

VANESSA PIETRANTONIO

Lo specchio straniante
Sullo sguardo di Anna Maria Ortese

Si fotografano le cose per scacciarle dalla mente. [...] I miei racconti sono un modo di chiudere gli occhi. [...] La vera realtà è sempre non realistica.

F. Kafka

Narrare il silenzio

L'opera di Anna Maria Ortese si dispiega davanti agli occhi del lettore come un ampio edificio, dove è facile perdersi, rimanere disorientati tra le proteiformi e infinite sperimentazioni di una scrittura ostinatamente ribelle e poco addomesticabile, all'interno di una tassonomia teorica precostituita, ma che sembra piuttosto destinata a trovare una collocazione finale in quella sorta di dissonanza, di lacerazione, di disincanto, che finisce per costituire il brusio, il rumore di fondo, la traccia indelebile di ogni sua produzione artistica. Lo spettro della perdita, l'immagine del dolore, della violenza sono le presenze assidue e allo stesso tempo invisibili e nascoste, le ombre notturne che popolano l'immaginario di una scrittrice sonnambolica, ai confini tra la veglia e il sonno, di una «zingara», come la definì a suo tempo Vittorini, «assorta in un sogno»¹.

Si tratta di una scrittura – ripeto questo termine con tenacia e insistenza perché, secondo l'Ortese, è proprio «nella scrittura» che va cercata «la chiave di lettura di un testo e la traccia di una sua eventuale verità»² – che trae origine da una visione profondamente straniante della vita e dell'arte, da una lucida consapevolezza che l'esperienza artistica nasce da una condizione luttuosa, sintomatica, patologica, dolorosa e che trova una perfetta cassa di risonanza nelle parole di Didi-Huberman quando, parafrasando Nietzsche, afferma: «l'infanzia tragica sopravvive in noi e questa *sopravvivenza* ci fa nascere a ogni istante, inventa il nostro presente e persino il nostro futuro»³.

¹ «La definizione di zingara assorta in un sogno» che, come ha osservato Luca Clerici, «accompagnerà Anna Maria per tutta la vita», compare nel risvolto di copertina della prima edizione di *Il mare non bagna Napoli*, curata da Elio Vittorini, all'epoca direttore della collana «I gettoni», presso Einaudi. Cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002, p. 240.

² A.M. Ortese, *Il «mare» come spaesamento*, in *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, p. 9.

³ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 136.

Un senso diffuso di estraneità, orrore, spaesamento attraversa in maniera endemica i libri dell'Ortese, come se, per catturare, descrivere «l'inarrestabile fluire del tempo» che «col suo passare e frantumare ogni vita»⁴ trasforma l'esistenza in un abisso di dolore, simili tonalità espressive fossero irrinunciabili, necessarie. Ma è soprattutto quella sorta d'immobilità, di sospensione, di silenzio «stuporato» che ossessivamente abita le sue pagine tanto da imporsi con la pregnanza evasiva di un'immagine di destino di cui un'occulta regia sembra avere predisposto le successive emergenze, a costituire il filo rosso e clandestino che slega e allo stesso tempo riannoda in un altro tempo e dimensione i fili di una vita pronta a trasformarsi in una delle tante autobiografie del possibile o, come avrebbe detto la stessa Ortese, della «vita irreale». Le cose in fondo non potrebbero essere andate tanto diversamente se a segnare la svolta cruciale, a determinare il passaggio all'età adulta e a gettare una linea d'ombra sulla sua vocazione letteraria, dando corpo a una cerimonia cruenta, non ci fosse stato quell'urlo di silenzio,⁵ quasi spietato, che accompagna ogni «svenimento dell'anima» e che in questo caso ha un volto e un nome preciso: la morte del fratello Emanuele.

A distanza di anni, l'Ortese ripercorre quel tragico evento riportando alla luce, come del resto aveva già fatto nel *Porto di Toledo*, quella «specie di impietramento» che solo il «mare della scrittura»⁶ è capace di sciogliere, trasfigurando la sparizione in un'immagine di memoria, in uno spettro che, in virtù della sua natura fantasmatica, può riscrivere l'orrore del trauma, funzionando, in tal modo, come un formidabile *après-coup*:

⁴ A.M. Ortese, *Non da luoghi di esilio*, in *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 153.

