

Francesca Favaro

## Anna Maria Ortese e la sua «favola antica» Anime della primavera, in un dittico napoletano

... da luoghi dove gli uomini  
s'identificano spesso con le pietre,  
le montagne, i fiori...

(*Tutti nemici della natura*, in *Le Piccole Persone*, p. 92)

### 1. Introduzione: sentire, nei colori

Anna Maria Ortese (1914-1998) è senza dubbio fra le massime scrittrici sentimentali del nostro Novecento. Lo è nel senso più nobile e completo della parola, intesa senza parzialità di prospettive o banalizzazioni. Il sentimento, infatti, non corrisponde al sentimentalismo, e le pagine di Anna Maria sinceramente nascono e sono intrise da una solidale empatia verso le creature della terra (fra le quali l'uomo, si ricordi, non riveste alcuna posizione privilegiata, non occupa il vertice di una presunta e presuntuosa gerarchia).<sup>1</sup> Tale vicinanza agli esseri viventi, alla loro pena o alla loro (ben più ardua e rara) felicità, scaturisce da un'istintiva, connaturata percezione della sostanza di mistero affiorante oltre il velo delle parvenze, da un'intuizione folgorante della forza indicibile della vita,<sup>2</sup> estasiante e tragica al contempo.

Come Anna Maria stessa di frequente afferma, esprimere attraverso la parola scritta lo sgomento, accecante o tenebroso, provocato dal semplice fatto di trovarsi nel mondo,<sup>3</sup> significa almeno in parte placare la febbre dell'angoscia, illimpidire il

---

<sup>1</sup> Il delirio antropocentrico che nel corso del tempo (e con vertiginosa accelerazione negli ultimi due secoli), ha via via allontanato la specie umana dalle altre, rendendola un'estranea in grembo alla Natura e dunque immemore della propria origine, è il tema che attraversa le pagine ortesiane, composte dal 1940 sino al 1997 e ora raccolte nel volume *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi, Milano, Adelphi, 2016. Nel pezzo d'apertura della parte prima, *La coscienza profonda*, Anna Maria Ortese unisce indissolubilmente la consapevolezza di tale drammatica, sopravvenuta distanza alla necessità, o anche alla sola possibilità, di scrivere: infatti la Natura, «con i suoi rituali eterni e la sua segreta tristezza, ci parla invariabilmente di un passato, di una partenza, di un Altrove raggianti, di pace, e del giorno in cui ne fummo allontanati. E senza questa memoria di una ferita ormai indimostrabile, di questo lutto in sogno, esodo e frontiera perduta, forse non si può "scrivere". Perché scrivere, quando non si giochi, è proprio questo: cercare ciò che manca, dappertutto – bussare a tutte le porte – raccogliere tutte le voci di un evento che ci ha lasciati» (*Ma anche una stella per me è «natura»*, pp. 15-17; sulla storia redazionale e filologica del breve scritto si veda ivi, pp. 219-220).

<sup>2</sup> Secondo Anna Maria Ortese, mai l'uomo riuscirà a penetrare il mistero, poiché «tutte le cose, nel mondo e fuori, sono di materia celeste, e la loro natura, e il loro senso – tranne una folgorante dolcezza – sono insondabili» (*Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 58-59). Di questo volume, un autentico capolavoro che racchiude scritti vari, anche in forma di intervista, propone una presentazione generale Aurelio Benevento: "*Corpo celeste*": *il piccolo libro testamento di Anna Maria Ortese*, in «Otto/Novecento», 2008, 3, pp. 123-128.

<sup>3</sup> «Dei visionari e dei sognatori sono propri lo stupore, l'ammirazione, la capacità di sorprendersi e di porsi domande [...]. Stupore e ammirazione sempre commisti a pena, paura, terrore. E dei visionari è propria la vertigine: ebbrezza e stordimento insieme, gioia unita a tristezza, eccesso a mancanza» (Angela Borghesi, *Dio nelle ciliege*, in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 241-271, p. 258).

pensiero, consentire il respiro.<sup>4</sup> Significa anche obliare se stessi, sfuggire alla possessione del proprio sentimento individuale mentre lo si ritrae, riflesso e incarnato nella forma dei personaggi, attraverso il filtro narrativo. Quest'oblio da sé, da una consapevolezza delle cose tanto intensa da riuscire talora paralizzante, si traduce dunque in un altro e diverso modo di ricordare (e di far ricordare) i nodi di luce e d'ombra cui si legano i fili della vita.

Autrice, a giudizio di Pietro Citati, ora luminosissima ora sommamente cupa, capace di introdurre entro «abissi di tenebra e di eterea letizia»,<sup>5</sup> Anna Maria Ortese non si limita a rivestire la sua prosa di colori come se fossero una patina esterna, un superficiale avvolgimento, bensì fa del colore una declinazione del sentimento, posto nel cuore delle parole. Sembra, anzi, che le parole nascano dal grembo di un colore creaturale e materno (e del resto, scrivere è una sorta di generazione).

