

MARGHERITA RANALDO

Napoli tra cielo e terra. 'La città dipinta' di Marguerite Yourcenar e Anna Maria Ortese

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARGHERITA RANALDO

Napoli tra cielo e terra. 'La città dipinta' di Marguerite Yourcenar e Anna Maria Ortese

La rappresentazione del corpo urbano in 'Anna, soror...' di M. Yourcenar e ne 'Il porto di Toledo' di A. M. Ortese è prevalentemente metaforica e talvolta configura simbolizzazioni tese a una costruzione retorico-discorsiva in cui reale ed immaginario si compenetrano. Una certa corrispondenza del 'senso del luogo' è riscontrabile in queste due opere frutto del dialogo tra la produzione giovanile e quella più matura delle autrici e collocabili entrambe, anche per le singole storie editoriali, in un arco temporale che va dagli anni Venti-Trenta agli anni Ottanta-Novanta del Novecento. Due Napoli rappresentate in epoche diverse, ma in vesti ispaniche e attraverso il filtro di un'intenzione efrastica ispirata prevalentemente all'opera del maestro toledano El Greco.

1. Introduzione

Di fronte a un titolo che pone Napoli come visione pittorica a congiungere simbolicamente cielo e terra, avvicinando due autrici raramente poste l'una accanto all'altra, è lecito chiedersi cosa abbiano in comune opere narrative tanto diverse come il lungo racconto di Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*¹ e il romanzo di Anna Maria Ortese *Il porto di Toledo*.²

In primo luogo, esse condividono il referente reale dell'ambientazione narrativa, la città di Napoli. Secondariamente, una visione della realtà come mutevole ed essenzialmente inconfondibile, che le pone, a mio avviso, nella condizione di essere interpretate, per aspetti diversi, attraverso il paradigma della complessità tipica della postmodernità. Questo trova nella figura del labirinto rizomatico, teorizzato negli anni Ottanta del Novecento da Gilles Deleuze e Felix Guattari, una delle metafore ermeneutiche più forti in assoluto.³

Interessante, nei due racconti, la corrispondenza di quel che può essere definito il 'senso del luogo'.⁴ Due Napoli rappresentate in epoche diverse, ma in vesti ispaniche e attraverso il filtro di un'intenzione efrastica, ispirata principalmente all'opera del maestro toledano di origine cretese El Greco, più evidente ne *Il porto di Toledo*, ed esplicitata solo nel titolo della prima versione degli anni Trenta, *D'après Greco*,⁵ nel caso di *Anna, soror...* Solo una suggestione, forse. Tuttavia mi pare confermare l'idea di fondo del bel libro di Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, vale a dire che poeticità e suggestioni letterarie legate ai luoghi siano da individuare nelle caratteristiche intrinseche alla natura stessa dei luoghi.⁶ Queste producono immagini ricorrenti e corrispondenze in opere anche lontanissime tra loro nelle intenzioni, nelle finalità e nelle forme narrative.

I testi qui esaminati appaiono vicini per almeno due aspetti: l'analogia delle storie editoriali, in primo luogo. Le due opere sono il frutto del dialogo tra la produzione giovanile e quella più matura delle autrici; rimaneggiate e corrette fino all'ultima fase della loro vita, si collocano in un arco

¹ M. YOURCENAR, *Anna, soror...*, in *Come l'acqua che scorre*, Torino, Einaudi, 1983, qui sempre citato nella edizione Einaudi del 1993 (ed. or. *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1981).

² A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli, 1975¹. Data la lunga storia editoriale del romanzo e le sue tre diverse edizioni (1975, 1985, 1998), è opportuno precisare che in questo lavoro, i riferimenti al testo e le citazioni sono tratti dall'ultima edizione, Milano, Adelphi, 1998, contenuta nel primo volume dei *Romanzi*, Collana «La Nave Argo», curato da Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2002. Quando i riferimenti riguardano altre edizioni questi recano le opportune indicazioni bibliografiche.

³ Cfr. G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvetti, 2003 (ed. or., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit, 1980).

⁴ Cfr. F. LANDO, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, ETAS Libri, 1993.

⁵ M. YOURCENAR, *D'après Greco*, in *La mort conduit l'attelage*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1933.

⁶ Cfr. P. SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004, 612.

temporale che va dagli anni Venti agli ultimi due decenni del Novecento. Per entrambe, infatti, e veniamo al secondo punto in comune, l'ispirazione originaria è collocabile nella città in profonda mutazione che era la Napoli di epoca fascista, definitivamente stravolta in seguito dalla Seconda Guerra mondiale e costantemente rievocata, come dimostra la postfazione ad *Anna, soror...* e come evidenzia il fluttuare del tempo ne *Il porto di Toledo*. Per Anna Maria Ortese il tempo di un'intera vita e quello contestuale alla scrittura, dell'Italia contestataria della fine degli anni Sessanta.

Un'analisi di carattere semiotico del racconto *Anna, soror...*, permette di verificare attraverso l'ausilio di diagrammi e riferimenti all'articolazione geografica dei luoghi nello spazio la logica interna alla narrazione, l'intreccio tra retorica e visione storico-sociale, che si presenta in evoluzione tra la prima e la definitiva versione del racconto.

Il Porto di Toledo, romanzo-palinesesto, *bildungsroman*, labirintico, trasfigurante, ha ispirato invece una lettura selettiva delle immagini di Napoli che, a partire dal *Diario* adolescenziale, prima traccia del futuro romanzo, e grazie anche ai disegni dell'autrice, vere e proprie mappe cognitive – dalla rappresentazione delle micro unità spaziali domestiche, fino a quelle dell'universo urbano – lasciano intravedere una visione del mondo che sottende una precisa idea politica dell'esistenza e della letteratura come unica realtà veramente conoscibile ed eterna.

Si vuole qui tentare di affermare che la lezione del maestro toledano El Greco, solo intuita in giovinezza, sia stata definitivamente appresa, grazie a un lavoro costante, e messa in pratica nelle ultime versioni dei testi presi in esame. La medesima poetica dell'artista, che cercheremo di delineare in seguito, sembra informare infatti la *Weltanschauung* delle autrici, nella ricostruzione tutta memoriale, e interiore, di una Napoli vissuta in giovinezza, ormai perduta, ma costantemente rivissuta e trasfigurata nella metafisica essenza di un tempo assoluto, in cui tutto si fa presente nel potere eternizzante dell' 'Espressività', della scrittura.

2. Tra 'Storia', inventio e spazio. La Napoli di Marguerite Yourcenar

«*Anna, soror...* è un'opera della giovinezza, ma di quelle che al loro autore rimangono essenziali e care fino alla fine». ⁷ Così inizia la postfazione a *Anna, soror...* in *Come l'acqua che scorre*, titolo con il quale Marguerite Yourcenar decide di riproporre in volume, nel 1981, tre racconti pubblicati negli anni Trenta.

Anna, soror... comparve infatti 48 anni prima, col titolo *D'après Greco*, in una raccolta intitolata *La Mort conduit l'Attelage* (1933) che conteneva altri due racconti intitolati rispettivamente *D'après Dürer* e *D'après Rembrandt*.

Il racconto napoletano, sebbene pubblicato sia negli anni Trenta che negli anni Ottanta in raccolte, è stato anche oggetto di un trattamento particolare, ritenuto fin da subito degno di una vita propria, autonoma. Scritto nella primavera del 1925 a Napoli, comparve nella «Revue du Siècle» un anno prima della pubblicazione di *La Mort conduit l'Attelage* e, per richiesta dell'autrice, uscì in versione singola anche nove mesi prima della riedizione in volume, nel 1981, col titolo *Anna, soror...* mai utilizzato in precedenza.

Scrivere questa storia di amore incestuoso tra fratello e sorella (Miguel e Anna) e di morte in una Napoli della Controriforma tratteggiata in chiaroscuro, è per la giovanissima Marguerite un'esperienza umana, oltre che artistica, tra le più forti in assoluto. Lei stessa lo racconta nella postfazione:

⁷ YOURCENAR, *Postfazione ad Anna, soror...*, 202.

