

ESSERE CONTEMPORANEI : MEMORIA E UTOPIA NEL PORTO DI TOLEDO DI ANNA MARIA ORTESE

Siriana SGAVICCHIA
Università per Stranieri di Perugia

*

Résumé: Anna Maria Ortese, autrice parmi les plus importantes du Vingtième siècle italien, est traduite et appréciée dans plusieurs pays. *Il porto di Toledo* (Rizzoli, 1975) est le récit d'une vocation d'écrivain née dans les années d'enfance. Le roman a été écrit dans la période de la révolte des jeunes de l'après 68, mais il se situe à Naples dans les années Trente. Il met en corrélation mémoire et utopie, écriture autobiographique et réflexion sur l'Histoire. Naples y est réinventée à travers des souvenirs, mais aussi des idéaux d'honnêteté intellectuelle, de justice sociale, et d'égalité des sexes.

Abstract : Anna Maria Ortese, one of the most important figures among the women writers of the Italian XXth century, has been translated and highly rated in several countries. In "Il porto di Toledo" (Rizzoli, 1975), she relates a writer's vocation, from the years of childhood. The novel, which was written in the after-68 period of youth revolt, is set in Naples in the 30s. It correlates memory and utopia, autobiographical writing and reflection on History, whereas Naples is reinvented through memories, but also through ideals of intellectual honesty, social justice and sex equality.

Mots-clés : Écriture, Histoire, mémoire, utopie, espace géographique, temps

*

Pour citer cet article : Siriana Sgavicchia : « Essere contemporanei : memoria e utopia nel *Porto di Toledo* di Anna Maria Ortese », *Fiction et histoire. France-Italie*, dir. A. Peyronie, *Atlantide*, n°3, 2015, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

Il *Porto di Toledo*, romanzo pubblicato dall'editore Rizzoli nel 1975, è fra le opere di Anna Maria Ortese senz'altro la più controversa, sia per la complessità della struttura espressiva e narrativa, sia per la sfortuna critica che ha caratterizzato la sua ricezione immediatamente dopo la pubblicazione e fino ad anni recenti¹. Dopo il successo del *Cardillo addolorato* (1993), che ha invece goduto dell'apprezzamento degli studiosi e dei lettori, la critica si è di nuovo soffermata anche sul *Porto di Toledo* nell'ambito di una discussione che ha messo da parte diversi stereotipi che avevano pesato sull'interpretazione delle opere di Ortese nel loro complesso, fra i quali la tendenza a distinguere le scritture di "realismo" (*Il mare non bagna Napoli*, fra le altre) dalle opere di carattere autobiografico (*Il porto di Toledo*), e queste dalle altre che invece sono state collocate nell'orizzonte della letteratura fantastica (*L'iguana*, in particolare). Nell'introduzione all'edizione del primo volume dei *Romanzi* di Ortese uscito da Adelphi nel 2002 Monica Farnetti ha valorizzato una chiave di lettura che è la più opportuna per definire lo stile della scrittrice, analizzando, proprio a partire da *Il porto di Toledo*, il tema della «seconda realtà», cioè la «doppia vista» attraverso la quale l'autrice intende appropriarsi di un «secondo mondo» invisibile, più autentico di quello appare in superficie². Le prospettive di genere e di stile del realismo e del fantastico, del romanzesco e dell'autobiografico si incontrano e convivono, quindi, in tutte le opere della scrittrice, la cui singolarità, nel panorama della letteratura italiana ed europea del Novecento, consiste forse proprio nella ardita e, oggi possiamo affermare, riuscita sperimentazione di attraversamenti di codici espressivi differenti, talvolta opposti, e fuori dalle schematizzazioni storico-letterarie.