Cogliere i colori, comprenderli, corrisponde a cogliere e a comprendere l'anima dei luoghi, l'essenza dei sentimenti – fatti gradazione cromatica – che li permeano. Eloquente della molteplice, sinestetica facoltà percettiva di Anna Maria Ortese risulta la memorabile pagina riservata, nella sezione iniziale di *Corpo celeste*, alle luci d'Italia, le cui sfumature culminano nell'azzurro «umano» che s'incurva sopra Napoli:

Nelle città, da Firenze in su, la luce è un po' filtrata, come nelle cattedrali, fino ai rosafumo, ai grigi abituali del Nord, a certi azzurrini della pianura lombarda, o verdirosa di Venezia. Da Roma in giù, fino a Palermo – con la parentesi di qualche zona industriale – di solito è azzurro. Ecco cosa ricordo: l'azzurro. E certi giardini che a volte sono parte – o lo erano – di una città, come Napoli, Palermo, Roma. Azzurro quasi irreale a Palermo, di purezza umana – per quanto ne ricordo – a Napoli, intenso fino a sfiorare il buio, ma lucido come smalto, a Roma. Di queste città ricordo lo smalto del cielo.<sup>6</sup>

E i colori di Napoli – del suo cielo, delle sue stagioni, dei suoi alberi – si affermano quali elementi indispensabili per la rappresentazione della città in due scritti ortesiani che, sebbene lontani per genere ed epoca di stesura – il primo, un articolo, venne dato alle stampe nel 1939; del secondo, un racconto che prelude al *Cardillo addolorato*,<sup>7</sup> si conosce il *terminus ante quem*, il 1980 – sono accomunati dallo scenario primaverile. Si tratta, come si vedrà, di due diverse primavere, considerate non solo attraverso lo sguardo fisico, ma soprattutto attraverso la visione interiore, in cui la memoria letteraria gradualmente diviene pensiero nuovo, creazione nuova.

<sup>4</sup> Cfr. *Corpo celeste*, cit., pp 66-68. Sulla facoltà curatrice e salvifica della scrittura, nell'interpretazione ortesiana, si rimanda inoltre al primo capitolo del volume di Francesca Favaro “*Una scrittura celeste*”: *avvicinamenti ad Anna Maria Ortese*, Pescara, Edizioni Tracce, 2014, pp. 7-16 (il capitolo è intitolato “*Una scrittura celeste*”: *alcune considerazioni sull'idea del sacro in Anna Maria Ortese*).

<sup>5</sup> *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento* Milano, 2008, p. 361.

<sup>6</sup> *Corpo celeste*, cit., pp. 96-97. Una simile, carnale e corposa umanità viene attribuita ad alcuni splendidi fiori, contemplati da Anna Maria Ortese lungo le vie di Roma, i cui petali possedevano una tenerezza particolare, tanto «da sembrare pelle umana, di donna o bambino» (*Vertigine e venerazione*, in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 87-91, p. 87).

<sup>7</sup> Il romanzo, ambientato nella Napoli del Settecento, è il frutto incantevole, fiabesco e inquietante, della rinata ispirazione della scrittrice, negli ultimi anni della sua vita; venne pubblicato nel 1993 sempre per Adelphi.

## 2. Morire da poeti, a Napoli: l'autentica, imperitura primavera di Leopardi

In un rapido passo dell'ultima sezione del *Mare non bagna Napoli*, il cui titolo, *Il silenzio della ragione*, richiama l'inerzia intellettuale della città,<sup>8</sup> Anna Maria Ortese accenna alla zona di Mergellina, dove iniziano «quelle alte pareti di tufo giallo, alte come il più alto dei cieli, dove si annidano le tombe di Leopardi e Virgilio».<sup>9</sup>

Il poeta di Recanati condivise infatti con il cantore della gesta d'Enea il luogo della sepoltura:<sup>10</sup> dopo la sua morte, avvenuta nella sua ultima residenza napoletana, l'appartamento di Vico Pero, il 14 giugno 1837, l'amico Antonio Ranieri riuscì a evitare che il suo corpo fosse gettato nel cimitero riservato alle vittime dell'epidemia di colera che imperversava nella città, e lo fece tumulare in una piccola chiesa vicino a Pozzuoli. Sette anni dopo, «dalla stanza sotterranea i resti del poeta venivano trasportati, per la premura di Ranieri, nel vestibolo della chiesa, sotto una lapide, scolpita secondo un disegno dell'architetto Michele Ruggiero».<sup>11</sup>

Allo scopo di meglio conservare i resti mortali di Leopardi, nel 1939 essi vennero trasferiti nel parco Virgiliano. Ed è in prossimità di tale evento che Anna Maria

---

<sup>8</sup> È nota la reazione violenta che le osservazioni formulate nel *Mare non bagna Napoli* scatenarono nei rappresentanti del mondo culturale cittadino: esse vennero accolte alla stregua di uno sfregio, di un'offesa inferta da un'ospite ingrata a coloro che l'avevano accolta. Al contrario, per Anna Maria quelle pagine attraversate da una lucida febbre, nella denuncia del torpore e dell'acquiescenza al male responsabili di soffocare lentamente Napoli, equivalevano a un atto d'amore verso la città. Nella prefazione alla ristampa adelphiana del libro (1994), edito per la prima volta nel 1953, l'autrice ne commenta la genesi, ammettendo di aver proiettato su Napoli l'angosciante senso di estraneità da lei avvertito dopo la guerra, di aver attribuito alla città la propria nevrosi; si trattava dunque non di una condanna, né di una critica fine a se stessa, bensì di un grido d'aiuto e di rivolta al contempo. Nonostante la buona fede di Anna Maria, la prosa incandescente, allucinata e deformante che caratterizza i *reportages* (tutt'altro che freddamente referenziali) da cui è costituita la seconda parte del volume, arrecò a coloro che erano prima stati suoi amici e compagni di un'avventura culturale condivisa una ferita insanabile e costrinse la scrittrice all'abbandono della città in cui, durante la sua esistenza errabonda, aveva lungamente soggiornato, sia prima sia dopo il secondo conflitto mondiale. Sul gruppo di scrittori frequentati dalla scrittrice, prima di tale dissidio, e sulla loro raffigurazione della città partenopea, si veda il contributo di Silvia Zangrandi, *Narrare Napoli, anni Cinquanta: Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca*, in «Narrativa», 2003, 24, pp. 159-172. Sulla struttura ibrida del *Mare non bagna Napoli*, che si apre con due racconti e si sposta gradualmente verso il *reportage*, cfr. Luca Clerici, «*Il Mare non bagna Napoli*», in *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 222-278; Andrea Baldi, *Storie di ordinaria agonia: i racconti napoletani di Anna Maria Ortese*, in «Narrativa», 2003, 24, pp. 55-84 e *Infelicità senza desideri: Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, in «Italice», 2000, 1, pp. 81-104; Cosetta Seno Reed, *Anna Maria Ortese: Un paio di occhiali e Interno familiare. Due diversi tipi di estraniamento*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2002, 2, pp. 131-142.