Anna, soror... fu scritto in poche settimane nella primavera del 1925, durante, e subito dopo, un soggiorno a Napoli; ciò spiega forse il fatto che l'avventura tra fratello e sorella si compia e termini durante la Settimana Santa. Ancora più che le antichità del museo o gli affreschi della Villa dei Misteri, a Pompei, che tuttavia avrei amato per tutta la vita, mi tratteneva a Napoli la povertà brulicante e vivace dei quartieri popolari, la bellezza austera e lo splendore sbiadito delle chiese [...]. Avevo visitato il Forte Sant'Elmo, dove colloco i miei personaggi, e la vicina certosa, dove immagino che don Alvaro [padre di Anna e Miguel, i due fratelli protagonisti della storia] finisca la sua vita. Avevo attraversato alcuni piccoli villaggi della Basilicata, in uno dei quali ho ambientato la dimora, a metà signorile a metà rustica, in cui Valentina [moglie di Don Alvaro] e i figli vengono per assistere alla vendemmia, e le rovine che Miguel scorge come in sogno sono probabilmente le rovine di Paestum. Mai invenzione romanzesca è stata più immediatamente ispirata dai luoghi in cui era ambientata.⁸

L'*incipit* del racconto configura già un inquadramento ben preciso degli elementi spaziali: «[Anna] Era nata a Napoli nel 1575, dietro le spesse mura del forte Sant'Elmo di cui suo padre era governatore».⁹ Ci troviamo di fronte a una precisa collocazione spazio-temporale.

Più avanti la configurazione dei luoghi è quella che si può osservare nella Fig. 1. Don Alvaro imponeva alla moglie

un'esistenza quasi claustrale e gli anni di Valentina si dividevano tra le melanconiche tenute che il marito possedeva in Calabria, il convento d'Ischia, dove trascorrevano la Quaresima, e le camerette a volta della fortezza dove, nelle segrete, marcivano i sospetti di eresia e gli avversari politici.¹⁰

La geografia di Don Alvaro, invece, nella prima fase del racconto, risulta configurabile come nella Fig. 2.



Fig. 1.



Fig. 2.

⁸ YOURCENAR, *Postfazione a Anna, soror...*, 206 (qui e in altre citazioni il testo tra parentesi è mio).

⁹ *Ivi*, 5.

¹⁰ *Ibidem*.

Di lui, uomo ai vertici della gestione politica del vice regno, e miseramente vittima di profondi sensi di colpa, accentuati dal giogo della Controriforma (da poco introdotta in Italia), si diceva, infatti, che

in segreto, nelle ore di prostrazione in cui ci si abbandona a sé stessi, [...] preferisse le prostitute more i cui favori si contrattano nell'angiporto con le ruffiane accovacciate sotto una lampada fumosa o accanto a un braciere.¹¹

Resta da analizzare la configurazione e disposizione dei luoghi che vedono crescere i due fratelli, Anna e Miguel (Figura 3):

Miguel trascorrevva lunghe ore seduto a fianco di Anna nella saletta dorata come l'interno di un forziere, in cui, inciso sui muri, si snodava il motto di Valentina: *Ut crystallum*. [La coltissima Donna Valentina] Aveva loro insegnato a leggere su Cicerone e su Seneca fin da quando erano bambini: e mentre ascoltavano la sua tenera voce spiegare una tesi o una massima i loro capelli si frammischiavano sulle pagine. In quel periodo Miguel somigliava molto alla sorella; non fosse stato per le mani, delicate quelle di lei, indurite dall'uso della briglia quelle di lui, li si sarebbe scambiati l'uno per l'altro. [...]. [Donna Valentina] Custodiva in un cofanetto una collezione di pietre dure intagliate greche [...]. Donna Valentina diceva, col suo vago sorriso: «Tutto ciò che è bello si illumina di Dio».¹²

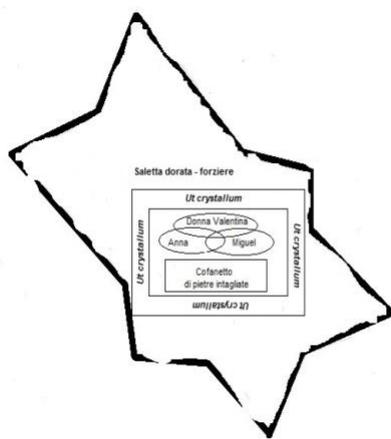


Fig. 3. Configurazione di luoghi-spazi-corpi Anna, Miguel e Donna Valentina

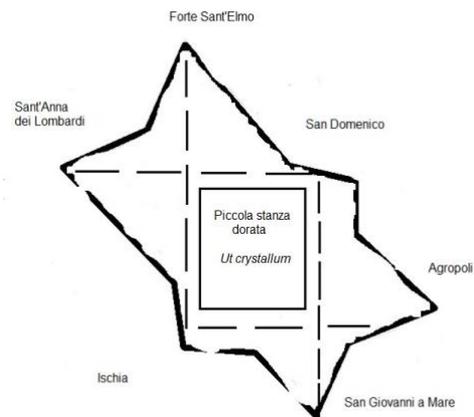


Fig. 4. Configurazione esoterica dei luoghi nel racconto

La saletta dorata e il cofanetto di pietre intagliate oltre a configurare una metafora alchemica,¹³ intrattengono un rapporto quasi metonimico, in quanto, come anche Marie Poix-Tétu afferma, «il

¹¹ YOURCENAR, *Anna, soror...*, 6.

¹² Ivi, 7.

¹³ Una lettura affascinante è quella proposta da Maria-José Vasquez de Praga nel suo studio *Mort alchimique: Anna, soror... à la lumière de Fulcanelli*, in C. F. FARREL Jr.-E. R. FARRIEL-J. E. HOWARD (a cura di), *Les Visage de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, The University of Minnesota, Morris, A. Maindron, 1993. Nel tentativo di immaginare il racconto napoletano come opera alchemica, la studiosa si concentra sulla morte intesa come processo di decomposizione spirituale che si subisce nel corso della vita prima di raggiungere il fine ultimo. Secondo gli alchimisti vi sono molteplici morti e molteplici rinascite, periodi di combustione, cenere, calcificazione, che terminano solo alla morte reale della persona. Per l'opera alchemica

paragone della saletta dorata con un 'forziere', completando il campo lessicale dell'isolamento, assimila i ragazzi iscritti nello spazio materno alle pietre contenute nel 'cofanetto'.¹⁴

Un'analisi precisa della spazialità (nelle sue molteplici sfaccettature), dunque, può servire a dirci qualcosa di più sui fatti narrati e non solo su quelli. In effetti, una prima informazione supplementare su *Anna, soror...* deriva proprio dal confronto strutturale tra il racconto e il suo avantesto degli anni Trenta, *D'après Greco*.

Sebbene l'autrice insista nella postfazione del 1981 sulla sostanziale identità tra *Anna, soror...* e *D'après Greco*, uno studio più attento rivela invece la non coincidenza tra i due testi. In effetti, sono circa un migliaio le varianti, alle quali si aggiungono quelle relative ai segni interpuntivi, altrettanto numerose, e una sostanziale differenza strutturale dell'impianto narrativo.¹⁵ *Anna, soror...* dunque non è lo stesso testo, né un altro rispetto a *D'après Greco*, ma ne costituisce l'oltre testo, tra somiglianze e differenze quasi lo stesso.¹⁶ È però quel 'quasi' ad aprire una strada di profonda riflessione e analisi. Riprendere *D'après Greco* è un modo per Marguerite Yourcenar di lavorare su un dissidio intimo: quello tra un'autrice e un'opera, che ella avverte come fondamentale nella sua storia personale, umana e artistica, la cui lunghissima vicenda editoriale, si riflette in un gesto che unisce la volontà di conservazione a quella di rifiuto.¹⁷

Marguerite alla compagna Grace Frick raccontò le atmosfere del suo arrivo a Napoli nella primavera del 1925 e della prima passeggiata al Castel Sant'Elmo, dove decise poi di situare il fulcro simbolico della narrazione, anche dal punto di vista della rappresentazione spaziale;¹⁸ la visita in compagnia dell'anziano padre, Michel de Crayencour, che mai prima d'allora era stato a Napoli della: «singolare Pietà della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi di cui lei parlerà tutta la vita come di un'impressione violenta e duratura»,¹⁹ produrrà un meraviglioso esempio di *ekphrasis* perché l'opera di Guido Mazzoni viene effettivamente descritta nel racconto in tutta la sua drammatica bellezza:

si ha bisogno di componenti ben precisi: i minerali, l'*athanor* dove gli elementi possano reagire (si pensi alla saletta dorata), il fuoco, il vento. Reazioni di composti, dissoluzioni e coagulazioni, morte e resurrezione. Secondo questa lettura Valentina sarebbe la materia prima, il mercurio, la Vergine. Don Alvaro rappresenterebbe lo zolfo, Saturno, Adamo, il Vegliardo. Da due unioni successive di Valentina e Don Alvaro, zolfo e mercurio, nascerebbero Anna e Miguel, i gemelli, due esseri uguali ma di sesso differente: l'androgino. Dall'unione dell'androgino nasce quindi la Pietra Filosofale, ovvero la resurrezione dopo la morte, la conoscenza piena, l'unione con Dio. Si ricordi, Anna in fin di vita, l'anfibologia delle battute di chiusura del racconto:

«Alla fine, il viso contratto di Anna si distese, abbassò lentamente le palpebre. La sentirono mormorare:
– Mi amado...