⁵ «Solo una superficie gelida ed elegante – assolutamente immobile – potrà riprendere il moto scompigliato di un albero scosso dal vento, o il levarsi fresco di belva di un'onda verde del mare. Il mare non riflette il mare, né l'albero l'albero. Solo in qualcosa di natura profondamente diversa e contraria, la natura e l'animo tragico delle cose si riflettono. Questo è ciò che si dice qualità estetica. È la qualità dello specchio, che si oppone e perciò la cattura – alla cosa specchiata. E se volete riprendere un mare in tempesta, o gli orrori di una guerra, siate calmi – e mettete *tra voi e queste cose la distanza scaturita dal vostro stesso doloroso silenzio*». Cfr. A.M. Ortese, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo Celeste*, cit., p. 69., corsivi miei.

⁶ In *Il porto di Toledo* l'esperienza del trauma viene sottoposta a un procedimento meta-letterario che fornisce tre esperimenti di scrittura diversi. Riproduciamo quello più visionario proprio a conferma di come il dolore sia alla base di ogni prova stilistica della Ortese: «Tutto era apparizione e visione. Una notte, Apa si svegliò dicendo che il cuore di Rassa era entrato nella stanza volando sulle onde del mare! Ogni mattina le campane del barrio suonavano a morto, interminabilmente. Il sole non sorgeva più. La luce si levava per subito tramontare. Apa era diventata l'ombra di se stessa [...] Tornò quindi più calma, ma non fu più mai la stessa Apa gentile e sorridente di prima. Era strana. Di nulla piangeva. E sempre più stracci, più dolcezza, più parole che affrettavano l'avvento dell'Eterno». E alla fine dei suoi componimenti Dasa esausta, svuotata, ma nello stesso tempo colma di gioia per riavere riportato alla luce e strappato al naufragio il corpo insepolto del fratello scrive: «Quella specie di impietramento – non so trovare altra parola – in cui ero caduta dalla sera del messaggio, effetto a sua volta di una cupezza più antica, si era come disciolta; i fatti accaduti mi apparivano nella modestia (non per questo meno terribile) dei destini umani, non dico che li accettassi, ma, una volta espressi, erano come onde alla cui furia si è aperto il mare medesimo (mentre prima erano scogli): e il mare era l'espressività, che scioglieva quella furia e la placava, o sembrava placarla, in una sorta di stupore. Mi parve opportuno svegliarmi dal mio dolore e i vecchi problemi e ricordarmi sempre meglio di Rassa, com'era stato nella vita; nello stesso tempo, ciò mi aiutava a scorgere la gente, l'orfana principalmente, e ad averne compassione. La mia vita, dunque, non migliorava che in questo: che le onde personali si erano allargate». Cfr. A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 42-43, 46-47.

Secondo me questo silenzio, che segue tutte le scomparse anche di piccoli animali amati, corrisponde a una specie di svenimento dell'anima. Un'amputazione è avvenuta; una parte dell'anima se ne è andata per sempre. E l'anima reagisce smettendo di ascoltare qualsiasi rumore o suono o voce della circostante natura o della stessa propria vita. Questo silenzio è della stessa natura, credo, del grande e immoto AZUR dei cieli africani – o di altri estesi continenti – e in questo silenzio c'è lo stesso rombo silenzioso del mare che precipita dietro la nave. Dunque, oltre l'AZUR o anima felice del mondo, ecco i suoi eventi massimi: tempo, lo scorrere eterno e lo svanire di tutto, ed ecco la risposta della natura o dell'anima: il tacere improvviso, il piombare in se stessa, della creatura colpita [...] Questo silenzio, almeno per me che ero sempre sola (mia madre poteva comunicare nella fede cristiana, i miei fratelli avevano la scuola mio padre l'ufficio); durò qualche mese e non trovavo modo di uscirne. Alla fine un giorno – anzi una mattina –, improvvisamente pensai che, se non altro, dato che ne morivo, potevo descriverlo. E mi misi al tavolino e scrissi una lunga poesia intitolata *Manuele*, in cui raccontavo, parlandone, all'ombra del marinaio, questo silenzio. [...] Fu anche la mia prova scritta: rendere con la parola scritta, e un sentimento calmo, rendere in modo estatico – qualcosa di atroce e soprattutto insondabile. Questo fenomeno apocalittico (ma anche incantatore) del vivere, essendo tanto intenso, e sfuggente a qualsiasi prova o analisi di parte - essendo l'insondabile o inafferrabile stesso -, non si può rendere che in uno stato d'animo contrario, che indicherò come: l'ammirazione o contemplazione della sua immensità e (per noi) ferocia⁷.