<sup>9</sup> Si cita dall'edizione Adelphi del 1998<sup>4</sup>, p. 105. La descrizione dei dintorni napoletani si trova nel paragrafo iniziale del capitolo *Il silenzio della ragione: La sera scende sulle colline*. La menzione delle tombe di Virgilio e Leopardi, autori con cui la sensibilità ortesiana è in profonda consonanza, non riesce tuttavia ad addolcire la rappresentazione generale della zona; infatti, nonostante la poesia, che fu incarnata da due uomini lontani nel tempo ma parimenti grandi, paia raggomitolarsi nel riposo sulle pendici delle colline, non è sufficiente a fugare la tetraggine aleggiante sui dintorni, meritevoli di essere associati, per squallore, agli Inferi pagani.

<sup>10</sup> «Tenet nunc Parthenope» ('ora mi tiene con sé Partenope') afferma l'epitaffio virgiliano, dopo aver ricordato la nascita a Mantova e il lungo periodo trascorso nel sud d'Italia, e prima di indicare, in *climax* ascendente, *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*: «cecini pascua, rura, duces». La tradizione riferisce che Virgilio, di ritorno da un viaggio compiuto in Grecia alla ricerca di materiale documentario per l'*Eneide*, si spense a Brindisi e che il suo corpo, traslato a Napoli, venne seppellito sulla via di Pozzuoli. Ora, nel Parco Virgiliano, all'ingresso della Grotta di Posillipo, si innalza il monumento ritenuto tomba di Virgilio a partire dal XIV secolo: si tratta di una realizzazione architettonica d'età augustea, il cui basamento quadrato è sormontato da un tamburo cilindrico.

<sup>11</sup> Rolando Damiani, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 1998, capitolo *Lo stupore per una morte desiderata*, pp. 485-491, p. 490.

compose il pezzo in cui descrive la propria visita, colma di devozione,<sup>12</sup> alla tomba del poeta.

Secondo le ricostruzioni dei biografi, il giorno in cui Leopardi chiuse per sempre i suoi occhi chiari (occhi celesti)<sup>13</sup> era un giorno terso di primavera; ed è in una giornata analoga, nell'immersione di colori simili, che la venticinquenne Anna Maria inizia il suo cammino. Sembra anzi che a chiamarla, picchiando nel suo cuore – leggera, ma ineludibile – con dita di verde, sia la stagione stessa, e che le singole dita si allarghino poi in forma di mani – e le mani sono l'azzurro e gli alberi (dunque il verde, di nuovo) – a confortare l'animo:

La primavera batte con dita verdi sui vetri tiepidi, azzurrini, e pare additi senza parola qualche nuova strada. Allora si deve uscire, e si va volentieri, cercando, con l'aria, il vento di qualche immagine. Un po' d'azzurro, due alberi, sono simili a mani che ti consolino.

Così ho pensato di andare verso la Grotta, in fondo alla quale, in un paese di luce, dorme da cento anni il giovane favoloso.<sup>14</sup>

L'inizio della descrizione, nell'illustrare l'intento maturato da Anna Maria grazie all'esplicito suggerimento dei colori primaverili, presenta un andamento quasi favolistico (imposto, fra l'altro, anche a livello meramente fonico, dall'epiteto con il quale la scrittrice definisce il poeta); e quello di Leopardi, depresso, alla fine di una grotta, là dove si schiude una sorta di regno luminoso, non sembra dunque altro se non un momentaneo riposo.

Costa fatica, ad Anna Maria, percorrere la Grotta, che è lunga e buia: le sembra di non riuscire mai a giungere al «paese di luce» (ossia a Leopardi). Infine, tuttavia, la Grotta viene lasciata dietro di sé e

Laggiù c'è il paese, e, nel sole, solitaria, quella tomba.<sup>15</sup>

La vista del sepolcro costituisce però una delusione:

Ecco una piazza con piccoli alberi. Vedo una croce. Una facciata che finisce a triangolo. Una loggetta che cammina verso oriente. Affretto il passo, come spinta da cento mani, torbida, inquieta e “la vedo”. L'impressione non è buona. Si voleva trovare un tumulo verde; sarebbe piaciuto inchinarsi smarriti davanti a un rilievo di terra sperduto e quasi senza nome, cui solo facessero corona l'aria azzurra e le nubi. Questa era tomba da poeta. Invece è molto diverso. Un gran marmo incastrato

<sup>12</sup> Così forte è l'umiltà da cui è animata, che Anna Maria, preda di un oscuro disagio, giunge infine a identificarlo nel rincrescimento di sentire palpitare entro di sé la vita ormai spenta nel grande poeta.