Pensarono che parlasse a Dio. Forse parlava a Dio». (YOURCENAR, *Anna, soror...*, 59)

¹⁴ M. POIX-TÉTU, *Le discours de la variante. Approche sémiotique de la genèse d'Anna, soror...de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 113 (la traduzione dal francese è mia).

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 11-19.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Volendo tracciare delle linee immaginarie che sulla mappa uniscano tra loro i luoghi napoletani e campani del racconto, la chiesa di San Domenico Maggiore rappresenta il vertice di un triangolo che vede agli altri due le chiese di Sant'Anna dei Lombardi e quella di San Giovanni a Mare. Mentre il Convento d'Ischia è il vertice di un triangolo capovolto i cui due restanti punti di congiunzione sono il Castel Sant'Elmo/Certosa di San Martino e Agropoli. Incrociando le due figure si ottiene un esagramma, simbolo esoterico tra i più noti, che rappresenta l'unione tra cielo e terra/maschile e femminile e coincide con la pianta del Castel Sant'Elmo, al cui interno è ubicata la piccola stanza dorata, come abbiamo visto, punto fermo da cui muove tutta la rappresentazione spaziale (Figura 4).

¹⁹ J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, pp. 75-76 (la traduzione dal francese è mia).

Un re della Napoli aragonese vi si era fatto rappresentare, con le sue amanti e i suoi poeti, nell'atteggiamento di una veglia funebre che sarebbe durata per sempre. Sette figure di terracotta, di dimensioni naturali, si lamentavano intorno al cadavere dell'Uomo-Dio che avevano seguito e amato. Ognuno di loro era il fedele ritratto di un uomo o di una donna morti da appena un secolo, ma le loro maschere desolate sembravano gemere fin dal tempo della Crocifissione. Resti di colore le ornavano ancora: il rosso del sangue del Cristo squamava come i grumi di una vecchia piaga. Il sudiciume del tempo, i ceri, la luce falsa della cappella davano a quel Gesù l'aspetto atrocemente morto che dovette avere quello del Golgota, poche ore prima della Pasqua, quando il marciume compiva la sua opera e gli angeli stessi cominciavano a dubitare.²⁰



Fig. 5. G. Mazzoni, *Compianto su Cristo morto* (1492), Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, Napoli²¹

²⁰ YOURCENAR, *Anna, soror...*, 31-32.

²¹ Le immagini del *Compianto du Cristo morto* di Guido Mazzoni, custodito nella Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, sono tratte dal sito web <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-10726.html>.

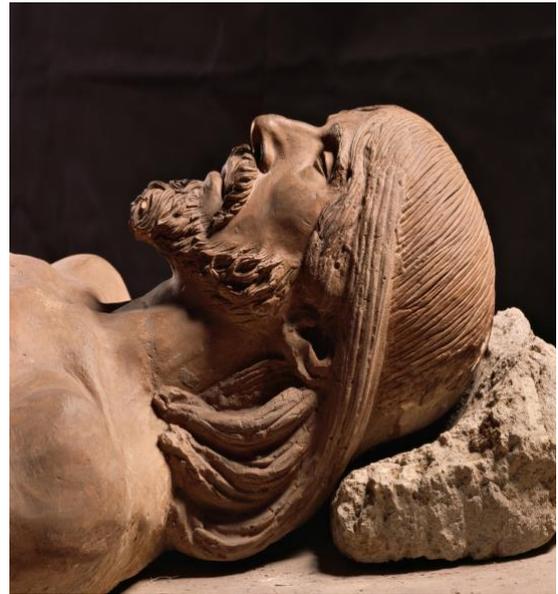
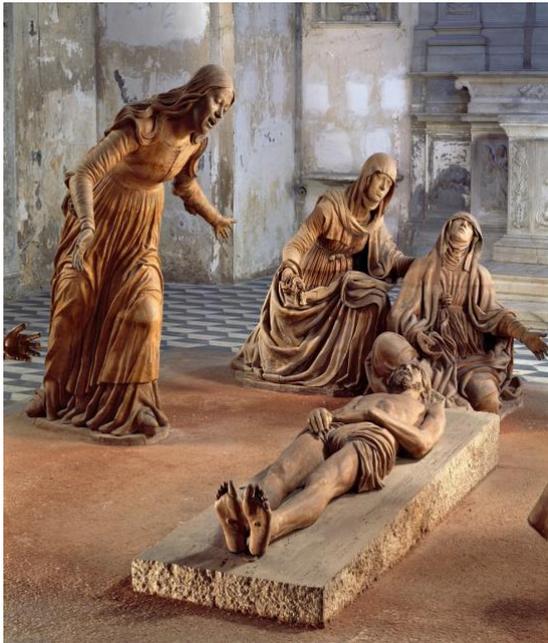


Fig. 6-7. G. Mazzoni, *Compianto su Cristo morto*, particolari

È probabilmente utile, a questo punto, tentare di concettualizzare la struttura spaziale del racconto. Di seguito propongo una tabella che indica l'insieme complessivo dei luoghi significativi menzionati, suddivisi tematicamente in due macro categorie (luoghi profani e luoghi sacri) e in ulteriori due sotto categorie (luoghi pubblici e luoghi privati).²²

Luoghi profani			Luoghi sacri	
	Corti luoghi pubblici	Dimore luoghi privati	Chiese luoghi pubblici	Conventi luoghi privati
1	Madrid	Urbino	Cattolica	Sant'Anna
2	Napoli	Forte Sant'Elmo	San Giovanni a Mare	
			San Domenico	Ischia
3	Bruxelles	Acropoli	Dei Lombardi	Certosa
4	Louvre	Baillicour	Sablon	Douai

Tab. 1

La tabella 1, dunque, configura una struttura spaziale quadripartita. La prima serie raggruppa luoghi che definirei 'ombra'; non strettamente funzionali allo svolgersi della vicenda, ma comunque

²² La tabella è una mia rielaborazione di uno schema proposto da Marie C. Poix-Tétu. Cfr. POIX-TÉTU, *Le discours de la variante...*, 135.

necessari, se per ombra intendiamo come ha scritto Heidegger «la misteriosa testimonianza dell'illuminazione nascosta», l'elemento che «sottratto alla rappresentazione, si fa tuttavia innanzi nell'ente, attestando così l'essere nel suo nascondimento».²³ La quarta serie, che insieme alla prima si è evidenziato in grigio, sembra invece riunire i luoghi che definire secondari è improprio, perché traggono la loro importanza proprio dalla marginalità, anche geografica, che li contraddistingue. Sono 'luoghi-muro' contro i quali, come nel gioco della palla basca, le storie narrate rimbalzano per tornare indietro. Si tratta di luoghi fuori campo, in cui la narrazione fluttua, si fa vaga, talvolta reticente. Sono i luoghi del principio (serie 1) e della fine (serie 4): dell'educazione urbinata di Valentina e della benedizione ricevuta da Vittoria Colonna nel convento di Sant'Anna; dell'orizzonte madrilenno, sempre agognato e mai raggiunto da Don Alvaro e Miguel; dell'inizio della nuova semi-vita²⁴ di Anna (la chiesa di Cattolica, che custodirà il cadavere di Miguel per una notte); i luoghi, infine, in cui Anna consumerà i suoi anni in un silenzioso, e solo apparente, isolamento.

La differenza principale tra *D'après Greco* e *Anna, soror...* consiste nell'aggiunta, nel testo definitivo, della corte del Louvre. Aggiunta solo apparentemente priva di conseguenze. Essa, infatti, rappresenta una riconfigurazione strutturale basata, più che sulle gerarchie e sulla staticità, sui punti di connessione, di interazione.²⁵

È la stessa autrice a spiegare il senso delle correzioni apportate al testo negli anni Ottanta, delle quali la maggior parte, afferma, sono servite ad ammorbidire alcuni passaggi:

Nel vecchio testo, un preambolo di alcune pagine ci mostrava, nelle Fiandre spagnole, una Anna venticinquenne, contristata moglie, per ordine dell'alto, di un francese al servizio della Spagna. Questo ingombrante preambolo aveva senso in *Remous*, centrato, per quanto lo era stato, sui Paesi Bassi spagnoli.²⁶

Dunque, il progetto strutturale del testo ormai perduto *Remous*, aveva come perno le Fiandre spagnole. Struttura che l'autrice ripropone in *D'après Greco* e che può essere così schematizzata, in sequenze narrative, e raffrontata a quella di *Anna, soror...*

DaG	b) Fiandre	[a] Napoli	c) Fiandre	d)*f) Napoli*Fiandre ²⁷	
As	a) Napoli	b)*c) Fiandre*Fiandre		d) Napoli	f) Fiandre

Tab. 2

In *DaG*, pur essendo quello napoletano, per peso narrativo, l'episodio principale, figura come incastonato tra due episodi di ambientazione fiamminga, il primo dei quali ne costituisce l'*incipit*, totalmente sbilanciato in favore della rappresentazione del potere spagnolo. Ecco le parole d'esordio di *D'après Greco*: «Egmont de Wirquin, di cui la terra di Baillicour era appena stata eretta in contea, fu ricevuto dall'Infanta con tutti gli onori».²⁸

²³ M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, 100-101, in nota.