Il lutto porta una data precisa: gennaio 1933. A partire da questo momento si assiste a un decisivo cambiamento di rotta: «l'immensità e sonnolenza e pace dello spazio africano»⁸ che si configura, avrebbe detto Proust, come «il profondo giacimento del suo sottosuolo mentale, il terreno resistente»⁹, la riserva inesauribile, da cui prende forma quello stato profondo di *rêverie*¹⁰ dove le immagini, colte nel loro stadio iniziale, appaiono cariche di avvenire e dove ogni fenomeno si presenta possibile, subisce un irrimediabile contraccolpo: la quiete che accompagna gli anni spensierati della giovinezza si tinge di spasimi di orrore, la solitudine si popola di sinistri fantasmi. I venti di guerra sono ormai alle porte e un senso di morte, di distruzione, la percezione angosciosa della povertà finiscono irrimediabilmente per oscurare e a tratti eclissare *L'Azur* africano che, all'improvviso, sembra divenire l'eco lontana di «quegli interminati spazi e sovrumani silenzi»¹¹, che solo l'immaginazione poetica può concepire. È del resto la stessa Ortese a ripercorre in maniera schematica e, come di consuetudine, omettendo qualsiasi riferimento cronologico – quasi che la sua vita fosse edificata su un groviglio di ricordi immuni alla linearità del tempo – gli stadi della sua formazione attraverso alcune parole cardine che segnano la sua preistoria di scrittrice e, allo stesso tempo, tracciano una possibile costellazione artistica:

⁷ *Ibid.*, pp. 67-68.

⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di L. De Maria, trad. it. di G. Raboni, vol I, Milano, A. Mondadori, 1983, p. 224.

¹⁰ Su questo punto si veda M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 1-13.

¹¹ G. Leopardi, *L'infinito*, in *Canti*, Milano, Mondadori, 1987, p. 112.

Pietrantonio – Lo specchio straniante

E questa parola: *orrore*, sebbene, nella mia esperienza di allora, solo di matrice storica e sociale, fu l'ultima grande parola che appresi, riguardo al vivere universale. *Lo spazio, L'AZUR, il sogno*; quindi il *tempo* – la fuga della giornata precedente, lo spostarsi della nave umana, poi lo sparire improvviso degli esseri, quindi il SILENZIO. Infine, ecco l'ORRORE: voglio dire il ricorrente periodo delle grandi uccisioni a livello popolare – popolo contro popolo, uomo contro uomo – che poi terminano inevitabilmente nella pace, in cui solo la giustizia per i morti – cioè, loro resurrezione – non è più possibile¹².

Una spia infallibile, per individuare il centro attorno a cui gravita l'opera di un autore, ci è fornita, suggerisce Baudelaire, dalla parola che ricorre con maggiore frequenza nei suoi scritti e non ci sono dubbi, arrivati a questo punto, che quella che l'Ortese ci pone sotto gli occhi è una meravigliosa scorciatoia per raggiungere l'epicentro del suo universo, composto da un terreno eteroclitico, magmatico, scivoloso, pieno di faglie, in continuo movimento e che, tuttavia, può essere ricondotto a un *humus* comune, a quella sorta di onirismo visionario (*Azur*) intriso di *orrore* che la porta a trasformare ogni racconto realistico in una apparizione grottesca e ogni metamorfosi fantastica, in una inquietante favola psichica¹³. Due strade parallele, diametralmente opposte, eppure destinate, al di là della loro antinomia paradossale, a trovare una tangenza, un punto di contatto, in grado di innescare un meraviglioso cortocircuito in quel principio secondo cui la scrittura è sempre uno specchio straniante del reale,

un secondo mondo o seconda realtà, una immensa appropriazione dell'inespresso, del vivente in eterno, da parte dei morituri; e ciò, non già al solo fine di *esprimerlo*, (questo, un effetto secondario), bensì di costituirsi, tale inespresso finalmente rivelato, come una seconda irrealità; non tanto irrealità, poi, se vedevamo la realtà vera disfarsi continuamente, al pari del vapore acqueo, e la realtà irrealità dominare l'eterno¹⁴.

I segni del corpo

Nello *Zibaldone*, infinita e labirintica meditazione quotidiana a cui Leopardi affidava i suoi pensieri più reconditi, gli abbozzi e talvolta possibili chiavi di lettura di opere future, si legge:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d'una campana e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non

¹² A.M. Ortese, *Dove il tempo è un altro*, cit., p. 77.

¹³ Per un'analisi approfondita sulla scrittura fantastica dell'Ortese, si veda il brillante saggio di F. Amigoni, *I rottami del niente*, in *Fantasmî nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 95-123.

¹⁴ A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 112.

ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione¹⁵.