<sup>13</sup> Nel ritratto in forma di parole che riservò all'amico scomparso, Ranieri attribuì la stessa sfumatura delle sue iridi (che definisce «cilestre») al delicatissimo sorriso, detto, in una trasposizione metaforica del significato, «ineffabile e quasi celeste» (Rolando Damiani, *All'apparire del vero*, cit., p. 491).

<sup>14</sup> *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2011, pp. 11-19, p. 11.

Originariamente, il pezzo era apparso presso la «Gazzetta di Venezia», 14 febbraio 1939, p. 3. Si vedano, in merito al volume adelphiano, che riunisce pezzi giornalistici redatti dal 1939 sino al 1994, il saggio conclusivo di Monica Farnetti, *Una «uncommon reader»*. *Gli scritti letterari di Anna Maria Ortese*, ivi, pp. 157-177 e l'analisi di Caterina Falotico Vitelli, *Le annessioni “critiche” di Anna Maria Ortese*, in «Forum Italicum», 2012, 1, pp. 193-200.

<sup>15</sup> *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, cit., p. 13.

nel muro, e recante le parole di una lunga e minuziosa epigrafe, ci dice che qui riposa Giacomo Leopardi. Nasce in me un sentimento che non mi è possibile riconoscere, e dopo un poco io m'allontano di fretta da questo marmo, prendo per una via laterale.<sup>16</sup>

La reazione della scrittrice, che sente affievolirsi, se non spegnersi, ogni commozione di fronte alla ridondante impersonalità del marmo che omaggia il genio di Recanati, deriva dalla percezione di un autentico tradimento: il monumento funebre non rispecchia l'animo di colui che ospita, che avrebbe al contrario meritato di riposare tra cielo ed erba, ossia nell'azzurro e nel verde. Ben più delle lapidi e delle sculture segnate da iscrizioni celebrative, è la natura la tomba – e la vera celebrazione – di un poeta, perché il poeta, in misura superiore agli altri uomini, è figlio della natura, e, quanto più è grande, tanto più possiede la divina, celeste naturalezza della quale Leopardi tratta nello *Zibaldone* – e per la quale l'*ornatus* elaborato dall'uomo costituisce solo un appesantimento e uno sfregio.

Nello scrivere queste righe, Anna Maria Ortese rivela la sintonia che la lega a Leopardi: vari, sono gli aspetti di tale vicinanza.

Il primo di essi riconduce a un episodio della biografia leopardiana. Quando, ventiquattrenne, il giovane riuscì infine ad allontanarsi da casa per recarsi a Roma, ospite degli zii Antici, nel generale fastidio suscitato in lui dalla città, culturalmente arretrata e assorta in mondane frivolezze, una parentesi di emozione sincera si aprì grazie alla visita alla tomba di Tasso: Leopardi, che si commosse fino alle lacrime proprio per la semplicità del sepolcro, quasi assorbito dal paesaggio circostante,<sup>17</sup> dimostrò dunque di nutrire, sui luoghi da riservare all'estremo riposo dei poeti, un'idea simile a quella ortesiana.

Il secondo aspetto è schiettamente letterario. Proprio poiché considera con sconcerto, sino a restarne turbata, il monumento funebre riservato a Leopardi, Anna Maria Ortese manifesta la sua comprensione della poesia e della poetica del Recanatese: pretendere, per lui che fu sommo dei poeti, l'aria, le velature del cielo e una coperta d'erba come tumulo significa infatti non solo aver introiettato la concezione poetica del «vago» e dell'«indefinito» da cui nasce l'incanto musicale degli idilli – la concretezza opulenta del marmo si discioglie, nel desiderio ortesiano, in una tomba di freschezza e di luce – ma anche averne interpretato la profondità, estendendola oltre l'ambito squisitamente lessicale. Con modestia, auspicando di poter rivolgere il proprio saluto a Leopardi inginocchiata presso un tumulo erboso, Anna Maria Ortese risulta così, a tutti gli effetti, una fine (e singolare) interprete del poeta.

In un subitaneo moto di protesta contro ciò che le pare un clamoroso fraintendimento, Anna Maria sente il bisogno di allontanarsi dal monumento funebre e dalle sue superflue proclamazioni. Riprende la strada e insegue ombre fantasticanti, sprofonda nelle visioni: dapprima, la strada inondata da fiotti di luce «delicata e fantastica»<sup>18</sup> si trasfigura ai suoi occhi interiori nello snodarsi del Canal Grande veneziano, perpetuamente percorso da sogni di colore; poi, favorita dalla luminosità, nella mente

<sup>16</sup> Ivi, p. 14.

<sup>17</sup> Il giovane Giacomo riferisce della sua visita al sepolcro di Tasso in una lettera con data 20 febbraio 1823.

<sup>18</sup> *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, cit., p. 15.

della scrittrice emerge la figura di un adolescente, proteso ad ascoltare, dal terrazzo della casa paterna, il canto leggero di una fanciulla.

Infine, nella fantasia della Ortese, il giovane si unisce a lei (proprio a lei, Anna Maria) e a un gruppo di giovinetti. Percorrono un sentiero fiorito. Ed egli le appare

come stanco e pallido, ma pieno di umanità il suo sorriso. E talora, si volgeva a guardare indietro.