²⁴ «La storia di Anna ebbe da allora la monotonia di una prova lungamente sopportata», YOURCENAR, *Anna, soror...*, 56.

²⁵ Cfr. POIX-TÉTU, *Le discours de la variante...*, 126.

²⁶ YOURCENAR, *Postfazione a Anna, soror...*, 209.

²⁷ *Indica l'immediata successione di due sequenze narrative, ben distinte, che non presentano interruzioni tipografiche. Cfr. POIX-TÉTU, *Le discours de la variante...*, 126.

²⁸ YOURCENAR, *D'après Greco*, 85.

L'Infanta nelle Fiandre, il vice-re a Napoli, sono le due rappresentanze/rappresentazioni locali del potere centrale del re di Spagna. Dunque *DaG* è un racconto che si iscrive in una visione storica – quella della giovanissima Marguerite alla fine degli anni Venti – in cui il potere monarchico ha un peso rilevante. Ma nel confronto con la struttura di *As* si evince che a distanza di quasi cinquant'anni qualcosa è cambiato. Da un'articolazione fondata sulla subordinazione, che richiama quella dei sudditi al loro re, si passa a una struttura in cui attraverso «la giustapposizione dei capitoli *Anna soror...* disfa un legame fondato su una legittimità esterna alla narrazione, una monarchia di diritto divino». ²⁹ Nel confronto tra le due versioni, le varianti indicano dunque un cambiamento di visione dell'autrice rispetto ai rapporti di potere, che si riflette nella resa spaziale dei luoghi, nella loro disposizione narrativa, e che dal piano della finzione passa alla storia dei luoghi stessi, quella minima e quella ufficiale, chiamando in causa questioni geopolitiche e lo scacchiere internazionale di forze in gioco: Spagna, Fiandre, Italia, Francia.

La struttura originaria era gerarchica, statica, binaria, basata su un gioco di simmetrie e di opposizioni ben individuabili. ³⁰ Ma dalla prima alla seconda versione questa binarietà lascia il posto a una struttura reticolare in cui i punti di interconnessione e di sospensione rappresentano una soglia interpretativa fondamentale. Si è provato a rappresentarla con lo schema 1. ³¹ Questo, pur lasciando intatta la struttura quadripartita della tabella 1, si basa ora su un sistema di triangolazioni che, in questa articolazione concettuale dei luoghi del racconto, isolano spazi narrativi e semiologici. Appare evidente la polivalenza dei luoghi-spazi e quindi la chiara difficoltà nell'attribuire ruoli specifici ad alcuni di essi, anche a quelli che sembrano averne uno preciso. Nel caso, poi, della chiesa di San Giovanni a Mare, la nuova struttura narrativa ne fa un indefinito semiologico, un luogo di passaggio a metà tra i luoghi ombra e quelli che vedono concretamente svolgersi le vicende narrate. ³²

L'edizione degli anni Ottanta assicura l'organizzazione spaziale rendendone possibile, in qualche misura, un modello virtuale. Il ruolo dei referenti storici e geografici nel racconto sembra non concernere tanto un problema di esattezza, di cui Marguerite Yourcenar fin dagli esordi non si è mai davvero preoccupata, quanto piuttosto questioni di tecnica narrativa il cui obiettivo è creare quella giusta tensione tra luoghi reali (nomi propri, descrizioni fisiche) e spazi votati alla rappresentazione, per agire narrativamente proprio in un interstizio di ambiguità tra significante, significato e senso.

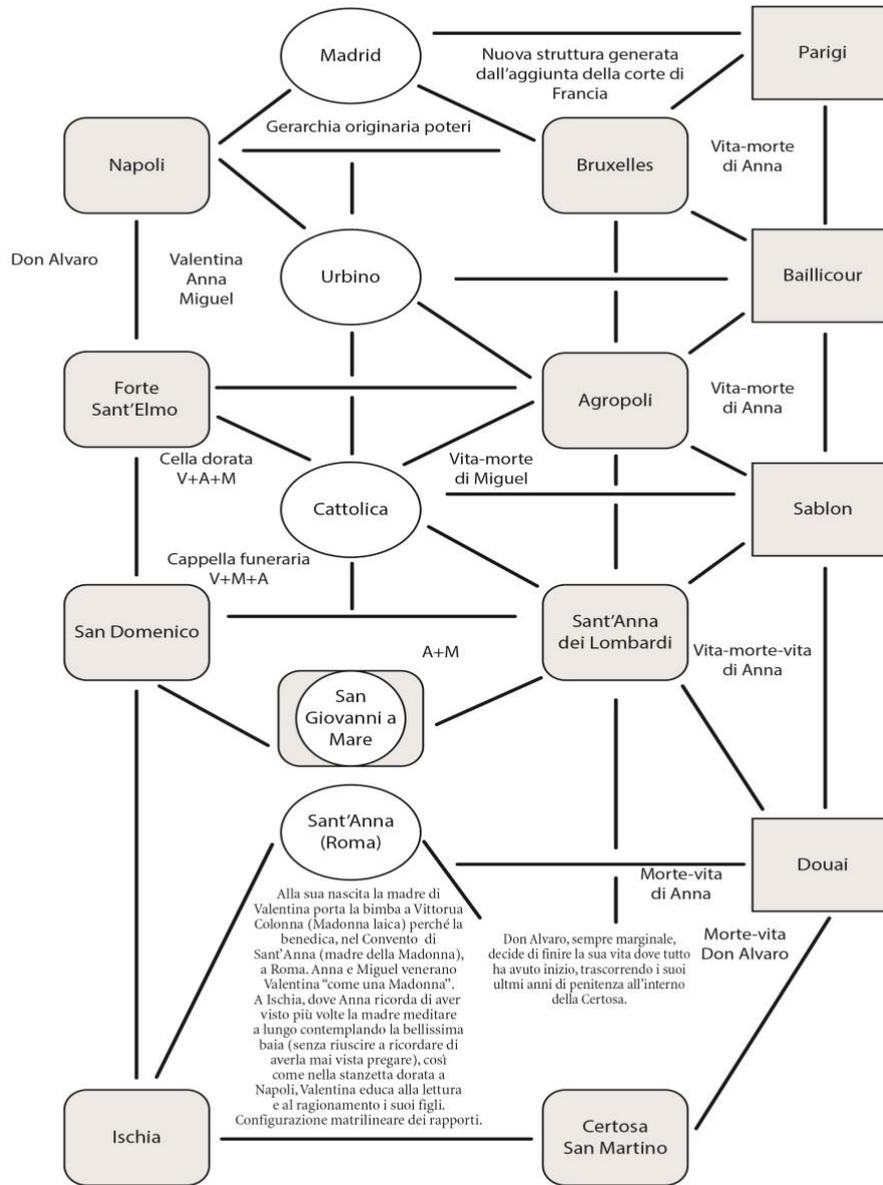
Napoli è insieme luogo di vita e di morte; di freschezza e integrità, ma anche di disfacimento e de-composizione. L'articolazione topografica dei luoghi campani menzionati arriva perfino a disegnare (Fig. 4), tracciando linee immaginarie, il simbolo alchemico per eccellenza, l'esagramma, non a caso figura planimetrica del Castel Sant'Elmo. C'è, inoltre, il fascino che la grecità di Napoli e della Campania esercita sull'autrice, abbinata al suo interesse per la teatralità e l'arte barocca, peculiarità del centro antico cittadino. All'ellenismo diffuso si oppone la forte e pervasiva religiosità di marca ispanica, simboleggiata dalla maestosità dei tanti luoghi di culto. Ogni luogo del racconto vede così confondersi, su più livelli, sacro e profano, pubblico e privato, elevazione e umiliazione fisica e morale.