Le citazioni potrebbero essere moltiplicate e molti sono gli autori europei della prima metà dell'Ottocento che potremmo convocare nelle vesti di capostipiti di una possibile genealogia tra cui: Manzoni¹⁶, Hugo, Poe, Dickens, scrittori che, nelle loro opere, hanno spesso offuscato la descrizione realistica attraverso una visione allucinata, indefinita, sbiadita, vaga, scarnificata, in cui trova spazio la dimensione dell'infinito e dell'incompiuto e dove spesso l'orrore si incarna in una immagine grottesca, nella smorfia di dolore di un volto, nella posa scomposta di un corpo.

Ed è proprio su questo sfondo che si possono collocare quei racconti della Ortese in cui la vena realistica si misura con l'impatto traumatico dell'irrompere, nella vita quotidiana, della percezione del dolore¹⁷, la cui interferenza impedisce una *mimesis* imperturbabile e neutra della realtà. *Il Mare non bagna Napoli* e i *reportage* raccolti nella *Lente scura* forniscono, a questo proposito, un illuminante paradigma di quella infedeltà, si potrebbe dire quasi congenita, al dato concreto che si traduce nell'impossibilità di rendere attraverso uno specchio completamente trasparente il riflesso di una realtà che, al contrario, sembra essere sottoposta a «improvvisi smarrimenti visivi», a quel non riuscire sempre «a mettere a fuoco le cose»¹⁸ a cui l'Ortese ricorre ripetutamente, quali dispositivi di rappresentazione.

Quando, nel 1953, esce la raccolta di racconti *Il mare non bagna Napoli*, a sedici anni di distanza dal libro di esordio *Angelici dolori* 1937, fin da subito un forte scalpore misto di indignazione e ammirazione si diffonde tra i lettori e la critica si divide tra chi promuove il testo senza alcuna riserva e quelli che, viceversa, lo stroncano in maniera impietosa. La ricezione turbolenta dell'opera ebbe una ricaduta profonda sul destino dell'Ortese e la costrinse a un congedo quasi definitivo da Napoli. Una città che abita in diversi periodi della sua vita e che, proprio per questo, rappresenta più di ogni altra una sorta di sismografo perfetto per misurare, passo dopo passo, le oscillazioni e le metamorfosi del suo lavoro. Multiformi e contrastanti sono, infatti, i sentimenti suscitati da questo indecifrabile agglomerato urbano che può di volta in volta configurarsi come

¹⁵ G. Leopardi, *Lo Zibaldone*, a cura di L. Felici con una premessa di E. Trevi, Roma, Newton Compton, 2005, p. 1193.

¹⁶ A proposito dei *Promessi sposi*, L'Ortese afferma: «Manzoni, nel romanzo, reinventando la storia, e presentandosi tuttavia come inappuntabile storico, distrugge, per ricomporla la verità del naturale e la solidità del reale. Getta contro la storia e le sue grandezze la fine polvere della percezione tempo: nulla è vero, tutto passa, tutto cade, tutto muta». Cfr. A.M. Ortese, *La virtù del nulla*, in *Corpo celeste*, cit., p. 103.

¹⁷ In un'intervista riportata da Luca Clerici l'Ortese dichiara: «Quello che conta, ancora non è il cammino percorso dall'uomo, ma il dolore che ha patito l'uomo. Non c'è nessuna gloria nella storia, ma dolore, solo dolore». Cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 42.

¹⁸ Cfr. A.M. Ortese, *Piccolo drago (conversazione)*, in *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 166. Queste parole sembrano richiamare da vicino quel processo di straniamento teorizzato da Viktor Šklovskij in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 5-25.

l'incarnazione perfetta del più ostile luogo di esilio o trasformarsi nel mitico *Azur*¹⁹ delle origini; in un caso o nell'altro esso costituisce il barometro psichico privilegiato della scrittura della Ortese. Certo è che negli anni, Napoli diventa l'apoteosi di quel sentimento di caducità (*Vergänglichkeit*), così bene descritto da Freud²⁰, e che, in epoche di grandi conflitti, sembra contaminare la contemplazione di ogni cosa, gettando sul mondo circostante la fine polvere della precarietà, quell'inarrestabile potere di corrosione della storia che in questo caso coincide con la seconda guerra mondiale e il periodo del dopoguerra. Molte sono le testimonianze rilasciate dall'Ortese in cui traspare chiaramente come l'atmosfera urbana descritta nel *Mare non bagna Napoli* sia intrisa di quell'aria irrespirabile, proveniente dall'odore della povertà che, al pari di quello della morte, serpeggia in ogni vicolo, tra le macerie generate da una guerra che ha riportato alla luce più antiche e ataviche miserie, i cui effetti devastanti è possibile rintracciare nel «grido *deforme*, nel ceffo, nell'agonia della vecchia umanità ai piedi del Vesuvio»²¹.