*Silvia, rimembri ancora...*

Mi vengono a mente le sue parole, passano come uccelli in un cielo deserto, tutte, tutte le sue parole di luce [...]; quelle immagini della Natura che dappertutto s'incontrano, specchiano, confondono; e tra fiorire di boschi e apparire di ninfe e raggi di luna e cantar melodioso d'uccelli, quelle sue riflessioni disperate, che pare imitano talora il basso cupo delle acque o la tristezza delle gocce lunari.<sup>19</sup>

Le parole che Anna Maria riserva a Leopardi, nel suo vagheggiamento fantasticante, sembrano indirettamente rispondere al lamento sulla scomparsa del divino dalla Natura formulato dal poeta nella canzone *Alla primavera o delle favole antiche*. Il mondo non appare spoglio di vita, alla scrittrice. Vive – e in esso vive dunque la primavera, l'antica, edenica primavera – grazie alle «parole di luce» che Leopardi seppe concepire. Nessuno al pari di lui, nonostante la sua acutissima consapevolezza del dolore universale – o, forse, proprio in virtù di tale consapevolezza<sup>20</sup> – fu immerso nel mondo circostante:

se non c'era un simile che per statura potesse dirglisi amico, in compenso tutta la Natura, i monti, gli spazi interminati, le stelle, i fiori, i colori del giorno e le ombre della notte, gli era intima, e si svegliava commossa alle sue apostrofi ardenti, lo fissava con invisibili occhi colmi d'amore. Vedeva e non vedeva. Era un gigante, ma era l'uomo. Soffriva come un dio tutto ciò di cui noi non conosciamo se non un riflesso [...].<sup>21</sup>

Nell'attribuire a Leopardi l'identità di un dio – un dio pagano – abbandonato alle forme di un mondo che al resto degli uomini riesce opaco e indecifrabile, Anna Maria Ortese gli riconosce la grandezza cui massimamente egli, durante la sua vita terrena, aveva aspirato: la grandezza di un antico, di un greco, capace ancora di assecondare il flusso vitale, illusorio e lacerante e sublime. La primavera non smette di tornare, qui, sulla terra, grazie al canto di Leopardi. E – sembra di poter concludere – non hanno smesso di vivere le fanciulle, Silvia e Nerina, evocate rispettivamente in *A Silvia* e nelle *Ricordanze*.<sup>22</sup> Entrambe portano infatti un nome che richiama il bosco: la prima

<sup>19</sup> Ivi, p. 16.

<sup>20</sup> Attraverso il suo «patimento inumano [...] le cose e la natura di esse rifulsero nel loro arcano, inafferrabile splendore»; «Il suo dolore, come un fuoco, distrusse, come una luce ricreò tutto» (ivi, p. 17).

<sup>21</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>22</sup> Secondo Anna Maria Ortese, nei due grandi canti pisano-recanatesi a cantare non è voce d'uomo, bensì sono la Poesia stessa, l'Anima di tutti gli uomini (ivi, p. 18).

dal latino *silva*, la seconda dal latino *nemus*, *nemoris* (Nerina è contrazione di Nemorina). Il medesimo poeta che piange il declinare e lo svanire delle «favole antiche», primavera dell'esistenza, in cui tutto era senziente e parlante – il fiore, l'albero, la sorgente – fa quindi vivere per sempre, grazie a versi immortali, l'idea poetica suggerita dalla giovinezza terrena. Teresa Fattorini morì precocemente, stroncata da una malattia crudele. Ma Silvia, nella quale Teresa viene trasfigurata da un canto la cui bellezza travalica e sublima il dramma del pensiero, vivrà per sempre. E in lei, nel suo nome, continua a vivere il bosco di una stagione lontana, ma non perduta.

Ed è quando, dentro di sé, ha ricomposto questa favola antica, che Anna Maria può ritornare sui suoi passi e contemplare serenamente il sepolcro di Leopardi. Ormai, non avverte alcun dissidio, e bello le appare il riposo del poeta: oltre le lastre di marmo, infatti, si stende il caldo, azzurro cielo mediterraneo ed ella sente la meraviglia<sup>23</sup> e la pena infinita della primavera:

ora ritorno, Poeta, pian piano. Guardo il tuo marmo con gli occhi tuoi, mi meraviglio e dolgo della primavera con l'anima tua.  
Da questi gradini, la primavera si stende intorno a me, come una sinfonia, come nei Tuoi canti. Vedo rami verdi, sassi bianchi di sole, odo la voce della gente che passa, e in un suo pensiero sorride. Là oltre sono pendii di colline, o forse nubi. La Vita che tu hai avuto, che ora Ti ha lasciato, e Tu puoi riposare.<sup>24</sup>

### 3. Tutto, in una rosa

Alla favola antica, sempre nuova a ogni suo presentarsi, costituita dalla primavera, Anna Maria Ortese riserva un racconto lungo, *Mistero doloroso*,<sup>25</sup> il cui titolo sembra capovolgere a chiasmo il titolo del libro d'esordio, la raccolta *Angelici dolori*, edita nel 1937 e in qualche modo vicina per impronta stilistica al «realismo magico» di Bontempelli. Accomunato al *Cardillo addolorato* – del quale, in realtà, costituisce il germe – dall'ambientazione in una Napoli luminosamente settecentesca e da qualche tratto dei personaggi,<sup>26</sup> *Mistero doloroso* si svolge in primavera, e dei colori della primavera è intriso. La primavera, inoltre, è il mistero nel più vasto mistero dichiarato dal titolo: emblematicamente rappresentata dalla squisitezza di una rosa, essa resta

<sup>23</sup> La parola 'meraviglia' risulta qui doppia, anfibologica: indica infatti sia la luminosità e bellezza della primavera, sia lo stupore con cui gli uomini vi si accostano. Come si è detto, la capacità di provare meraviglia, per quanto sgomentevole (ciò che in latino si dice *stupor*: ossia la folgorante consapevolezza di assistere a una manifestazione del divino) è condizione indispensabile a che si scriva. In conclusione del breve saggio *Tutti nemici della natura* (in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 92-96), Anna Maria Ortese sostiene infatti che «vi è della grandezza, nella meraviglia, il senso di una favola, la possibilità di una storia» (p. 96).