²⁹ POIX-TÉTU, *Le discours de la variante...*, 128.

³⁰ Cfr. M. K. OUELHANI, *La représentation de Naples et de sa région dans l'écriture de Marguerite Yourcenar*, in «Annali della sezione romanza», XLIX, 2, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2007, 585-613.

³¹ Lo schema rielabora e sviluppa quello proposto in POIX-TÉTU, *Le discours de la variante...*, 138.

³² I luoghi ombra nello schema sono simboleggiati da un'ellissi, mentre i luoghi reali da un rettangolo a punte tonde.



Schema 1

3. Il segreto di una visione. Napoli ne 'Il porto di Toledo'

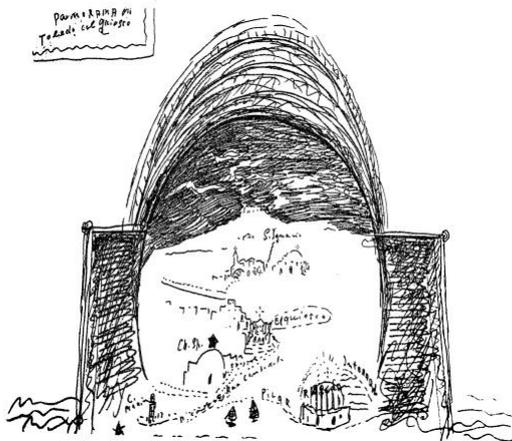
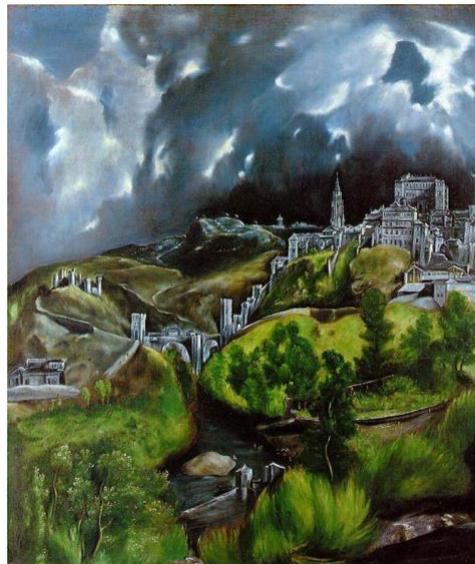


Fig. 8, *supra*. Veduta di Toledo in un disegno autografo di Anna Maria Ortese.³³

Fig. 9. El Greco, *Veduta di Toledo* (ca. 1610), New York, Metropolitan Museum.



È a partire da queste due immagini che voglio dare principio a una breve analisi de *Il porto di Toledo*, opera tanto rappresentativa quanto scarsamente conosciuta di Anna Maria Ortese. Si tratta di una veduta di Toledo disegnata dall'autrice, che «riproduce nelle sue grandi linee quella di El Greco».³⁴

Il romanzo presenta un impianto prosimetrico che vede l'alternarsi di materiali poetici ('espressività') e narrativi ('rendiconti'), all'interno di un ampio racconto cornice: la storia di una adolescente che pian piano acquisisce consapevolezza della propria vocazione letteraria e, negli anni immediatamente precedenti la Seconda Guerra mondiale, si innamora, in una Napoli ispanica e trasfigurata, che è una Toledo di mare.

Gli elementi autobiografici del romanzo sono, oltre che ai luoghi descritti, riconducibili ai personaggi principali, tutti figure a chiave.³⁵ L'operazione di travestimento persegue l'ottenimento di un duplice effetto: assolutizzazione e indeterminatezza, tese a conferire massima generalità alle vicende private e alle esperienze formative raccontate nel *Porto*.³⁶ Alla trasfigurazione linguistica, onomastica, iconografica, storica e topografica si accompagnano, risultando complementari, alcuni elementi dell'immaginario fanciullesco della Ortese, come la passione per la cultura spagnola,³⁷ derivante dalle origini catalane della famiglia, e il mito dell'America.

³³ Il disegno è una riproduzione tratta da ORTESE, *Romanzi...*, vol. 1, Note ai testi, Tavola 1.

³⁴ M. FARNETTI, *Note ai testi*, Tavola 1, in ORTESE, *Romanzi...*

³⁵ Cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, 473.

³⁶ Ivi, 475. In queste pagine si indica il romanzo utilizzando indistintamente le abbreviazioni attestate più di frequente nella letteratura critica *Toledo/Il porto/Porto*.

³⁷ È la Spagna del nonno paterno, scultore e figura mitizzata dalla Anna Maria bambina che mai lo conobbe e che è personaggio emblematico della devozione all'Arte di uno dei più bei rendiconti del romanzo *La bella casa* (ORTESE, *Il porto...*, 714); come si evince dall'articolo scritto da Anna Maria Ortese per «Il Gazzettino», 22 luglio, p. 3, *Maestri Spagnoli alla Mostra di Ginevra*, «È la terra degli artisti più amati in questi anni: i barocchi Quevedo e Góngora, – ma anche Velázquez, Goya, Ribera, Murillo ed El Greco, i maestri ammirati al museo d'Arte e di Storia di Ginevra», dove la Ortese fu inviata dal giornale veneziano nel 1939. Cfr. CLERICI, *Apparizione...*, 472.

La sfasatura cronologica fra il tempo delle prime composizioni ‘espressività’, negli anni Trenta, e quello della scrittura del romanzo (la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta) configura, nella sua costruzione *à rebours*, un testo il cui genere è di difficile definizione. Questo pare tuttavia inserirsi a pieno titolo tra i magistrali esempi della postmodernità letteraria mondiale proprio in virtù di una dimensione temporale, storica e memoriale del racconto che si riflette in una topografia immaginaria e in una toponomastica straniante. Tutta la narrazione, articolata in una interlingua fra spagnolo e italiano,³⁸ vede Napoli trasfigurarsi in un’immaginaria Toledo tratteggiata sulla scorta di suggestioni pittoriche, che vanno da El Greco a Velázquez a Goya. La vena ispanica, con valenze deterritorializzanti, contamina ogni dimensione di questo romanzo (come del racconto yourcenariano), che mi pare di poter assimilare a quelle che Bertrand Westphal definisce ‘interferenze eterotopiche’, in altre parole, la rivendicazione da parte delle autrici del mondo della finzione rispetto al reale.³⁹ Finzione, nella concezione ortesiana, intesa come unica realtà conoscibile ed eterna che sia data all’individuo. Ed è proprio questo il mistero di una visione del mondo, che è anche geografia sociale, storica, oltre che fisica della città nascosta dentro *Toledo*.

Una Toledo di mare, in anni irreali che è, afferma la Ortese scrivendo all’editore tedesco Fischer nel 1980, la «Napoli degli anni ’30» e questo romanzo, *Toledo*, «quasi un’autobiografia». ⁴⁰ È di nuovo un ‘quasi’ ad aprire un campo d’esplorazione terzo e a permettere il superamento della lettura, a lungo predominante, che distingueva nettamente le scritture ortesiane realistiche da quelle autobiografiche e queste da quelle appartenenti alla letteratura fantastica.⁴¹ «Così, – nelle parole dell’autrice – Toledo non è, non vuole essere una storia vera, ma un’ ‘aggiunta’ alle cose del mondo. Toledo non è una vera città, anche se immagini del vero ne emergono, né è reale la sua gente». ⁴²

Damasa protagonista del romanzo e *alter ego* della Ortese, ma a lei prima d’allora sconosciuta, prende dunque il suo posto «nella casa del Pilar» (l’antica via del Piliero, a Napoli, oggi via Cristoforo Colombo) e descrive tutto:

come a me non sarebbe potuto succedere. [...] onorava lo scrivere un solo istante; nel successivo, lo deformava. Fino a piegarlo, sprezzarlo e cancellarlo del tutto. Con questo spirito [...] «ricordai» Toledo, ne descrissi il silenzio, l’angoscia, i passi giovani (oggi perduti) per le sue strade contorte, ventose, in mezzo a ignote colline. [...]. Tutto mi era estraneo, eppure, ahimè, quanto misteriosamente conosciuto. [...]. Comprendo adesso – scrivendo Toledo – una cosa: che ogni cosa è intimamente inconoscibile. Non per tutti. Per alcuni – e dovevo riconoscermi fra questi – l’inconoscibile è il vero. Un tempo, un paese, possono essere senza lapidi come la luna. E uomini e donne possono non avere vero nome, essere unicamente forze ostinate, ignoti suoni. C’è la *storia*, fuori, c’è la Tigre nel cielo; e qui nulla. Come in una cantina murata.⁴³

³⁸ FARNETTI, *Note ai testi*, in ORTESE, *Romanzi...*, 1133.