In questo senso *Il porto di Toledo* è l'opera più rappresentativa. Più volte incluso nell'orizzonte del romanzo autobiografico, *Il porto* non è soltanto un travestimento ispanico della giovinezza napoletana dell'autrice ma un'impresa più complessa di immaginazione e di ri-costruzione dell'identità, sociale e intellettuale di un personaggio femminile nell'Italia meridionale della fine degli anni venti. Il racconto non si esaurisce però nella dimensione "regressiva" della memoria ma appare proiettato anche nel tempo della Storia in cui il romanzo fu scritto – la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta in cui, fra Milano e Roma, nell'atmosfera ancora infiammata della contestazione, l'autrice mise in opera il suo progetto. È probabile, inoltre, che il valore assegnato dalla scrittrice a questo libro, che fu il meno fortunato dei suoi ma anche quello a lei più caro, sia ancora più ampio e consista in una sperimentazione, senz'altro complessa e a tratti enigmatica, che, partendo dall'esperienza soggettiva storicamente determinata (la prima giovinezza a Napoli), abbia inteso, con i modi di una scrittura «visionaria»³, rivolgere un messaggio alle generazioni future. Ed è la stessa autrice, in una lettera all'editore Einaudi del 1981, a scrivere che «*Toledo*, sorto nella primavera del '69, racconta, al passato, una storia assolutamente presente, o futura»⁴. Ancora, la stessa Ortese definisce, in termini molto chiari, il nucleo tematico del suo romanzo dalla parte dei contenuti civili in occasione della pubblicazione della traduzione tedesca presso

¹ Per la biografia dell'autrice e la storia della composizione delle sue opere cfr. Luca Clerici, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002. Per la bibliografia cfr. Luca Clerici, Giuseppe Iannaccone, *Bibliografia delle Opere di Anna Maria Ortese*, «Acme», gennaio/aprile, Milano, 2001 e la Bibliografia contenuta nel volume A. M. Ortese, *Romanzi*, I, Milano, Adelphi, 2002.

² Monica Farnetti, *Introduzione a Anna Maria Ortese*, *Romanzi*, I, *op. cit.*, pp. XII e sgg.

³ *Ibid.*, pp. XVI e sgg.

⁴ *Ibid.*, p. 1060.

l'editore Fisher del 1980: «*Toledo* [...] è Napoli degli anni 30 – quasi un'autobiografia. Ha nuociuto, forse, alla sua accettazione, il tema [...] di una società divisa non in *classi*, quanto in *caste*, e quindi assolutamente inferno per chi si trovò a nascere nel luogo non giusto. Durante quegli anni, tuttavia, vi erano – erano possibili – momenti di libertà e purezza, oggi impensabili e un ragazzo, o una ragazza, nelle loro prigioni sociali, potevano anche conoscere un dialogo con l'assoluto»⁵.

Il porto di Toledo è un libro di non facile accesso, e ciò è già inscritto nel lavoro di composizione dell'opera, in cui materiali poetici e narrativi di argomento e tono differenti – che l'autrice definisce rispettivamente «espressività» e «rendiconti» – vengono inseriti all'interno di una cornice autobiografica: la vicenda di una giovanissima donna che acquista consapevolezza della propria identità di scrittrice sullo sfondo di un paesaggio di invenzione, di una Napoli ispanica e fantastica e/o di una Toledo marina⁶. I materiali inseriti nel libro appartengono a differenti tempi di scrittura. La data di composizione delle «espressività» e dei «rendiconti» inseriti nell'architettura del romanzo del '75, risale agli anni trenta, cioè agli anni della formazione della scrittrice. In particolare, i racconti sono il frutto di un rimaneggiamento dei testi inseriti nel volume *Angelici dolori* pubblicato nel 1937, come è noto, su iniziativa di Massimo Bontempelli. E anche i componimenti poetici sono i medesimi apparsi in rivista in quegli anni. I racconti o «rendiconti» subiscono, nel passaggio dalla redazione del '37 a quella del '75, successive revisioni e alcuni di essi vengono anche inseriti in raccolte intermedie, *L'infanta sepolta* (1950), *I giorni del cielo* (1958), *L'alone grigio* (1969)⁷. I racconti recuperati da *Angelici dolori* risalgono al periodo in cui la scrittrice viveva a Napoli, dove si era trasferita con la famiglia nella prima adolescenza, andando ad abitare presso il porto in uno dei quartieri spagnoli poveri e degradati a ridosso dell'antica via Toledo.

Napoli costituisce, quindi, l'orizzonte geografico del romanzo, che Ortese iniziò a scrivere nel '69 quando non viveva più nella città, allontanatasene dopo le amarezze seguite alle polemiche prodotte dalla pubblicazione del *Mare non bagna Napoli* (1953) in cui, con scrittura fra invenzione e inchiesta, denunciava l'immobilità della classe intellettuale nei confronti dei problemi sociali del sud.