<sup>24</sup> *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, cit., p. 19.

<sup>25</sup> Sulla datazione, incerta ma verosimilmente da collocare fra il 1971 e il 1980, e sul rinvenimento delle carte manoscritte contenenti il racconto, cfr. il saggio di Monica Farnetti *Era il maggio odoroso*, in Anna Maria Ortese, *Mistero doloroso*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 101-114, pp. 107-109.

<sup>26</sup> Si veda, per l'esame di queste anticipatorie corrispondenze, ivi, pp. 109-112.

indicibile... come lo è il nodo che serra insieme, lungo i giorni delle creature, amore e pena.

La letteratura – di ogni tempo e di ogni tradizione, in poesia o in prosa... – ha tentato (e insiste nel tentare) di avvicinarsi al segreto di una rosa. Non fa altro, però, che sfogliare i petali di una bellezza inesauribile, di significati inattingibili, attribuendo al fiore valori simbolici – ora mondani (la passione, la giovinezza...) ora religiosi (la purezza, la fede) – necessariamente parziali. Del resto, il fiore che al contempo rappresenta l'amore carnale e l'amore celeste, facendo sorgere dai medesimi petali due visioni incompatibili, non può sciogliere facilmente l'intreccio della sua enigmaticità:<sup>27</sup> la abbandona, piuttosto, all'aria, insieme al suo profumo, e ciascuno ne resta segnato, a proprio modo.

In *Mistero doloroso*, però, Anna Maria non mostra di voler interpretare la primavera, attraverso le sue rose. Semplicemente, le fa vivere, in vari momenti e situazioni. In tal modo, senza velature di simbolismi, le rose – e la primavera di cui esse sono il sorriso e il pianto – risultano massimamente vere e al contempo poetiche: solo dei poeti può essere la suprema naturalezza che consente alle parole di germogliare come fiori,<sup>28</sup> anche mentre *dicono* i fiori.

Le rose si snodano lungo la trama, ora punteggiandone di porpora l'ordito, ora trabocandone. E, nello schiudere la loro fioritura – una primavera narrativa, oltre che stagionale – serpeggiando di pagina in pagina, le rose mostrano le diverse inclinazioni della loro ricca anima.

Quasi all'inizio del racconto, ad esempio, sono consolatrici; colui al quale donano sollievo è il padre della protagonista Floridia, il nobile scultore De Gourriex. Dopo anni trascorsi preda del delirio a causa della perdita di un figlioletto, il bellissimo Roberto, De Gourriex, rinsavito, divenuto padre di una bimba e tornato alla sua attività, si ammala gravemente. Ormai prossimo alla morte, chiama accanto a sé la moglie Ferrantina (cui lo aveva legato un'infatuazione tanto ardente quanto rapida a svanire, nell'emergere di un'insanabile incompatibilità di carattere) e si congeda da lei nella cornice di una primavera tripudiante di rose, che la scrittrice pare voler comprimere nella parentetica solo per sottolinearne l'effervescenza, desiderosa di uscire fuori dai limiti dei giardini così come dai limiti della punteggiatura:

(si era in primavera, e la misera casa di Posillipo, dai muri intonacati di rosa, e tutta fiorita di rose rosse,<sup>29</sup> sembrava un luogo di gioia) [...].<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Si arrende, di fronte a questo mistero, Giorgio Caproni: «Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa» (*Concessione*, in *Res amissa*). Si cita dal volume *Elogio della rosa. Da Archiloco ai poeti d'oggi*, a cura di Carla Poma, introduzione di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2002, p. 155.

<sup>28</sup> Scrive Cristina Campo che noi non assaporiamo mai il sapore più intenso «nelle parole rare o in quelle del costume [...] ma nelle pure e originarie – nel reale – quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti come da petali e nervature» (*Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2004<sup>6</sup>, p. 145. La citazione è tratta dal saggio *Parco dei cervi*, pp. 143-163).

<sup>29</sup> Come sempre accade nella scrittura di Anna Maria Ortese, la creazione narrativa trasfigura i dettagli dell'autobiografia da cui attinge. Le rose rosse che sorridono sui muri della casa di Posillipo ricordano i fiori che rallegrano costantemente le case del Mezzogiorno d'Italia, dalle più umili alle più splendide: non manca mai, alla finestra, una piccola pianta, «rosa o garofano, geranio o gelsomino, e, se non altro, almeno l'arguto e casalingo



Il colore acceso delle rose non solo contribuisce a tramutare la modesta dimora in un ambiente festoso, ma, come un balsamo risanatore perché stordente di bellezza, tempera l'insofferenza dell'uomo alla risposta che la moglie dà alle sue parole d'addio – una risposta pia, improntata all'ossequio ai dettami della religione cristiana, ma a lui totalmente estranea –; anzi

anche la sciocchezza di Ferrantina fu come il profumo delle rose rosse che ornavano quel mattino la finestrella; e provò [...] un senso di conforto.<sup>31</sup>

Si spegne, De Gourriex, immerso nelle rose. Cosa vi abbia visto, Anna Maria Ortese non dice.