³⁹ Cfr. B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009, 147-150 (ed. or. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007).

⁴⁰ Lettera di Anna Maria Ortese all’editore Fischer di Francoforte, 8 dicembre 1980, in ORTESE, *Romanzi...*, 1058.

⁴¹ Alla prima categoria appartenerebbero, secondo questa ripartizione, opere come *Il Mare non bagna Napoli* (1953) e *Silenzio a Milano* (1958), alla seconda e terza, le due trilogie ortesiane, quella che si vuole autobiografica: *Poveri e semplici* (1967), *Il porto di Toledo* (1975), *Il cappello piumato* (1967); e la cosiddetta trilogia delle «bestie-angelo»: *L’Iguana* (1965), *Il cardillo addolorato* (1993), *Alonso e i visionari* (1996).

⁴² ORTESE, *Romanzi...*, 355.

⁴³ A. M. ORTESE, *Il porto di toledo*, BUR, Milano, 1985, II-III.

Quella cantina murata è assimilabile all'abisso dal quale, impotenti nei confronti della Tigre/Storia – la realtà che, cieca, fuori, travolge ogni cosa –,⁴⁴ ci si può salvare unicamente attraverso la sfida dell'Espressivo, accostabile alla calviniana 'sfida al labirinto',⁴⁵ il cui fine è trovare la mappa, dare nuovi nomi alle cose, creare geografie irreali ma vere, cartografare interi paesi e leggerne, attraverso l'intersecarsi di «reti di luce gettate sul mondo»,⁴⁶ il tempo.

Ed è questo, probabilmente, il senso di una scrittura sperimentale, figurativa, il cui risultato sarà per l'autrice «un romanzo sigillato, cifrato, e insieme inconsulto e caotico».⁴⁷ Ecco l'intima motivazione di quella costante *rinominatio* che ne caratterizza il linguaggio, «dappertutto deformato, deviato, spezzato».⁴⁸

Westphal individua nello sconvolgimento materiale e morale causato dalla Seconda Guerra mondiale una profonda rottura cronica e topica, che porta a una percezione dello spazio e del tempo mai, prima di quel momento, manifestatasi più complessa, aperta a rappresentazioni nomadi e libere.⁴⁹ Questi assunti alla base delle teorizzazioni di Westphal sembrano coincidere appieno con una lettura dell'opera di Anna Maria Ortese che la veda uscire da un'interpretazione localistica per essere finalmente situata in una prospettiva più ampia, tale da restituirne la complessità e il respiro transnazionale.

Il nomadismo è cifra peculiare dell'intera esistenza della Ortese. Fin da bambina l'autrice ha percepito se stessa come soggetto alla ricerca di un'identità e di radici che, tuttavia, mai riuscì a individuare e fissare in un luogo preciso. Condizione probabilmente consustanziale a un soggetto come lo scrittore donna, «una bestia che parla»⁵⁰ dice la Ortese in quel meraviglioso libro di riflessioni sul mondo che è *Corpo celeste*, una sorta di testamento spirituale, lasciato in dono ai lettori nel 1997, un anno prima di morire. È proprio in questo insieme di scritti, definitivo, ma aperto, mi sembra, a nuove 'celesti' esplorazioni, che la Ortese presenta molti degli elementi caratterizzanti la sua vita di scrittrice: l'epoca in cui la vocazione e poi l'espressione divennero pubbliche, le difficili condizioni materiali in cui, quasi sempre tra stenti, si trovò a lavorare, la condizione femminile, il rapporto col potere e con l'*establishment* culturale del nostro paese e, più in generale, la sua luminosa idea di scrittura.⁵¹

Se con *Corpo celeste* siamo quasi alla fine di una lunga vicenda umana e letteraria, è straordinario notare come alcuni dei temi affrontati compaiano già *in nuce* in un documento, ritrovato tra le carte dell'autrice, che allo stato attuale pare essere in assoluto il primo esperimento di scrittura di una Anna Maria Ortese adolescente, il *Diario*.⁵² La parte ritrovata va dal novembre 1928 al settembre 1929. La protagonista del *Porto*, Toledana, vi accenna, alludendo a un «diario che tenni per due anni,

⁴⁴ Realtà che la Ortese ha sempre intimamente sentito di rifiutare con tutte le sue forze. Cfr. A. M. ORTESE, *Il Mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2012, 10.

⁴⁵ Cfr. I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, 96.

⁴⁶ Cfr. *infra*, nota 51.

⁴⁷ ORTESE, *Il porto...*, BUR, Milano, 1985, III.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ WESTPHAL, *Geocritica...*, 21.

⁵⁰ A. M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, 52.

⁵¹ «Ecco, ho finito. Ho finito anche di essere uno scrittore – se mai lo sono stata –, ma sono lieta di averlo tentato. Sono lieta di aver speso la mia vita per questo. Sono lieta, in mezzo alle mie tristezze mediterranee, di essere qui. E dirvi com'è bello pensare strutture di luce, e gettarle come reti aeree sulla terra, perché essa non sia più quel luogo buio e perduto che a molti appare, o quel luogo di schiavi che a molti si dimostra – se vengono a occupare i linguaggi, il respiro, la dignità delle persone», *ibidem*.

⁵² ORTESE, *Romanzi...*, vol. 1, Appendice I, *Diario*, 1088-1132.

fino alla gioventù vera, e poi ho stracciato o perduto, non so».⁵³ Sebbene non ci siano elementi sufficientemente validi a confermare o smentire l'identità dei due testi, il diario di cui disponiamo è documento preziosissimo, perché testimonierebbe, a un ulteriore livello, la natura di «palinsesto narrativo»⁵⁴ del romanzo toledano – alle cui prime cinquanta pagine corre parallelo –,⁵⁵ molto utile per la ricostruzione topografica della Toledo ortesiana⁵⁶ e, nel nostro caso, per una lettura appropriata del modello spaziale urbano che dalla narrazione emerge, al fine di indagare, se possibile, attraverso una siffatta analisi, le ragioni di una scrittura che appare misteriosa visione del mondo.

Così l'autrice del *Diario* esordisce nel I. *Quaderno*:

Novembre, Anno Tale

Ho dodici anni compiuti da poco. Mi chiamo Mana. Abito con altra gente nel quartiere basso della città. Di religione sono battezzata cristiana, però non osservo (si dice così). Fino a due mesi fa ero in Africa, ora in Europa. La mia gente è povera, credo che tutta l'Europa è povera. Il mondo, intorno a questa città e all'Europa e all'Africa, è grande e bello, e credo che bisognerebbe essere felici. Io però, non sono felice, sono disperata.⁵⁷

Significativa appare in queste righe, di forte riflesso autobiografico, una certa consapevolezza da parte della giovane autrice della sua condizione di sradicata. Il nome del luogo non viene palesato, si indica solo che la ragazza e la sua gente vivono nel quartiere basso di una città che si trova in Europa, continente nel quale la protagonista è giunta da un paio di mesi dall'Africa. La giovane ha la percezione che il mondo in cui vive sia povero, misero, quasi una intuizione dei tempi ancora più bui che lo attendono, ma sa anche che 'altrove' è grande e bello e che l'uomo dovrebbe essere felice.

Più avanti, mi pare di intravedere una prima dichiarazione di poetica della scrittrice in erba, poetica che non muterà nel corso degli anni. L'opposizione tra città intesa come grigia intelligenza, dove regna la legge del profitto e dello *status* sociale, e un altrove immaginifico, il quale sovente trova espressione nel fascino esercitato sull'autrice dall'America delle origini, simbolo di una terra che fu un tempo autenticamente libera e in quella successiva dell'indipendenza e delle libertà democratiche.

Siamo probabilmente di fronte alla distinzione ontologica tra la pienezza delle libertà civili rappresentata dal concetto di *civitas* (che risale alla *Politica* di Aristotele e arriva, non a caso, fino alla *Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti d'America*), e la materialità strumentale dell'*urbs*, che nella modernità pare prendere il sopravvento. La natura oppositiva dei due concetti trova spazio anche nelle descrizioni della città stessa. Al suo interno è possibile distinguere, fare la differenza, e trovarsi di fronte a due diverse città, che saranno due Toledo: 'le due Napoli', nella ormai stereotipata, quanto imprescindibile, formula di lettura del contesto urbano partenopeo.

⁵³ ORTESE, *Romanzi...*, 369.