La sfasatura cronologica fra il tempo della composizione dei rendiconti e delle espressività (gli anni trenta) e il tempo della scrittura del romanzo (la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta) determinò, oltre a varianti nei materiali risalenti alla prima stagione creativa dell'autrice, l'originale invenzione di travestire il luogo d'origine nella «invisibile» città del porto di Toledo, e ciò traendo spunto di immaginazione dal nome dell'antica via Toledo che attraversa il centro di Napoli e dalla tradizione spagnola della storia napoletana. Il risultato di questa costruzione *à rebours* è un testo fuori genere in cui la dimensione temporale, storica e memoriale del racconto viene rappresentata attraverso una straniante cartografia che reca al posto della topografia e della toponomastica di Napoli quelle di un'immaginaria Toledo con suggestioni pittoriche da El Greco a Velázquez a Goya, e in cui la vena ispanica contamina, oltre agli spazi geografici⁸, gli spazi affettivi, perché anche i nomi propri dei personaggi sono spagnoli.

⁵ *Ibid.*, p. 1058.

⁶ La via Toledo attraversa il centro di Napoli. Nel 1870 fu denominata via Roma in onore della capitale del regno d'Italia.

⁷ Cfr. Monica Farnetti, Nota al testo del *Porto di Toledo*, *op. cit.*, pp. 1026-1080.

⁸ Per la ricostruzione della topografia e della toponomastica di Napoli, *ibid.*, pp. 1136-1151.

Il Porto di Toledo è una narrazione di invenzione e di immaginazione, dunque: gli spazi e i personaggi di matrice autobiografica vengono deterritorializzati, per così dire, e ricollocati in una geografia emozionale e affettiva diversa dalla Napoli reale; in una città, in certo modo, utopica perché letteralmente “non luogo” nel quale la giovanissima protagonista proietta le proprie aspirazioni letterarie e morali, nonché anche le insofferenze e le angosce e i dolori. *Il Porto* è però anche romanzo di impegno civile e politico (come d'altronde tutte le scritture di Ortese), e ciò è segnalato anche ad apertura di libro dalla dedica a Anne Hurdle, una ragazza inglese che nel settecento fu impiccata a Londra per aver spacciato moneta falsa a causa delle sue condizioni di estrema miseria – le medesime condizioni vissute dall'autrice in tutto l'arco della sua vita.

Nell'edizione Adelphi del romanzo uscita nel 1998 viene aggiunto un testo in premessa che chiarisce l'origine del rinvio ad Anne Hurdle – di cui ha scritto Benjamin Constant nei suoi *Diari* – e, con accenti di provocazione e di protesta sociale, intellettuale e politica, il senso della dedica e il significato dell'imponente progetto narrativo nel suo complesso:

Fin dall'inizio questo libro è stato dedicato a Anne. L'ho scritto con Anne. Anne è stata sempre con me. Fu, dal mondo, derubata della sua piccola vita. Bisognava restituirle qualcosa, una forma di giustizia, anche se lei non rispondeva più alle voci del mondo. Pensai, forse, solo sentii, che bisognava starle vicino, portare il suo carico. Come? Un reato – anche per me – *di aggiunta e mutamento* era indispensabile. Il luogo non poteva essere che quello dei libri. Avrei scritto qualcosa a favore di una letteratura come *reato*, reato di aggiunta e mutamento. Cominciò così il mio senso di sfida nei riguardi dei possibili lettori di *Toledo*. Avevo dato il via a una falsa autobiografia, ma questo era il meno. Avevo, soprattutto, impiantato una discussione *sul mutamento e le aggiunte*. (Questa era la parte con Anne). La vecchia natura delle cose non mi andava. Inventai dunque una me stessa che voleva un'aggiunta al mondo, che gridava contro la pianificazione ottimale della vita, che vedeva nella normalità, solo menzogna. Che protestava contro il soffocamento del limite, esigeva pura violenza e nuovo orizzonte. [...] Il dramma di Damasa è infatti l'esclusione dei Viventi – di quanti non si salvano nell'Espressione della Beata Letteratura. Lei, Dasa, li vuole tutti salvi, tra i beati, beati alla Bellezza, la Gioia [...]. *Toledo* non è dunque una storia vera, non è un'autobiografia, è rivolta e «reato» davanti alla pianificazione umana, alla sola dimensione umana che ci si è stata data. [...] E questo è il mio saluto per Anne: Resta con noi, / Anne Hurdle, resta con noi, non dimenticarci. Ma il tuo Reato dimentica. / Non era tuo, era nostro. Era Giustizia. / Perché solo la Giustizia è Reato.⁹