Così, quel mondo sotterraneo, dove si rifugia la vita dei miserabili - conosciuta durante l'infanzia attraverso la lettura ad alta voce dei romanzi di Hugo, compiuta dal padre nelle serate invernali – sembra, improvvisamente, riaffiorare in tutta la sua atrocità e mostruosità nelle abitazioni soffocate dei bassi, nei corpi deturpati dall'indigenza. Ma è, soprattutto, in quella capacità di esagerare, di intensificare, di calcare la mano per spingere la scrittura verso l'estremo, l'eccesso, l'intollerabile, l'irrappresentabile che è possibile rintracciare l'eco lontana della grande tradizione letteraria e pittorica dei maestri del grottesco. Da questa prospettiva risultano illuminanti le pagine dedicate a Velasquez, Goya, Ribera, El Greco dove a catturare ed abbagliare lo sguardo della Ortese è proprio la rappresentazione del dolore attraverso il teatro del corpo: la sofferenza scolpita «nelle carni, negli atteggiamenti, nelle vesti»²², la stranezza e la follia stampati «in volti gialli, in petti scorticati, in una pelle che rivela lo scheletro»²³, oppure ritratti divenuti l'ombra di se stessi, composti dalla luce pallida e siderea dell'incorporeo. Sono immagini continuamente riprodotte nelle opere di questi anni e a cui forse, non risulta del tutto illegittimo, trovare una discendenza che vada al di là, di una poco convincente, quanto riduttiva, maschera della nevrosi. Quella nevrosi costruita in maniera un po' goffa dall'Ortese come apologia di fronte alle sordità di un gruppo di intellettuali disorientati dalla novità di quegli attributi che rendono impraticabile ogni facile etichetta, fra cui quella di Neorealismo. E se non del tutto plausibile, o quanto meno non esausti-

¹⁹ L'*Azur* più volte evocato dalla Ortese appare molto vicino alle tonalità evocate da Mallarmé nell'omonima poesia.

²⁰ Cfr. S. Freud, *Caducità*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, ed. it. a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, pp. 219-222.

²¹ Queste parole dell'Ortese compaiono nella prefazione all'edizione scolastica del *Mare non bagna Napoli*; cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 262.

²² Cfr. A.M. Ortese, *Maestri spagnoli alla mostra di Ginevra*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 2011, p. 22. Si tratta di una recensione apparsa per la prima volta su «Il Gazzettino» del 27 luglio 1939.

²³ *Ibid.*, p. 23.

vo, sembra il tentativo di indicare in un forte disagio psichico l'origine di una simile scrittura, è altrettanto vero che grazie a questo alibi l'Ortese ci fornisce una preziosa descrizione dei tratti del suo stile che vale la pena di riportare quasi per intero:

Ebbene, la scrittura del *Mare* ha un che di esaltato, di febbrile, tende ai toni alti, dà nell'allucinato: e quasi in ogni punto della pagina presenta, pur nel suo rigore, un che di «troppo»: sono palesi in essa tutti i segni di un'autentica «nevrosi». [...] Da molto, moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta *realtà*: il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo, e dal tempo sono distrutte. Questa realtà era per me incomprensibile e allucinante. [...] Aggiungo che l'esperienza personale della guerra (terrore dovunque e fuga per quattro anni) aveva portato al colmo la mia irritazione contro il reale; e lo spaesamento di cui soffrivo era ormai così vero, e anche poco dicibile – perché senza riscontro nella esperienza comune – da avere bisogno di una straordinaria occasione per manifestarsi. Questa occasione fu il mio incontro con la Napoli uscita dalla guerra. Rivederla e compiangere non bastava. Qualcuno aveva scritto che questa Napoli rifletteva una lacera condizione universale. Ero d'accordo, ma non sull'accettazione (implicita) di questo male. E se, all'origine di tale lacera condizione, vi era appunto la infinità cecità del vivere, ebbene, era questo vivere, e la sua oscura sostanza, che io chiamavo in causa. Ero chiusa io stessa in quel nero seme del vivere, e perciò – tramite la nevrosi – «gridavo». Anzi, gridai. Erano molto veri il dolore e il male di Napoli, uscita in pezzi dalla guerra. Ma Napoli era città sterminata, godeva anche di infinite risorse nella sua grazia naturale, nel suo vivere pieno di radici. Io, invece, mancavo di radici o stavo per perdere le ultime, e attribuii alla bellissima città questo *spaesamento* che era soprattutto mio. Questo orrore - che le attribuii - fu la mia debolezza. [...] né io sapevo, e potevo dirlo – che il *Mare* era solo uno schermo, non proprio inventato, su cui si proiettava il doloroso spaesamento, il «male oscuro di vivere», come poi venne chiamato, della persona che aveva scritto il libro²⁴.