⁵⁴ FARNETTI, *Note ai testi*, ivi, 1028-1030.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Gran parte dei riferimenti alla ricostruzione topografica della Napoli toledana si devono, oltre che alle pagine relative al romanzo di Luca Clerici, in *Apparizione e visione...*, 452-481, anche e soprattutto al lavoro di Monica Farnetti, affiancata dagli architetti Claudio Cajati e Yolanda Tugbang, dell'Università di Napoli Federico II, nelle Note ai testi, *Indice dei luoghi di Toledo*, in ORTESE, *Romanzi...*, 1136-1151, e in *Elementi per una ricostruzione della topografia e toponomastica di Napoli nel «Porto di Toledo»*, ivi, 1133-1136.

⁵⁷ Ivi, Appendice I, *Diario*, 1088.

Una città che appare «sporca e cupa, come del resto tutto il quartiere [...], la casa, le scale, e la prima stanza dopo l'ingresso, chiamata *studio*»,⁵⁸ ma che dalla finestra del gabinetto appare diversa: «è molto bello, si vedono – oltre al vicolo pieno di panni – le terrazze e le chiese, anche le alture con gli alberi, e una collina solitaria che finisce in un castello».⁵⁹

Questa città è piena di cose brutte, di gente commossa, agitata, che grida a Dio, e fa il male... e lì è sempre notte; mentre a ponente, invece, tutto è più bello, allegro, ordinato... Ci sono fiori, il grande palazzo rosa del Re, i Giardini... si va al cinema, teatro, vedi caffè, gerani...⁶⁰

Nel caso della Ortese tale distinzione è sempre altamente simbolica, non è solo a due città antropologicamente e morfologicamente diverse che ci pare riferirsi l'autrice, ma a una 'visione' che da «ponente» si staglia, portatrice di luce nuova, nel cielo puro e doloroso di certe giornate mediterranee, a indicare una via, quella dell'Espressività, che nell'opposizione identità/nomadismo contiene in sé quella tra realtà e irrealtà, tra le quali non sussiste «un vero tratto di demarcazione [...]». Ogni cosa, anche appena pensata, subito è reale. Ciò che ci abbisogna, ecco ciò che è reale».⁶¹

Così tutta l'esistenza della Ortese scrittrice sarà dedicata a soddisfare la precoce necessità che con queste parole l'adolescente descrive:

Devo, attraverso un lavoro personale, esprimere questo fatto grandioso: che sono nata, vedo la luce, le navi, [...], e ho dolore. Tutto il resto mi sembra inutile. Vorrei dipingere grandi cieli, sbarcare in terre grandi, correre in foreste rosse, accostare uomini e donne grandi, sedere intorno ai fuochi rossi, respirare un grande vento, dormire, sognare sogni grandi. Tutto questo che io non ho voluto, l'ho trovato nella mia testa, è ciò che devo realizzare: non so che cosa grande, con dentro le luci delle navi.⁶²

Questo mondo che la ragazza non ha voluto, ma ha trovato nella sua testa, quindi inventato, nel senso etimologico della parola, sembra tuttavia trovare periodici stimoli proprio nell'esperienza dei luoghi, descritti all'insegna dell'espressionismo degno dei futuri racconti. In alcuni casi tali descrizioni sembrano già suggerire quelle riflessioni morali che si tradurranno in una «profonda istanza etica» cui secondo Monica Farnetti «corrispondono quelle stralunatissime trame e figure della *sua* realtà, quegli ingredienti senza nome con cui ella compone i suoi romanzi e racconti», in sostanza – stabilendo una corrispondenza poetica tra l'autrice e Leopardi–,⁶³ continua Farnetti, «forme suscitate da una filosofia (o un'etica)-poesia, dove il rapporto fra le due diverse 'corrispondenze al vero' (così nello *Zibaldone*), ovvero le due speculari attività del pensiero, è verificato simultaneamente sul terreno della riflessione morale e su quello dell'invenzione letteraria».⁶⁴

Un imperativo morale, dunque, muove alla scrittura Anna Maria Ortese. Partire dal *Diario*, mi è sembrata cosa necessaria per capire meglio il messaggio sotteso al *Porto di Toledo*, che pare proprio essere quella «cosa grande da realizzare, con dentro le luci delle navi».⁶⁵

⁵⁸ ORTESE, *Romanzi...*, Appendice I, *Diario*, 1090.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, p. 1132

⁶¹ A. M. ORTESE, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, Kindle edition, 2014, cap. VII, (prima ed., Vallecchi, Firenze, 1965).

⁶² ORTESE, *Romanzi...*, Appendice I, *Diario*, 1092.

⁶³ Corrispondenza, peraltro, suggerita dalla stessa autrice in vari luoghi della sua produzione, come nel già citato *Corpo Celeste*, o in ID. *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, Milano, Adelphi, 2011.

⁶⁴ FARNETTI M., *Introduzione*, in ORTESE, *Romanzi...*, XVI-XVII.

⁶⁵ Cfr. *supra*, nota 61.

È interessante forse notare come la geografia ortesiana prenda corpo a partire da una topografia casalinga e sia, prima di tutto, geografia domestica. L'autrice ci aiuta a visualizzarla grazie a schemi e disegni ritrovati tra le sue carte e che in una delle riedizioni, tanto sperate, e mai realizzate, per *Il porto di Toledo*, aveva proposto, non si sa in quale forma definitiva, di inserire a corredo del testo.

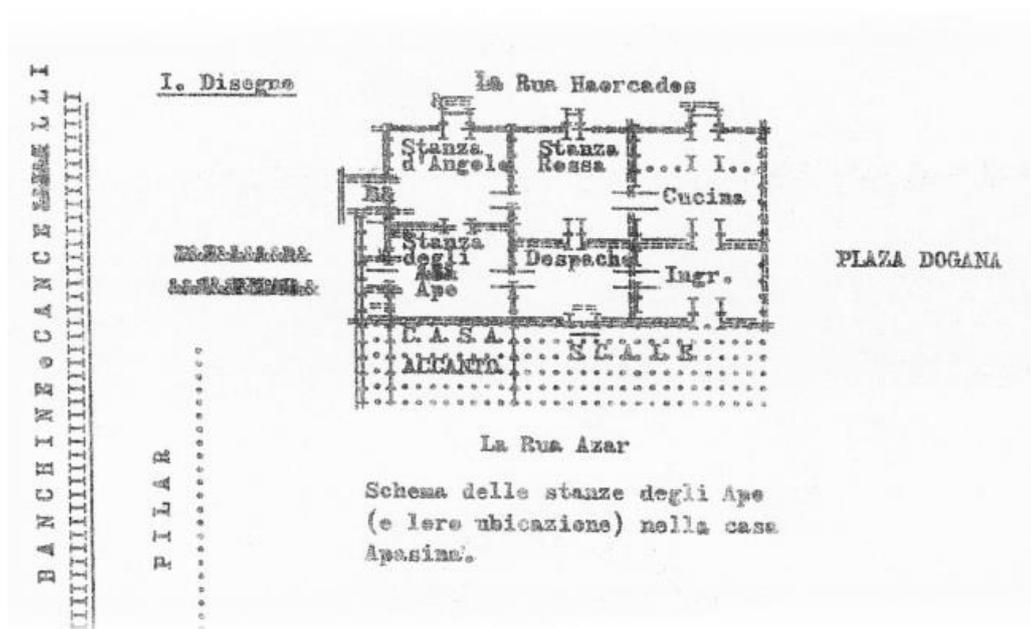


Fig. 10. Riproduzione della Pianta della casa «apasina» tratta da ORTESE, *Romanzi*, vol. 1, Tavola 4.

Si tratta qui, a ben vedere, di mappe mentali dei luoghi della giovinezza (tese a ricostruirne l'immagine) di cui la Ortese fissa attraverso una quasi planimetria, e poi con uno schizzo particolareggiato (Figura 11), quelle «unità discontinue»⁶⁶ definite da Kevin Lynch come cammini, limiti, nodi, punti di riferimento del quartiere.⁶⁷

⁶⁶ Cfr. R. BARTHES, *Semiologia e urbanistica*, in *op.cit.*, 10, Edizioni Il Centro, Napoli, settembre 1967.

⁶⁷ Cfr. K. LYNCH, *L'immagine della città*, Padova, Marsilio, 1964, 68-100. (ed. or. *The Image of the City*, Massachusetts Institute of Technology and the President and Fellows of Harvard College, 1960).