Se dunque da una parte la scrittrice presenta il suo romanzo con il sottotitolo di *Ricordi della vita irreali* e autorizza a leggere il racconto in una prospettiva che strania rispetto alla realtà; d'altra parte l'opera è animata dal furore della protesta contro l'ingiustizia del mondo – l'ingiustizia sociale, economica, di genere sessuale –. La denuncia di Ortese nel *Porto di Toledo*, è però espressa in maniera più allusiva che nel *Mare non bagna Napoli*, libro dedicato anch'esso alla città di Napoli nel secondo dopoguerra. In quel contesto l'autrice si esprime con toni esplicitamente polemici, ad esempio nel passaggio del *Silenzio della ragione* in cui assegna al prevalere della natura sulla ragione la responsabilità dell'immobilità che caratterizza Napoli e il sud d'Italia in quegli anni:

⁹ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 13-15.

Esiste, nelle estreme e più lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni. [...] Qui, il pensiero non può essere che servo della natura, suo contemplatore in qualsiasi libro o nell'arte. Se appena accenna un qualche sviluppo critico, o manifesta qualche tendenza a correggere la celeste conformazione di queste terre, a vedere nel mare soltanto acqua, nei vulcani altri composti chimici, nell'uomo le viscere, è ucciso»¹⁰.

Nel *Porto di Toledo* la denuncia è rivolta alle istituzioni politiche e religiose, anche familiari, e riguarda le condizioni di indigenza del popolo napoletano nel periodo fra le due guerre, il problema della scolarizzazione, la difficoltà che la giovanissima protagonista incontra nel voler affermare la propria identità di donna e di scrittrice, e il modo dell'indignazione è incisivo così come nel *Mare non bagna Napoli*:

Era mio scopo (e come non sarebbe stato ?) sperimentare la vita, che pure temevo, e conoscere in tutto e per tutto la sostanza della terra e dei cieli, e l'Altissimo (sempre tramite la Chiesa del Papa) me lo vietava. [...] Il confessore, che Apa non finiva di consigliarmi, divenne perciò, a poco a poco, per me, il simbolo dell'oppressione e dell'abuso medesimo. Così, un giorno, a termine di tali terrori e dubbi e anzi vere e proprie agonie dell'anima, che temeva così facendo la propria distruzione, scelsi di andarmene dalla Chiesa, scelsi di non rivelare mai più i miei pensieri ad alcuno. [...] Quando decisi ciò, credo appunto intorno ai tredici anni, mi parve di essere diventata adulta.¹¹

Nel romanzo del '75 l'autrice adotta però una strategia espressiva diversa rispetto *Al mare non bagna Napoli* per esprimere il proprio fervore civile e morale, adotta il travestimento dell'immaginazione e della memoria, si serve dell'allegoria affinché il tempo passato-immaginato della giovinezza approdi alla contemporaneità degli anni della scrittura del romanzo e anche oltre – come l'angelo di Walter Benjamin¹² che, rivolgendo lo sguardo indietro, getta una luce sul progetto del futuro.

Al proposito è utile rileggere la nota che l'autrice aggiunse nel 1985 per l'edizione Bur del romanzo e interpretare in antifrasi alcune sue affermazioni che intendono solo in apparenza sottrarre alla scrittura toledana ogni valenza politica, ma in realtà testimoniano un aspro rifiuto nei confronti della Storia contemporanea, e dunque una protesta altrettanto aspra, assieme alla ricerca di una via alternativa che è individuata nella memoria.