Si mise a guardare le rose, e a sognare delle statue nuove, o forse nulla. Due giorni dopo, assai sorridente, morì.<sup>32</sup>

Ma la più autentica rosa di *Mistero doloroso* è la protagonista, cui Anna Maria Ortese dà un nome che è un destino:<sup>33</sup> la fanciulla, poco più che una bambina, si chiama infatti Florida, detta Flori<sup>34</sup> (e, nell'abbreviazione popolareggiante, si avverte una nota che squilla, una sorta di trillo). Floreale per l'onomastica, la piccola si rivela in generale figlia della natura stessa, piuttosto che di un grembo di donna: sottile come un filo d'erba o un raggio di luce, si volge agli esseri umani e ne sente la presenza nello stesso modo in cui avverte l'ombra e il sole, la gioia e il dolore:

emanava uno splendore serico verde, quasi lunare<sup>35</sup> [...]. Nulla la stupiva e tutto la incantava. Non si può dire che fosse buona: era qualcosa di più, era come se visse su questa terra solo per scommessa o per scherzo.

Era così fremente di gioia davanti alle più piccole cose, così partecipe di non so che segreto con gli esseri vegetali e naturali, che bastava un soffio di vento che entrasse nel tugurio, o l'odore di un po' di cedrina, a renderla tutta frastornata, come se avesse avuto misteriose visioni. Purtroppo, anche tremende.

[...]

Era ancora una fanciullina, adolescente, ma una penosa profondità e dolcezza già camminava come una linfa in tutte le sue membra. A volte le sembrava [...] di non avere quasi peso, di essere vuota e azzurra come l'aria. Altre volte, anche un petalo

---

rosmarino, la ruta o il basilico» (*Tutti nemici della natura*, in *Le Piccole Persone*, cit., p. 93).

<sup>30</sup> *Mistero doloroso*, cit., p. 17.

<sup>31</sup> Ivi, p. 18.

<sup>32</sup> Ivi, p. 19.

<sup>33</sup> Lo stesso vale per la madre Ferrantina, il cui nome esprime la singolare rigidità di un'indole chiusa nel riserbo e restia agli slanci dell'affetto.

<sup>34</sup> Possiede dunque un nome che la lega alla natura come Silvia e Nerina. Sull'influsso leopardiano nel racconto della Ortese, si rimanda a Monica Farnetti, *Era il maggio odoroso*, cit., pp. 103-105.

<sup>35</sup> La luna, che in *Mistero doloroso* intride della sua luminescenza tenue e stregante il volto di Florida, è elemento costante dei paesaggi – narrativi e poetici – tratteggiati dalla penna ortesiana (e anche tale predilezione unisce la scrittrice a Leopardi); cfr., a riguardo, i saggi di Luigi Fontanella, *Sulla poesia giovanile di Anna Maria Ortese*, in «Narrativa», 2003, 24, pp. 123-128 e di Silvia Zangrandi, *La luna c(Ortese). Lune e lumi in alcuni scritti di Anna Maria Ortese*, in «Sinestesie», 2015, 13, pp. 375-387.

di geranio che per caso le cadeva sulla mano da un vaso fiorito, le faceva dolere tutta la mano.<sup>36</sup>

Non appare dunque sorprendente che a questa bimba innocente e bella di un'innocenza e di una bellezza in qualche modo primordiali manchi invece il dono di una voce aggraziata, del garbo della parola: a una creatura nelle cui membra scorre la linfa, a un germoglio della terra che vibra all'unisono con l'azzurro leggero del cielo, non servono, infatti, parole.

Tuttavia, il giovane don Cirillo che, venuto fugacemente in contatto con la fanciullina, ne subisce la fascinazione a dispetto del divario sociale che li separa e del proprio aristocratico disincanto, quando ode la voce di Floridia, rude e grossolana, avverte un'incognita, acutissima pietà:<sup>37</sup> come per un effetto di sconcertante dissonanza, quale si proverebbe se un fiore emettesse uno stridio o un roco gemito. Ma Floridia è in contatto con il mondo circostante non in virtù della parola, bensì in ragione di un'appartenenza che è più profonda e al tempo stesso più inconscia rispetto a quella dei suoi (presunti) simili: il creato imprime in lei le sue orme, incide i suoi segni e le restituisce, a distanza di tempo, memoriali onde di luce; a sua volta, Floridia non vaga inavvertita in mezzo alla natura: al contrario, ne contagia di sé le forme; al contempo, la sua conseguente alterità cattura gli altri uomini. In un certo senso, quella di Floridia è pertanto una figura limbica, *in limine*, sospesa tra due realtà: è più e meno che umana.

Non tutto comprende, di ciò che la circonda, e in misura minore proprio gli uomini, i legami con i quali vengono filtrati attraverso l'appartenenza di Floridia a una dimensione differente. I sentimenti che afferrano la fanciulla quando si trova accanto a don Cirillo (o Cirino) si traducono subito in immagini di natura (ossia in un linguaggio di natura): l'amore è una perla, caduta nel suo petto a irradiare luminescente dolcezza; la sua intensità possiede la lancinante ebbrezza della rose:

la perla riapparve, e Florì l'aveva nuda sul cuore, e luminosa, e quasi tremenda, come l'odore delle rose.<sup>38</sup>

[...] era, per Florì, una sensazione di rose rosse nel celeste del mattino!<sup>39</sup>

Se il fremito speranzoso dell'amore è una distesa di rose, la pena d'amore, soave e spietata, secondo il *topos* classico che fa di Eros emblema massimo della contraddittorietà,<sup>40</sup> corrisponde al vasto turchino di un cielo ammirato per la prima

<sup>36</sup> *Mistero doloroso*, cit., pp. 21-22 e 37.