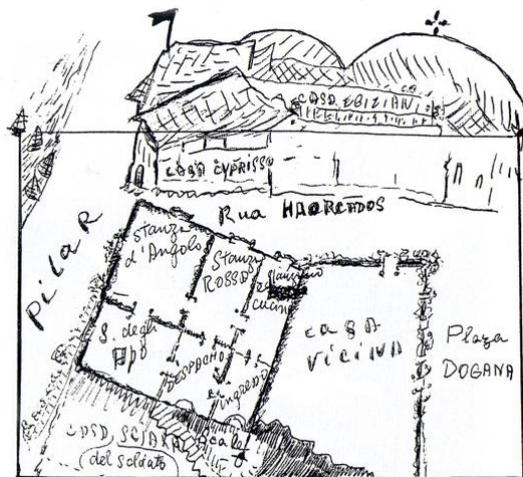


Fig. 11. Pianta della casa del Pilar per *Il porto di Toledo* (disegno autografo 1974-75), in ORTESE, *Romanzi...*, vol. 1, Tavola 5.

Ripensando alle due immagini di apertura, la minuziosa riscrittura dello stradario napoletano da parte dell'autrice oltre a ottenere, tramite una serie di procedure utilizzate, il già citato duplice effetto di assolutizzazione e indeterminatezza, finalizzato a celare alcune verità autobiografiche, sottende anche lo scopo ecfrastrico di riprodurre nella narrazione una descrizione pittorica, la celebre *Veduta di Toledo* di El Greco, proprio in una delle cifre stilistiche principali del maestro toledano, la deformante trasfigurazione di luoghi, oggetti, figure umane.

Nella contrazione e nel dislocamento della geografia urbana toledana il maestro cretese ci propone una veduta di città (Figura 7) che segue un assetto verticalizzante di linee, rapporti spaziali alto-basso, altamente simbolico (cielo-terra), e una strategia visiva giocata su pieni e vuoti spaziali, che la Ortese riproduce non solo nel suo disegno della Veduta di Toledo, ma anche e soprattutto nella rappresentazione letteraria della stessa.⁶⁸ Dunque, se possibile, si tratta di un doppio intento ecfrastrico: la Ortese nella narrazione riproduce quel processo di riappropriazione memoriale dei luoghi della giovinezza attuato, a mio avviso, attraverso il disegno, che è, a sua volta, riproduzione di una lontana suggestione pittorica, anch'essa risalente agli anni Trenta (la visita, da giovane inviata del Gazzettino di Venezia, nel 1939, alla mostra sui Maestri spagnoli a Ginevra).⁶⁹

Maurice Barrès nel suo datato ma assai affascinante libro *Le Greco ou le secret de Tolède* (1912), definisce la tela custodita nella Cattedrale toledana di Santo Tomé *El Entierro del Conde de Orgaz*, un capolavoro «d'un sentimento insieme arabo e cattolico»⁷⁰, parole cui sembrano fare eco quelle di Anna Maria Ortese sulla Spagna, sua terra d'elezione e patria di un popolo che come nessun altro, «arabo e cattolico insieme», era «adatto a pensare, essere, divenire, coprire il mondo di idee».⁷¹ L'opera è un ulteriore riferimento pittorico fedelmente richiamato nella trasfigurazione dei personaggi ortesiani di *Toledo*. In questa straordinaria tela, il grande pittore compare in autoritratto insieme al figlioletto Jorge, il quale indica col dito il personaggio centrale, invitando dunque

⁶⁸ Cfr. FARNETTI, *Note ai testi*, in ORTESE, *Romanzi...*, Appendice II, *Guida di Toledo*, 1134.

⁶⁹ CLERICI, *Apparizione...*, 472.

⁷⁰ M. BARRÈS, *Le Greco ou le secret de Tolède*, Paris, Émile-Paul Éditeurs, 1912, 9.

⁷¹ A. M. ORTESE, *Palach e la libertà*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1969, cit. in CLERICI, *Apparizione...*, 472.

l'osservatore a indagare profondamente, insieme a tutti i personaggi ritratti, il grande mistero che gli occhi stanno contemplando. Il transito doloroso dalla morte a una nuova vita, in una simbolica unione tra terra e cielo, di cui l'anima immortale del Signore d'Orgaz rappresenta il vincolo. È il mistero della vita eterna, cui l'uomo è destinato, il tema di questo sublime quadro, e significativo è sicuramente il fatto che a tale messaggio, nell'ottica della sua «religiosità laica senza Dio noto»⁷², la Ortese si sia ispirata per la figura del Maestro d'Armi, colui che crede nel talento letterario di Damasa e la introduce ai misteri dell'Espressività, permettendole di arginare un dolore, il dramma rappresentato dall'«esclusione dei Viventi – di quanti non si salvano nell'Espressione – dalla Beata Letteratura».⁷³ È un messaggio di trascendenza quello di El Greco, che la Ortese, nel suo laico misticismo letterario, rielabora e ripropone.



Figura 12. El Greco, *El entierro del Conde de Orgaz* (1586-1588), Toledo, Chiesa di Santo Tomé.

⁷² G. BERTONE, *Ortese, una vita al buio*, «Il Secolo XIX», 11 marzo, 1998, 13.

⁷³ ORTESE, *Romanzi...*, vol.1, 354.

4. Conclusione

Ad un altro dipinto, infine, dobbiamo guardare per sintetizzare lo stretto legame tra i due racconti analizzati e l'opera di El Greco, l'altrettanto celebre *Veduta e mappa di Toledo* (1608-1614) attualmente custodita nel museo cittadino intitolato al pittore.



Fig. 13. *Veduta e mappa di Toledo* (1608 – 1614), Museo de El Greco, Toledo.

In un breve testo apposto al dipinto dallo stesso autore si legge della necessità di dislocare un edificio assai rappresentativo, ponendolo come modello, e alterare le proporzioni di oggetti e figure. Intuibile, dunque, il fine di creare un quadro dotato di un suo universo simbolico e non semplicemente una veduta di città.⁷⁴ Come fanno notare molti studiosi, El Greco in questa spiegazione intende chiarire la sua poetica. Giunto a Toledo, affascinato dai paesaggi della Castiglia, il grande pittore cretese decide volutamente di dimenticare la lezione appresa nel suo lungo soggiorno in Italia e si fa un occhio nuovo, rovesciando ogni regola pittorica, alterando le proporzioni nella rappresentazione di luoghi, oggetti e persone, moralizzando i paesaggi descritti. Il

⁷⁴ Testo originale di El Greco: «Ha sido forzoso poner el Hospital de Don Joan Tavera en forma de modelo porque no solo venia a cubrir la puerta de Visagra mas subia el cimborrio o cupula de manera que sobrepujaba la ciudad y asi una vez puesto como modelo y movido de su lugar me pareció mostrar la faz antes que otra parte y lo demás de cómo viene en la ciudad se vera en la planta. También en la historia de Nuestra Señora que trahe la casulla de San Ildefonso para su ornato y hacer las figuras grandes me he valido en cierta manera de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos por pequeñas que sean nos parecen grandes»; BARRÈS, *Le Greco...*, 123-171, e J.-C. CERVERA, *El Greco Cartógrafo*, «Revista de expresión gráfica arquitectónica»; 19, 2012: *Conversando con... OSCAR NIEMEYER*, Universitat Politècnica de València, 68-69. Anche Giuliana Bruno fa notare come qui il pittore offra una mappa della città in forma di spettacolo geografico, aprendola sullo sfondo di una veduta del panorama urbano e quindi consentendo all'osservatore di occupare una molteplicità di posizioni spettatoriali, cfr. G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006, 56-57.

genio del Greco giunge a renderci sensibili alla simbolizzazione metafisica di cui i suoi modelli sono portatori. Su questo paesaggio urbano, in una composizione pittorica di assetto triangolare, El Greco pone tre motivi allusivi a tre diversi piani rappresentativi della realtà: la città visibile, rappresentata nell'ottica di forzose dislocazioni di elementi e topograficamente descritta nella mappa sorretta dall'adolescente in basso a destra; la città santa simboleggiata dalla figura della Vergine contornata da angeli che scende dal cielo portando la casula di Sant'Ildefonso, patrono di Toledo; la città prospera, infine, simboleggiata dalla figura allegorica, posta in basso a sinistra, il fiume Tago.

In conclusione, pare di riconoscere in quest'analisi lo schema di lavoro utilizzato dalle autrici. Nei due testi i luoghi rappresentati sono prevalentemente metaforici, e talvolta configurano simbolizzazioni tese a una costruzione retorico-discorsiva in cui reale ed immaginario si compenetrano in una intersecazione di piani. Le due opere sembrano concepite, dall'inizio alla fine della loro storia editoriale, proprio sulla falsa riga della poetica dichiarata dal grande pittore. Proprio come se avessero voluto descrivere una Napoli/Toledo, secondo El Greco, *d'après Greco*.