Quando scrissi questo libro [dichiara Ortese nel 1985], a Milano, quattordici anni fa, la città era già immersa nell'aria innaturale e infiammata della Contestazione. Non so se la cosa influì sulla scrittura di *Toledo*. In senso negativo, se questo avvenne. Il rumore, la violenza eterna della grande città, dalla quale non potevo mai fuggire, si accrescevano di questo “riverbero” politico. Odiavo il “politico” di tutti i tempi, in ogni sua espressione. Pura nevrastenia, ovviamente [...]. Scrissi *Toledo* per tornare indietro. E tornando indietro mi accorsi che prima [...] dell'azzurro attuale, era anche buio. Era pioggia e vento quasi continui, e non si vedeva un'uscita per arrivare a *questo* tempo; che allora si chiamava: avvenire [...]. Di quel tempo

¹⁰ Ead., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, p. 117.

¹¹ Ead., *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 16-17.

¹² Walter Benjamin, *Angelus Novus*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

tremendo avevo ritrovato per caso, in quei giorni del '69, [...] molti scritti giovanili: racconti e poesie. Non raccomandabili, di sicuro, come testi letterari [...]. Mi interessavano per questi due aspetti assai tristi: che erano lo scolastico di ieri, e il fuori corso di oggi [...]. C'era in me una grande negazione del reale (lo vedevo come inganno e fuga), e oggi questo reale era tutto. Inganno e fuga erano tutto. E pensai: dove sarà qualcosa di reale-reale? Un *continuo* come dicono i filosofi? E vidi che era la memoria¹³.

La negazione del reale, espressa in maniera così insistita nel titolo ossimorico e nel sottotitolo del romanzo, e ancora ribadita alla metà degli anni ottanta quando l'autrice ritorna sul libro per l'edizione Bur, e, dall'altra parte l'accento posto sulla memoria come risorsa e garanzia di continuità, di integrità, vengono espressi da Ortese in una forma antifrastica, appunto – la realtà è la fuga e l'inganno, la memoria e l'immaginazione sono invece la vera realtà –: questo è proprio l'orizzonte della ricerca della «doppia realtà», per cui anche l'impegno dello scrittore nei confronti del mondo che lo circonda si manifesta attraverso lo stile e l'invenzione, piuttosto che attraverso contenuti e forme “realistici”. Anche l'insofferenza della scrittrice nei confronti della politica di tutti i tempi diventa segnale di protesta, non certo di evasione.

Rilevante è perciò che il racconto della giovinezza toledana sia progettato e strutturato proprio come invenzione spaziale¹⁴, come cartografia di un nuovo luogo dell'espressione da ri-fondare nel romanzo, anche come città dell'utopia, come «porto» nella buia Toledo:

Vedevo esservi in questa vita un così gran dolore e disordine, un affollarsi tale di epoche e di storie che poi tutte dileguavano e si perdevano senza sosta, simili a onde, e questo perdersi, appunto senza scampo, era così spaventoso, così irragionevole, tanto scoraggiava ogni più lieto pensare, che l'anima stanca talora voleva un porto, credenza qualunque dove sia salva¹⁵.

Nel *Porto di Toledo* Ortese mette in opera il suo progetto in maniera inedita, d'altra parte anche rispetto al romanzo della Storia, che proprio negli anni Settanta rivisse una stagione di successo nella prospettiva dell'impegno a cui sembrava di nuovo chiamata la letteratura: qui il romanzo “storico” è scritto attraverso una memoria non attendibile, che deforma e strania la realtà, e non per fuggire da essa ma per ri-creare nella scrittura. E l'incipit del romanzo è un manifesto in tal senso:

Sono figlia della sera; nel senso che la realtà, quando io nacqui non c'era, o non c'era per tutti i figli dell'uomo. E nascendo senza realtà, o bontà, io stessa, in certo senso io non nacqui nemmeno, tutto ciò che vidi e seppi fu illusorio, come i sogni della notte che all'alba svaniscono, e così fu per quelli che mi stavano intorno. Non importa, così, dove nacqui, e come vissi fino agli anni tredici, età cui risalgono questi scritti e confuse composizioni. So che un certo giorno mi guardai intorno, e vidi che anche il mondo nasceva: nascevano montagne, acque, nuvole, livide figure. Il luogo dove questo accadeva era la città di un Borbone. Il tempo, quello in cui un Borbone, forse l'ultimo, giaceva sommerso sotto il piede del giovane secolo attuale. Io nacqui dunque alla vita in questa strettoia. [...] Volevo dire la mia parola di popoluccio iberico, ma soffocavo (sotto questo secolo estraneo), e inoltre la

¹³ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli, 1985, p. I.