Se lette in controluce, queste parole rivelano uno stretto legame con la poetica del grottesco romantico che, secondo Bachtin, coincide con la visione soggettiva e individuale di un universo «più o meno spaventoso ed *estraneo* all'uomo»²⁵ e proprio per questo «molto lontana dalla percezione carnevalesca del mondo dei secoli precedenti»²⁶. Una volta calata la maschera della nevrosi, esibita con i tratti dell'artista eccentrico, quello che rimane è, di fatto, nella sua nudità, la descrizione di una scrittura dai caratteri sovraeccitati, iperbolici, eccessivi²⁷, crudeli, dove trova spazio quella specie di spaesamento, quella sorta di stupore, sconcerto, «agonizzante paura», come direbbe Kayser, «di fronte alla presenza di un mondo a parte»²⁸. Non so se quella che ci ha fornito

²⁴ A.M. Ortese, *Il «Mare» come spaesamento*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 10-11.

²⁵ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, p. 46.

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ Altrove si legge: «Se ho usato toni eccessivi è perché eccessiva era la realtà che vedevo. Nel descrivere i granili non potevo servirmi di altre parole. Dovevo usare matite forti, altrimenti quelle scene sarebbero scomparse dalla letteratura. E della vita. Che è lo stesso. La vita è come se non ci fosse. Non lascia segni. La letteratura, quella sì ne lascia»; cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 249.

²⁸ W. Kayser, *Grotesque in art and literature*, trad. ingl. di U. Weisstein, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 27.

l'Ortese in quest'occasione sia una specie di alfabeto segreto della sua opera; certo è che dal ritratto che emerge il grottesco, per dirla con Hugo, «è ovunque»²⁹.

Arrivati a questo punto, proviamo ad accendere i riflettori direttamente sul *Mare non bagna Napoli* per vedere in che modo la messa in scena grottesca funzioni come un'abbagliante epifania dell'«*inespresso*»³⁰. Nel finale del primo racconto, dal titolo molto significativo *Un paio di occhiali*, ad esempio, il lettore si trova davanti a una impeccabile rappresentazione dell'orrore, provocata dalla improvvisa, quanto imprevedibile messa a fuoco della realtà ad opera di uno dei più comuni strumenti ottici della vita quotidiana: un banalissimo paio di occhiali che una volta indossato assume la funzione di un oggetto magico e malefico. Non appena la miopia della protagonista subisce una battuta d'arresto, Eugenia viene immediatamente catapultata in un mondo fino ad allora sconosciuto e quel velo di nebbia, dove una congenita semicecità aveva finito per relegarla, sembra temporaneamente squarciarsi. Tuttavia le intermittenti incursioni nel mondo circostante non seguono uno stesso destino, la sventura della vista si articola in due tempi. E se i primi sguardi gettati, attraverso le lenti, su via Roma non tradiscono le attese e forniscono una visione piena di meraviglia e d'incanto, come se quegli apparecchi avessero il potere di trasfigurare la realtà, trovando un corrispettivo perfetto negli occhi infantili di Eugenia, tuttavia quell'inganno visivo non è destinato a durare e ben presto il meraviglioso³¹ si trasformerà in uno stupore atroce e privo di illusioni.

La struttura del racconto edificata sull'antinomia tra cecità e visione, governata dalla logica del contrasto e del paradosso, appare costruita sui principi della *short story* classica delineati da Ejchenbaum che, sulle tracce di Poe, afferma: «la novella, come pure l'aneddoto, accumula tutto il suo peso verso la fine. Come un proiettile che venga lanciato da un aeroplano, essa deve volare a precipizio all'ingiù per colpire con la sua punta, con tutta la forza, nel punto giusto»³². Ed è proprio seguendo questa strada che l'Ortese ha potuto creare quell'effetto di vertigine che trasforma la fine del racconto in un vero e proprio incubo dove la visione paralizzante e agorafobica del reale assume i caratteri paradossali di un'angosciante allucinazione. L'immagine di uno spazio ostile dal potere pietrificante, popolato da figure orribili e deformi che nello sguardo finale della protagonista assume proporzioni ingigantite non è del tutto estranea al racconto ma è piuttosto il frutto di una lunga preparazione e la si ritrova riprodotta in forma disseminata nei volti e nella descrizione degli ambienti.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 112.

