostrare che «tra i modi e gli effetti di questa alterazione e i modi e gli effetti del fantastico c'è una relazione di isomorfismo così stretta da fare dei secondi lo strumento ideale per raccontare i primi»<sup>19</sup>.

Molte questioni rimangono aperte, e riguardano gli altri modi in cui Ortese passa dal racconto della sua biografia reale alla costruzione di una vita finzionale: se si allarga lo spettro dell'indagine e vi si include il trattamento tematico del rapporto tra uomo e natura, si vede ad esempio come la descrizione atmosferica del paesaggio – la sua surreale edificazione da parte dello sguardo che racconta – sia un chiaro e perenne riflesso della disposizione interiore della narratrice: può ancora essere anti-antropocentrica un'opera in cui il mondo naturale esiste soprattutto come estensione dell'«io»? Come accade in molti luoghi della produzione ortesiana, lo spazio di riflessione aperto dalle scelte linguistiche del *Porto di Toledo* si rivela dunque pieno di segni ambivalenti; e, tuttavia, la lingua di Damasa mantiene intatto il suo valore rivoluzionario.

---

<sup>18</sup> Ivi, 33. Il paragrafo si chiude con un'osservazione di Damasa: «I poveri, lo notai appresso, non parlano, i veri poveri, dico, non conoscono alcuna espressione, essendo ridotti a una quiete animale». L'apparizione di questa figura, quasi rappresentante metonimica di tutti gli 'ultimi', fornisce ancora una volta l'occasione per riflettere sulla lingua – il suo stesso statuto è definito dall'assenza della lingua – e per operare una ristrutturazione dei confini tra umano e animale.

<sup>19</sup> B. MANETTI, *Fantasma del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, «Bollettino '900», XXIV (2018), 1-2, 81-91: 83-84.