¹⁴ Siriana Sgavicchia, *Spazio reale e testuale nel «Porto di Toledo» di Anna Maria Ortese*, in “Avanguardia”, n. 21, 2002, p. 90-99.

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

lingua mancava, mancavano i mezzi più atti alla lingua: appunto l'istruzione. Mi feci coraggio, tuttavia; e di quella lingua raccogliatrice di un popolo dominato da un presente ad esso estraneo, e da un futuro più estraneo ancora, mi feci la penna che era possibile farmi: un'asticciola colorata, tremante, villana [...]»¹⁶.

L'invenzione della scrittrice nel *Porto di Toledo* può riguardare, dunque, non soltanto la città di Napoli (quella degli anni trenta e indirettamente quella degli anni cinquanta del *Mare non bagna Napoli*), ma, nella prospettiva di un'allegoria fondativa, l'Italia tutta e le città italiane degli anni settanta, e dunque Milano e Roma, luoghi in cui il romanzo venne concepito mentre giovani, di poco più adulti della protagonista del racconto, immaginavano di cambiare il mondo. La storia di Dasa, che, in solitudine nella «stanza d'Angolo» della propria abitazione, studia e scrive e disegna immagini di varie popolazioni indigene d'America come simboli della libertà fantastica, si sovrappone a quella dei giovani *dreamers* della contestazione della fine degli anni sessanta e prolunga il suo messaggio di fondazione e ri-fondazione della Storia nell'attualità; tra l'altro, con accenti femministi, e ciò nonostante l'autrice ad essi non volle mai aderire esplicitamente, così come ai modi della contestazione del '68.

In uno scritto raccolto in *Corpo celeste* in cui Ortese racconta il suo viaggio attraverso il «paese sconosciuto» dell'Italia a partire dalla giovinezza, e come ulteriore prova dell'attenzione rivolta ai problemi della società e della politica si legge:

Da bambina, o da giovane ragazza, tutt'altro che felice, cresciuta all'ombra di quei tuguri, mi ero sentita fieramente repubblicana. Avevo contestato, nella mia tristezza, tutto: le grandi classi, i privilegi che continuavano – almeno nel Napoletano – lo stile borbonico [...]. E la mia idea era sempre: scuola a tutti, lunga e obbligatoria; terra in proprietà – o in affitto – da costruirci modesta ricchezza [...]. Cercai [...] in tutta la letteratura italiana del millennio che ora finisce, il segno di una coscienza terrestre – non solo civile e storica [...]. Che la vita di un paese non è fattibile senza un impegno morale [...] che tenda a mutare e innalzare anche minimamente, ma dovunque, la *qualità* dell'uomo [...]. E penso di non essere un vero scrittore se finora, non mi è riuscito di dire neppure lontanamente in quale terrore economico – e quindi impossibilità di scrivere – viva, in Italia, uno scrittore che non prenda Ordini [...]. Uno scrittore-donna, una bestia che parla, dunque [...]. Perché la donna nei paesi antichi, o morti, deve restare la *donna*: cosa a cui non credo¹⁷.

La vicenda della toledana, il suo impegno e la tenacia nel raggiungere l'obiettivo di diventare scrittrice, tra difficoltà economiche e rifiuti, anche sociali – essere donna-scrittrice in un mondo in cui i «maestri d'armi» sono uomini (questa è un'espressione della stessa Ortese per indicare i Maestri), negli anni trenta, come ancora negli anni delle accese rivendicazioni femministe, si colloca, dunque, nella contemporaneità e non in un orizzonte regressivo – come da taluni è stato inteso –, indicando nel progetto stilistico e morale di invenzione della città, della memoria, degli ideali, dei sogni, il valore e il ruolo della letteratura anche come strumento di protesta e come via, in certo modo, rivoluzionaria.