³¹ Vale la pena di segnalare la bella analisi sociologica di Andrea Baldi a proposito del doppio senso a cui è sottoposto il termine *meravigliata* nel racconto della Ortese. Cfr. A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Napoli, Loffredo editore, 2010, pp. 23-25.

³² B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 239.

Ad anticipare lo straniamento di Eugenia c'è l'occhio del narratore che, soffermandosi in maniera impietosa sui dettagli³³, finisce per scomporre la faccia di ogni personaggio, come se il suo sguardo fosse trascinato da una sorta di sadismo, che si traduce in uno strano miscuglio di precisione e crudeltà. L'attenzione ossessiva ai particolari conduce l'Ortese a oltrepassare i margini della superficie corporea, ingrandendo, spostando e isolando, di volta in volta i tratti del viso, fissando pose contorte o espressioni contratte da cui prende forma, un ritratto inedito, deforme, dove ogni linea sembra scivolata fuori dai propri confini per dare spazio alle mostruose torture della povertà. Così una sfilata di figure «sconciate», avrebbe detto Pirandello, appare davanti ai nostri occhi, creature che hanno tutta l'aria di provenire da un mondo sotterraneo come, ad esempio, Eugenia che fa la sua prima apparizione dal fondo di una stanza «una vera grotta, con la volta bassa di ragnatele penzolanti»³⁴ e da cui non sembra mai uscire del tutto, allo stesso modo della sua controfigura che non può non ricordare una vera e propria maschera grottesca: «il suo viso di piccola vecchia, i capelli come stoppa, tutti arruffati, le manine ruvide, legnose, con le unghie lunghe e sporche»³⁵. Un simile fenomeno è tanto massiccio, diffuso, accertabile, quasi in ogni pagina del racconto, che una vera epidemia sembra avere colpito i diversi personaggi rendendo impossibile ogni tentativo di rinchiudere la loro fisionomia entro lineamenti stabili e pacificati.

Giacomo Debenedetti in una delle sue consuete brillanti ricognizioni nell'universo del romanzo parlava, a questo proposito, di una rivoluzione antropologica del personaggio-uomo, incominciata alle soglie del Novecento e che comportava una vera e propria «calata dei brutti»³⁶, un inarrestabile sconvolgimento dei tratti fisionomici a cui veniva affidato il compito di testimoniare le intrusioni dell'inconscio nella vita quotidiana. Se volessimo proseguire sulla strada tracciata da Debenedetti potremmo aggiungere che nell'immagine scombinata e repulsiva dei personaggi trova espressione quello che più volte l'Ortese chiama l'inespresso, l'indicibile, l'intollerabile: la violenza, il dolore, la morte, il silenzio, la povertà, l'angoscia, lo smarrimento, che solo la smorfia, parafrasando Kafka, che si ritrae sul volto può epifanizzare. Ma è soprattutto l'urgenza di dare forma al caos della vita attraverso la sfigurazione della realtà a spingere l'Ortese verso una rappresentazione che non mostri solo la povertà ma ne esprima tutto l'orrore.

³³ L'Ortese ci fornisce una preziosa indicazione sul suo modo di lavorare quando, nel *reportage* sulla Russia, afferma: «Penso che neorealismo italiano voglia dire questo» cerco di sorridere. «Un regista italiano sale su un treno, sa che è un treno dell'Unione Sovietica, e perciò molto importante, perché c'è dietro tutta la storia dell'Unione Sovietica, ma per dare un senso del treno, cioè della vita, lui deve guardare tutti i particolari che si trovano su questo treno, che fanno il treno intero (col suo significato), e che a volte possono essere deludenti, e sembrare in contrasto con la bella idea del treno, con l'idea di ciò che vorremmo fosse un treno». Cfr. A.M. Ortese, *Il treno russo*, in *La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di L. Clerici, Milano, Adelphi, 2004, p. 100.

³⁴ A.M. Ortese, *Un paio di Occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁶ G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, in *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1998, p. 68.