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, pp. 71-74, p. 73.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 35-36. L'incontro con Cirino, il suo saluto, sono per Floridia una gemma dal pregio inestimabile, unica al punto che il contatto con una presenza estranea, anche quella materna, pare contaminarla e farla svanire (p. 35). Tuttavia, dopo questo smarrimento, la perla, come si è visto, ritorna a splendere dolcemente nell'animo della piccola.

<sup>39</sup> *Mistero doloroso*, cit., pp. 44: questa felicità deriva in Floridia dall'aver appreso che il principe non ama la nobildonna, Carolina Durante, che lo ritiene invece il suo promesso sposo.

<sup>40</sup> Tra le prime formulazioni di tale natura ossimorica spiccano i versi di Saffo, maestra nell'illustrare l'«ambivalenza del sentire, il doppio volto degli affetti, la convivenza degli opposti nella sfera delle passioni» (Monica Farnetti, *Era il maggio odoroso*, cit., p. 105). Sulle suggestioni che la poetessa di Lesbo, avvicinata grazie alla traduzione di Quasimodo, esercitò su Anna Maria Ortese, si rimanda a Francesca Favaro, *Saffo di Sicilia*, in Eadem, *Studi e sogni di letteratura*, Empoli, Ibiskos Editrice Risolo, 2010, pp. 110-114.

volta: incomprensibile, stordente, eppure, in qualche misura, familiare: necessario alla vita:

E in lei era una grande e triste confusione, e quel dolore, al centro, di una cosa atroce e vellutata, una rivelazione, come un portento, che doveva certo essere nella vita, ma per lei, nella sua ignoranza, non aveva nome. Sapeva soltanto questo: che, oggi era la seconda volta, aveva incontrato Cirino, e aveva risentito per la seconda volta quel dolore; e scomparso Cirino, il dolore restava, ed era un dolore fondo, nuovo, turchino come il cielo della mattina, la prima volta, se siete nati d'inverno. Un dolore caro, che non se ne andava, oppure andava e tornava, come un fratello, oppure come una porta che si apre e si chiude, mostrando il turchino scuro del cielo.<sup>41</sup>

E, infine, spetta alla madre Ferrantina – pur tanto fredda, e al contempo sgomenta alla sola idea di un'unione impossibile, fra un discendente dei Borboni e una creatura del popolo – riconoscere fra sé e sé l'estraneità di Floridia rispetto alle norme che scandiscono la vita degli uomini; estraneità tanto forte che persino la schiettezza materna può lederne la purezza:

Sentiva questa figlia come un agnello, o un raggio misterioso, o una rosa, offesi da mano volgare, profanati dalla sua sincerità materna [...].<sup>42</sup>

Un agnello, un raggio misterioso, una rosa... immagini di bellezza creaturale; immagini, allo stesso tempo, di sacrificio. Florì appartiene, senza saperlo bene, al giardino celeste che talora s'intravede, lungo le vie battute dagli uomini.<sup>43</sup> Ma la storia degli uomini, fatta dagli uomini e per gli uomini, non può che respingere, escludere Florì. La sua è una parvenza rapida sulla terra: ella svanirà, misteriosamente e magicamente, non appena pronunciato l'irrevocabile addio da don Cirillo; svanirà così come svanisce un'eco, nell'aria. Svanirà dalla vita degli uomini, ma non dalla loro memoria. Come dimenticare la natura, che talvolta ci mostra, lungo lo sciogliersi di «favole antiche», un riflesso del suo immenso volto, una scintilla del suo sguardo? Come dimenticare una rosa?

«La poesia» scrive Cristina Campo «non aiuta a vivere se non in virtù della pura bellezza, cioè della natura».<sup>44</sup>

<sup>41</sup> *Mistero doloroso*, cit., pp. 44-45.

<sup>42</sup> Ivi, p. 95.

<sup>43</sup> Un lembo di questo giardino, sorta di visione d'Empireo, traboccante di misticismo e insieme di umanità, è posto da Anna Maria Ortese tra le navate del Duomo di Napoli: «Chi non ha visto una chiesa di Napoli durante una novena, chi una sera di maggio non ha lasciato le strade strette immerse in un odore di marcio e di fiori per entrare in una chiesa dove l'altar maggiore sia coperto di migliaia di bianchissimi gigli, rose e tuberose, non sa cosa siano i sogni, la luce, il dolore. / La piccola Florì, benché fosse entrata varie volte nel Duomo di Napoli, mai lo aveva visto come le apparve quella sera, ornato e ardente di luci in onore della Madre di Dio. Vi era, nella chiesa, davanti e intorno all'altare, il fior fiore della nobiltà e del popolo, ma vi era soprattutto la chiesa: alta e ornata come un universo di astri e di tutti i fiori di centinaia di giardini. Il rosso dei parati festivi, l'azzurro degli stendardi, l'oro delle nappine, dei nastri, le croci creavano un fiume di luce che, partendo dall'altare, giungeva fino alla immensa porta centrale, tra due ali di folla misteriosa e commossa» (ivi, p. 46).

<sup>44</sup> *Gli imperdonabili*, cit., p. 147.

Ed è la natura che Anna Maria Ortese fa vivere, nel suo dittico napoletano: grazie all'interpretazione che offre della poesia di Leopardi, mentre del poeta contempla il riposo sotto la volta profonda del cielo; grazie alla luminosa, eterea e sofferta storia d'amore nata tra la piccola Floridia – una rosa in apparenza di fanciulla – e un nobiluomo disabituato a vedere e a sognare... storia d'amore impossibile (come gli amori del mito, fra dèi e mortali) e, pertanto, più vera.

[francesca.favaro@unipd.it](mailto:francesca.favaro@unipd.it)  
[france.favaro@gmail.com](mailto:france.favaro@gmail.com)