A questo proposito è interessante confrontare la posizione di Ortese e quella di Italo Calvino, scrittore che ha, a sua volta, immaginato e creato, nello stesso periodo in cui uscì

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷ *Ead.*, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 26.

il *Porto di Toledo*, utopie moderne nelle *Città invisibili*. Nel 1976 Calvino tiene ad Amherst, nel Massachusetts, una conferenza intitolata *Right and Wrong Political Uses of Literature*¹⁸ in cui discute dell'epoca a lui contemporanea con argomenti che non paiono distanti da quelli di Ortese. Sostiene, infatti, di provare «due sensazioni separate [...], entrambe sensazioni di vuoto: il vuoto d'un progetto politico in cui io possa credere, e il vuoto d'un progetto letterario in cui io possa credere»¹⁹. L'amara constatazione, che suona quanto mai attuale, riguarda, da una parte, la crisi dell'idea di uomo come soggetto della storia – «ragione e mito, lavoro ed esistenza [...], affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto»²⁰ sono categorie antropologiche non più stabili –; dall'altra, la crisi della letteratura, che negli anni settanta non può più rappresentare, come nell'immediato dopoguerra, la coscienza etica e sociale dell'Italia contemporanea, né, nella prospettiva di Calvino, risolversi in una poetica della negazione come per la neoavanguardia italiana.

Lo scrittore si chiede quale sia, allora, il posto della letteratura, e le sue riflessioni hanno, come si è detto, decisa rilevanza anche rispetto all'oggi. Negli anni settanta – scrive – esiste un esteso pubblico per il romanzo italiano e allo scrittore viene offerta la possibilità attraverso i mass-media di «occupare lo spazio vacante d'un discorso politico»²¹, ma il modo in cui questi sembra occupare quello spazio è il modo della provocazione: anziché chiedere allo scrittore e all'intellettuale di esprimere il «rigore della letteratura, superiore e contrapposto al falso rigore dei linguaggi che oggi guidano il mondo»²², la società d'oggi lo invita ad «alzare la voce se vuole essere ascoltato» e a proporre «idee di effetto sul pubblico»²³ – questo rilievo lucidissimo fa comprendere il destino di un'opera come il *Porto di Toledo* che sfida il lettore e non lo accoglie, né mira a impressionarlo, semmai a provocarlo criticamente. Calvino scrive che «nell'oceano delle parole, stampate o trasmesse, le parole del poeta o dello scrittore si perdono»²⁴, con l'effetto di paradosso, potremmo aggiungere, che egli rischia non solo di non essere ascoltato ma anche di non essere “contemporaneo”.

Calvino insiste, però, sull'esigenza di ribadire i valori della letteratura, che «dà voce a ciò che è senza voce», che «dà un nome a ciò che non ha ancora nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca di escludere»²⁵. Lo scrittore, secondo Calvino – e la riflessione sembra aderire completamente alla figura e alla scrittura di Ortese –, anche collocandosi in una situazione di isolamento, esplora luoghi, dentro e fuori di sé, che possono diventare essenziali per la consapevolezza collettiva e, talvolta, in modo non intenzionale, attraverso la scrittura, impone modelli di immaginazione, di percezione, di linguaggio, estetici ed etici insieme, modelli fondamentali per costruire progetti d'azione.

Le riflessioni di Calvino risultano interessanti anche per contestualizzare l'esperimento di scrittura di Anna Maria Ortese del *Porto di Toledo* nel panorama della letteratura degli anni settanta, in cui altre imponenti opere narrative sue coetanee, altrettanto complesse, non hanno avuto l'esito sperato. *Horcynus Orca*²⁶ di Stefano D'Arrigo è stato rimosso,

¹⁸ Italo Calvino, “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura”, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

¹⁹ *Ibid.*, p. 286.

²⁰ *Ibid.*, p. 287.

²¹ *Ibid.*, p. 289.

²² *Ibid.*, p. 290.

²³ *Ivi.*

²⁴ *Ivi.*

²⁵ *Ibid.*, p. 292.

²⁶ Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.

*Corporale*²⁷ di Paolo Volponi è stato rifiutato, *La Storia*²⁸ di Elsa Morante troncato, e anche *Petrolio*²⁹ di Pier Paolo Pasolini può essere apparso ingombrante allo stesso autore, così che lo tenne nel cassetto consegnandolo alla ricostruzione postuma e filologica.