Ed è su questo terreno che la tradizione del grottesco ottocentesco si incontra con l'espressionismo: i volti non sono solo un inventario della vita e della umanità consunta ma il luogo di una vera e propria discesa agli inferi dove è possibile riportare alla luce l'urlo silenzioso dei morti, dei fantasmi, dei mostri che abitano e disturbano costantemente la nostra vita psichica. Così, quando Eugenia inforca gli occhiali «stregati» quello che si trova davanti è un museo degli orrori dove ogni cosa assume una forma abnorme, amplificata, dall'aspetto minaccioso e terrificante: il deforme lascia il posto al mostruoso, la realtà si dissolve in una visione agghiacciante. Un susseguirsi di immagini soffocanti riproduce esattamente la vertigine, quel senso di nausea e capogiro che fin da subito colpiscono la protagonista, pietrificando il suo viso in una «smorfia ebete». Lo smarrimento, quel senso di stupore stampato sul volto e vissuto dal corpo - «le gambe le tremavano, le girava la testa, non provava più nessuna gioia» - sono il nucleo somatico attorno a cui gravita tutta la scena e che consente un improvviso cambio di prospettiva: non appena il primo sintomo di malessere fisico si manifesta, ogni riferimento esterno è annullato, riassorbito dallo sguardo allucinato di Eugenia che riproduce uno spazio a forma di imbuto, dove ogni cosa precipita e viene risucchiata fino a determinare un effetto di schiacciamento che si risolve in urlo di angoscia:

Improvvisamente i balconi cominciarono a diventare tanti, duemila, centomila; i carretti con la verdura le precipitavano addosso; le voci che riempivano l'aria, i richiami, le frustate, le colpivano la testa come se fosse malata; si volse barcollando verso il cortile, e quella terribile impressione aumentò. Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; gli archi dei terranei, neri coi lumi brillanti a cerchio intorno alla dolorata; il selciato bianco di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Cominciarono a torcersi, a confondersi, a ingigantire. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati degli occhiali³⁷.

L'effetto finale raggiunto con maestria dall'Ortese è, dunque, un fortissimo senso di paralisi, paura, soffocamento, ottenuto attraverso un graduale venire meno della visione prospettica³⁸ a cui subentra una vertiginosa verticalità dello spazio che consente alle cose di crescere smisuratamente fino a cancellare i contorni oggettivi e ai personaggi di perdere – contorcendosi e confondendosi – qualsiasi tratto riconoscibile, abituale, quotidiano. La visione sconcertata di Eugenia con cui si chiude il racconto rappresenta una

³⁷ A.M. Ortese, *Un paio di Occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p.33.

³⁸ Chastel ha riconosciuto come uno dei tratti tipici della *grotesque* un'inedita percezione dello spazio e afferma «Il campo delle grottesche è esattamente agli antipodi di quello della rappresentazione le cui nozioni erano fissate dalla visione prospettica dello spazio e la distinzione, caratterizzazione dei tipi». Cfr. A. Chastel, *La grottesca*, Torino, Einaudi, 1989, p. 25. Su questo orizzonte si veda il saggio di Isabelle Ost che si sofferma in maniera particolare sulla disorganizzazione del principio spaziale della simmetria, riscontrabile in ogni rappresentazione grottesca. Cfr. *Le Jeu du grotesque ou le miroir brisé*, in *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, a cura di I. Ost, P. Piret, L. Van Eynde, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 2004, p. 42.

situazione paradigmatica, quasi una sorta di epitome di tutto il libro: l'orrore terrificante della realtà trova espressione nel deforme, nella smorfia, nei segni corporei di una scrittura allucinata, grottesca, il cui fine è quello di denunciare che «l'ordine delle cose è stato sovvertito»³⁹ e per farlo ha bisogno di creare degli effetti di irreale, annullando in maniera intermittente e imprevedibile i confini fra il giorno e la notte. Così come accade in *Oro a Forcella* che altro non è, se non un incubo in piena luce, una discesa nel sottosuolo di Napoli, o nella *Città involontaria* in cui la vita dei Granili appare talmente disgustosa da sconcertare la vista del più navigato degli osservatori fino al punto da far nascere nella narratrice un dubbio sulla nitidezza della propria percezione visiva:

ebbi l'impressione di stare sognando, o per lo meno di stare contemplando un disegno, un'orrenda verità, che mi aveva soggiogato al punto di farmi confondere una rappresentazione con la vita stessa⁴⁰.

Nati come *reportage* su Napoli, i racconti dell'Ortese si distaccano dalla cronaca sorda della scrittura giornalistica per rivelare il fondo delle vite e delle storie che solo una «lente scura» può afferrare: uno schermo in cui «ignoreremo sempre quanto vi fosse di soggettivo, di allucinato, e quanto di reale»⁴¹.

vanessa.pietrantonio@unibo.it
(Università di Bologna)

³⁹ W. Kayser, *Grotesque in art and literature*, cit., p. 19.

⁴⁰ A.M. Ortese, *La città involontaria*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 82.

⁴¹ A.M. Ortese, *Nella Pietra. Montelepre*, in *La lente scura*, cit., p. 127.