Ognuno di questi romanzi ha a che fare direttamente o in maniera implicita con la riflessione di Calvino sul rapporto fra letteratura e storia, fra scrittura e “contemporaneità” dello scrittore. Calvino negli stessi anni settanta – nel vuoto della politica e della letteratura – approda, però, ad una soluzione narrativa nuova e anche di successo grazie alla poetica e alla semiotica dell’utopia delle *Città invisibili*³⁰:

L’utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d’immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende di abitare noi, non d’essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d’una terza città, diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall’urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori. Il lato dell’utopia che ha più cose da dirci è dunque quello che volta le spalle alla realizzabilità³¹

Gli altri autori citati, e i rispettivi romanzi, potremmo dirli accomunati anch’essi nella prospettiva dell’utopia, come progetto di costruzione di uno spazio dell’espressione alternativo rispetto alla Storia contemporanea e fondativo, ma gli esiti sono diversi e meno fortunati rispetto a Calvino. Le utopie del corpo e della politica di Pasolini e di Volponi, l’utopia linguistica di D’Arrigo, quella dei ragazzini di Morante e quella della memoria di Ortese si espongono, infatti, al rischio dell’isolamento, della polemica, dell’incomprensione, dell’eccesso, del non-finito perché scelgono soluzioni espressive e stilistiche complesse e apparentemente inattuali.

L’ideologia letteraria di Ortese, in particolare, però, non appare molto distante da quella di Calvino, per la denuncia del vuoto e del silenzio della letteratura contemporanea, per l’appello al rigore morale e dello stile. Nello scritto di *Corpo celeste* precedentemente citato, proprio a proposito degli anni settanta, Ortese rileva:

Il libro è un oggetto [...]. Non c’è nessuna intesa più tra lo scrittore e la vita della gente: un attimo brilla il libro, con la sua copertina o il nome ritenuto importante: subito dopo scompare [...]. E così cresce la sensazione che proprio la parola scritta, come segno dei tempi grandemente civili, come diaframma tra l’essere e il fare vada sparendo [...]. La parola viene rimandata al grido. Chiunque dica o scriva riferendosi a qualcosa che *era prima* [...] non è udito. La sua voce si perde nel fragore generale. La grammatica non c’è più. La sintassi è casuale³².

Da un punto di vista strettamente narrativo le strade che percorrono Calvino e Ortese sono decisamente diverse: il primo proietta nel futuro l’utopia della città nuova; la seconda, nel *Porto di Toledo*, la costruisce volgendo lo sguardo al passato e adottando una strategia del

²⁷ Paolo Volponi, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1974.

²⁸ Elsa Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.

²⁹ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1993 (il romanzo, pubblicato postumo, fu scritto fra il 1972 e il 1974).

³⁰ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

³¹ Id., “Per Fourier III. Commiato. Utopia pulviscolare” (1974), *op. cit.*, p. 252.

³² A. M. Ortese, *Corpo celeste*, *op. cit.*, p. 28.

salto iconico più ardita, forse, e solo apparentemente inattuale, perché, come scrive Giorgio Agamben, «essere contemporanei significa [...] tornare a un presente in cui non siamo mai stati»³³ e percepirne la luce attraverso la proiezione d'ombra che di esso il passato restituisce.

Congedandosi, quindi, dalla scrittura del «paese sconosciuto» nello scritto citato di *Corpo celeste* proprio a ridosso della pubblicazione del *Porto* (e non immaginando i fortunati esiti che seguirono alla pubblicazione del *Cardillo addolorato*³⁴), Ortese, ribadendo il proprio impegno, insieme estetico e civile, in modo provocatorio e «visionario», scrive: «Ecco, ho finito. Ho finito anche di essere uno scrittore. [...] Sono lieta di [...] dirvi come è bello pensare strutture di luce, e gettarle come reti aeree sulla terra, perché non sia quel luogo buio e perduto che a molti appare»³⁵.

³³ Giorgio Agamben, «Che cos'è il contemporaneo?», *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009.

³⁴ Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.

³⁵ Ead., *Corpo celeste*, *op. cit.*, p. 29.